

## MEJOR CABRONA QUE BONITA

la escucha como práctica intersubjetiva en el proyecto  
«Las 7 cabronas e invisibles de Tepito<sup>1</sup>» de Mireia Sallarès

**Maite Garbayo-Maeztu**

*Investigadora independiente / [maite.garbayo@hotmail.com](mailto:maite.garbayo@hotmail.com)*

Researcher ID: R-7387-2018

---

### Resumen

En este artículo, analizo cómo el trabajo de Mireia Sallarès "Las 7 cabronas e invisibles de Tepito" interrumpe el ocularcentrismo y hace aparecer la escucha, proponiendo el trueque de una forma de mirar por una forma de sentir. A partir de un recorrido por otras rutas para aprender y construir saberes, propongo imaginar alternativas epistémicas basadas en la intersubjetividad y los afectos. La escucha deviene intento de amar al otro y con él de amar su lengua y su intraducibilidad, y nos insta a imaginar espacios de conocimiento atravesados por prácticas feministas y descoloniales.

### Palabras clave

Intersubjetividad; escucha; cuerpo; afectos; estética; epistemología; ocularcentrismo.

---

Lo verdaderamente monumental es la vida vivida, todo lo que has vivido y te configura, eso es lo único que tiene la contundencia de un monumento. Cuando empecé a conocer a estas mujeres alucinaba... se merecían un monumento, y nadie se lo había hecho nunca.

Mireia Sallarès

Mireia miró a las siete mujeres que estaban sentadas a su alrededor, en la mesa de reuniones del Centro de Estudios tepiteños. Devolvieron la mirada y se miraron entre ellas. Un primer encuentro, aún sin vínculo, preludio de otros muchos encuentros.

Recuerda una situación tensa. No las conoce, tampoco parecen conocerse entre ellas. Mireia se presenta, cuenta quién es, las cosas que hace, y proyecta un fragmento de "Las Muertes Chiquitas"<sup>2</sup>. Las miradas se cruzan, buscando un reconocimiento que todavía no está. Termina la película y las siete cabronas miran a Mireia. Mireia las mira y se echa a llorar.

— Hoy amaneció nublado, mañana cambia el tiempo y se te pasa —dice una de las cabronas dándole un "kleenex".

Mireia da por terminada la sesión y les pide que piensen en los temas que tratarán en las entrevistas con ella. Responden que hay cosas que sencillamente no se piensan, lo que en términos académicos podría traducirse como que no todo pasa por el punto de control de la racionalidad y del logos, y que las cabronas, como dijo Lacan del artista<sup>3</sup>, nos llevan la delantera. El interés (barrial y ahora académico) se sitúa en imaginar epistemologías que eludan la centralidad discursiva y nos atraviesen el cuerpo. En tramar asaltos del borde al centro, como quiebres de sentido capaces de trastocar dispositivos formales de enunciación.

### Mejor cabrona que bonita

Una cabrona es una mujer que lucha. No es que sea mala, que se ande peleando, no..., iesa no es una cabrona! iesa es una pendeja!, que se busca problemas gratis. Una mujer debe de valer, y vale lo que quiere valer. No es de que ay... aquí no es de que me tocó esa vida... Es la vida que tú quieres vivir, esa es la que tú tienes, porque aquí en este barrio se sale adelante.

La séptima de las 7 cabronas

Una cabrona<sup>4</sup> es una mujer que no se ajusta a lo que ha de ser una mujer en el interior de un sistema misógino y patriarcal. Se sitúa un poco afuera, ocupando los espacios fronterizos del modelo canónico de la feminidad sumisa y abnegada, sirviéndose de estrategias que posibilitan el tránsito de un espacio a otro. Una cabrona trabaja duro en el barrio y se resiste a depender económicamente de los hombres. Se acepta a sí misma y desarrolla una enorme capacidad de resistencia a todo aquello que la intenta someter. Las cabronas son mujeres que tienen un alto nivel de consciencia de sí mismas, en un barrio en el que no es sencillo tener tiempo ni dinero para invertir en terapias. Ejemplifican las dificultades de ser mujer en un sistema machista y desarrollan estrategias y mascaradas para sortear su destino, interrumpirlo y torcerlo. Viven en el presente y tienen relativamente poca memoria: "Qué bueno que amaneció hoy, chingue a su madre el ayer", "Si a mí la vida me da la espalda lo más que puedo hacer es picarle el culo para que se voltee".

En Tepito es mejor ser cabrona que bonita. La invisibilidad se convierte en una suerte de estrategia estética, en un espacio de posibilidad para acceder a un mayor grado de agenciamiento. Lo invisible es poderoso, pues permite poner en marcha estrategias de resistencia frente al poder y pone en cuestión las exigencias de transparencia y claridad propias de la modernidad occidental.

La invisibilidad de las siete cabronas es también un guiño al papel de sustentadoras y proveedoras que tienen las mujeres en el barrio como

aquello que no se ve, que no se reconoce y permanece oculto. Cuando el proyecto de Sallarés se presentó públicamente en el barrio y se escucharon los audios de las conversaciones, la gente empezó a preguntarse por la identidad de las participantes. El cura de la iglesia de San Francisco de Asís afirmó en una homilía que estas mujeres no existían en la realidad, y que las historias de vida que contaban eran ficción<sup>5</sup>. Ésta afirmación, que las invisibilizaba todavía más, fue contestada por una de las cabronas que acudió a confesarse, se identificó como una de las cabronas y pidió al cura que no volviera a decir que no existían.

El encuentro entre Mireia Sallarès y las 7 cabronas de Tepito se basa en la afectación, la intersubjetividad y la escucha. Horas de entrevistas registradas en audio que muestran el potencial transformador del diálogo con otra, la apertura, la capacidad de ser afectada, el cambio de lugar. ¿Cómo materializar un encuentro que es voz, que es cuerpo? ¿Cómo darle forma y convertirlo en un proyecto artístico?

La escucha es un elemento central en los proyectos artísticos de Mireia Sallarès. Una escucha que en "Las Muertes Chiquitas" y en "Las 7 cabronas e invisibles de Tepito" está basada en el intercambio, en dar y recibir. Mireia cuenta para que le cuenten, y al inicio de "Las Muertes Chiquitas" se sitúa como una mujer más de todas las que irán apareciendo a lo largo del metraje: relata cómo aconteció su primer orgasmo, habla sobre su infancia, sobre la violencia y sobre el amor... Las mujeres que con sus voces construyen sus proyectos no son objetos de estudio, sino agentes que cuentan y escuchan, que dan y reciben, que ofrecen su relato para afectar a la otra, conscientes de que al mismo tiempo serán afectadas por ella. La potencia política de la empatía se sitúa en mostrarse a una misma como sujeto vulnerable. Como sujeto abierto a situarse en una posición de extrañeza en la que algo de una misma se puede modificar. Ambos proyectos desvelan la importancia de la escucha entendida como intercambio, y la habilidad de Mireia para contar-escuchar, colocándose, como ella misma señala, en la posición de la extranjera, de aquella que no sabe.

Pero la escucha no marca únicamente la metodología del proceso de investigación de la artista, sino también la manera en que se materializa: el trabajo se presenta ante el público en forma de tres sesiones de escucha en la Unidad Habitacional La Fortaleza<sup>6</sup>, donde las personas congregadas, foráneas y del barrio, escuchan las historias de las 7 cabronas.

Postular la escucha como método y como forma conlleva en este caso derribar la hegemonía escópica sobre la que se asientan la historia del arte occidental y la estética de la modernidad. En este sentido, Sallarès y las 7 cabronas, cada una a su manera y desde los saberes que les son propios,

interrumpen el registro hegemónico de la visualidad, fundada en el ojo que mira y devora con la mirada, para explorar aquello que no se ve. Interrumpir la preeminencia de lo visual con la escucha y los afectos, aparece como una estrategia que abre la puerta a otras formas de pensar lo estético. A una estética de lo incalculable y del transporte amoroso<sup>7</sup>. La escucha propone y la visualidad dispone (Connor, 2004).

Primero fue el monumento, erigido en la entrada de Unidad Habitacional La Fortaleza, lugar en el que vivían o al que estaban vinculadas algunas de las cabronas. Un monolito de hormigón con una inscripción en una placa de acero, "A las 7 cabronas e invisibles de Tepito, las de antes y todas las que vendrán. Tepito, julio 2009":

Yo no decidí ni su aspecto ni su ubicación. Quería hacer un pedestal e iba a hacer una placa bonita de bronce, había presupuesto, pero ellas me lo quitaron de la cabeza. Me dijeron que lo iban a robar si era de bronce. Entonces me fijé en la obra pública del barrio y no quedaba nada, ni placas, ni materiales de valor... Las cabronas me dijeron: "Aquí hay que ser más cabrona que bonita"<sup>8</sup>.



Monumento a las 7 cabronas e invisibles de Tepito.  
Fotografía: Ramiro Chávez. Tepito, CDMX, 2010 ©Mireia Sallarès



El monumento no hace ninguna concesión a la belleza canónica o al ojo que mira. Más cabrón que bonito, cumplió una función concreta: servir como punto de encuentro para las sesiones de escucha de las entrevistas. Como peana despojada de escultura, el monumento deviene anti-monumento, destinado a encumbrar a toda aquella cabrona que decida subir. Adopta la estética barrial y da cuenta de que ser cabrona es una forma de feminidad muy propia de Tepito.

Cuando conocí a las cabronas<sup>9</sup> me llamaron la atención sus lenguas deslenguadas y su estética: cabello recogido despejando un rostro sin restos de maquillaje y mandil de cuadros con un bolsillo por el que circula el dinero que reciben y devuelven mientras atienden sus puestos. Las cabronas, también, me parecieron psicoanalistas, porque me hacían de espejo y me devolvían la lengua una y otra vez, modificando los términos de la conversación.

La afirmación "mejor cabrona que bonita" me lleva a pensar en la existencia en Tepito de una mascarada<sup>10</sup> inversa de la feminidad: para subsistir y hacerse respetar en el barrio, suspenden la representación normativa de la feminidad y evitan ocupar el lugar del objeto de deseo. El interés no es ser lo que el otro masculino desea, por eso la feminidad cabrona no está centrada en la visualidad, porque no se construye para satisfacer al ojo que mira. En su lugar, establece un juego con lo invisible como espacio de resistencia y posibilidad.

## Más allá del ojo

"Siempre privilegio el oído sobre el ojo. Siempre trato de escribir con los ojos cerrados."

Hélène Cixous (1984, p. 146)

El saber y las formas en las que conocemos en la cultura occidental son principalmente ocularcéntricos. Me interesa analizar cómo el trabajo de Mireia Sallarès "Las 7 cabronas e invisibles de Tepito" interrumpe el ocularcentrismo y hace aparecer la escucha, proponiendo el trueque de una forma de mirar por una forma de sentir.

Joaquín Barriendos ha definido la colonialidad del ver como la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización y la inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado (Barriendos, 2011, p.15). Sus análisis desvelan las formas en las que la mirada opera para marcar, naturalizar y perpetuar relaciones de alterización y dominación. Para Barriendos, la colonialidad del ver es constitutiva de la modernidad y el ocularcentrismo moderno/colonial

reinventa cíclicamente un régimen que produce y devora al Otro a la vez que esconde la mismidad del que mira.

Dos serían las opciones: interrumpir la visualidad y ensayar otras formas de percepción que evadan la preeminencia del ojo, o, como señala Barriendos, indagar paradigmas escópicos adyacentes, "inscritos —pero invisibilizados— por el desarrollo histórico de la modernidad/colonialidad". (Barriendos, 2011, p.25)

Desde la teoría crítica feminista, autoras como Irigaray (1978, 2002) o Cixous (1984) han realizado críticas al ocularcentrismo, inscribiéndolo en el paradigma del falogocentrismo. En algunos de sus trabajos tempranos, Irigaray subraya la complicidad entre la identidad masculina y la primacía del ojo, y expone el privilegio de la visión con respecto a los otros sentidos:

Invertir en la mirada no es tan privilegiado en las mujeres como en los hombres. Más que otros sentidos, el ojo objetiviza y domina. Distancia y mantiene la distancia. En nuestra cultura, el predominio de la mirada sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído, ha ocasionado un empobrecimiento de las relaciones corporales. En el momento en que la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad. (Irigaray, 1978, p.50)

Pero podemos rastrear lógicas propias de otras tradiciones, en las que la hegemonía de lo escópico no es tan clara como en la occidental. Pondré como ejemplo el caso de la escultura mexicana de Coatlicue, que tras ser descubierta durante la Colonia (1790) en el Zócalo de la Ciudad de México, se colocó en el patio de la Real y Pontificia Universidad de México. A principios del siglo XIX, las autoridades ocultaron la imagen enterrándola en el patio, debido a que cada vez más gente acudía a venerarla, lo que fue interpretado como el despertar de las primeras inquietudes independentistas (Matos Moctezuma, 2010). El suceso da cuenta de la fuerza que poseía la escultura de Coatlicue como presencia material, que lleva a las autoridades coloniales a ocultar la imagen.

Una forma de entender las imágenes que explicaría por qué la presencia de Coatlicue no se inscribe en el interior de una lógica representacional, como la codificaríamos desde la tradición estética occidental, sino que podría entenderse como el estar ante un ente palpable, ante el cosmos mismo y en relación intersubjetiva con él. Como una presencia visual que no únicamente es mirada, sino que te mira, que devuelve tu mirada.

A los primeros estudiosos que se acercaron a Coatlicue les sorprendió que la escultura tuviera tallada en relieve su base de apoyo con una imagen de Mictlantecuhtli. Justino Fernández relata que León y Gama supuso que la escultura estuvo originalmente suspendida sobre columnas y apoyada en los codos y añade que "es curioso que tenga un relieve bajo las plantas

para no ser visto, lo cual no deja de tener también un sentido mágico" (Fernández, 1949, p.209). Es interesante notar cómo León y Gama imagina la escultura suspendida como única explicación posible a que tenga un relieve de su base, a la idea inverosímil de que se haya tallado algo para no ser visto. La hegemonía escópica occidental dificulta enormemente pensar la imagen como algo no destinado a ser objeto de nuestra visión. Pero Coatlicue no está aquí únicamente para ser mirada, interpela otros sentidos, nos sitúa materialmente ante todos los dioses y las diosas que la conforman. Es una presencia palpable capaz de entrar en un diálogo intersubjetivo con quien se sitúa frente a ella. En este sentido, el encuentro con Coatlicue nos sitúa ante un tipo de experiencia estética que trasciende lo escópico para involucrar lo afectivo y lo mágico.

La noción de escucha implícita en el proyecto "Las 7 cabronas e invisibles de Tepito" (una escucha que no se conforma con oír, sino que exige ponerse en la piel del otro), nos lleva a un lugar similar al del encuentro con Coatlicue, un lugar en el que están aquellas cosas que escapan a la visualidad, morado por presencias que nos urgen a desarrollar otros modos de percibir mediatizados por los afectos. Ni Coatlicue ni las cabronas permiten apropiaciones visuales que las conviertan en objetos de la representación, rompen la primacía de ese ojo que insta una distancia para perpetuar las relaciones binarias sujeto/objeto propias de la estética tradicional. Proponen un encuentro, una materialidad que propicia relaciones de intersubjetividad y pone en tela de juicio la cuestión de la hegemonía del ojo neutro. Una forma de sentir en trueque por una forma de mirar, mediada por poner el cuerpo y el oído, por implicarse física y afectivamente en el acto de conocer.

La propuesta de Sallarès, al privilegiar el encuentro y la escucha, interviene nuestras formas de enfrentarnos a la experiencia estética, situando la intersubjetividad en primer término. Sallarès no acude al barrio a retratar y mostrar la vida de las tepiteñas, sino que en el transcurso del proyecto todas cambian, se ven transformadas las unas por las otras<sup>11</sup>:

Mireia tuvo que hablar también mucho. Así como has escuchado la vida de todas, igual Mireia a cada una, y de a una por una, nos contó y nos recontó su vida. Igual nosotras se la contamos a ella<sup>12</sup>.

La escucha parte de un no saber que presupone que el otro sabe aquello que yo ignoro y se vincula a una posición de vulnerabilidad que permite entregarse y ser afectado por el discurso del otro. La forma en que el proyecto se presenta, mediante sesiones de escucha, propicia un encuentro entre públicos divergentes: la gente del barrio y personas del ámbito del arte contemporáneo compartiendo un espacio y entregando su oído a la invisibilidad de las cabronas.

Fíjate que fue algo muy fuera de lo común, venía mucha gente, la traían aquí a La Fortaleza, se sentaban, escuchaban, pero... ¿sabes qué era lo interesante? Ver las caras, ver las posiciones de la gente. Algunos llegaban muy firmes, muy prepotentes, y terminaban así, como diciendo: ¡no mames! O sea, a lo mejor estaban reflejando algún pedo propio, ¿no? Estaba cabrón ver de qué manera la gente se identificaba con esos audios.<sup>13</sup>



Sesión de escucha en la Unidad Habitacional La Fortaleza, Tepito, CDMX, 2009.  
Fotografía: Natalia Alonzo.

En una entrevista en prensa a Mireia Sallarès (Sesé, 2013), cuando le preguntan quiénes han sido sus maestros, la artista responde que "las 7 cabronas de Tepito", interrumpiendo la esperada genealogía de artistas hombres, blancos e influyentes, y situando en el centro de la experiencia estética otros saberes y otras formas de trabajar y de conocer atravesadas por los afectos. Al reconocer el magisterio de las cabronas, la artista legitima otros recorridos epistemológicos ajenos a la historia del arte oficial y a los marcos conceptuales propios del arte contemporáneo y la Academia, y sustituye la figura del genio individual por el "nosotras":

Trabajar con ellas fue para mí un enorme aprendizaje. Cuando tengo momentos bajos, me sirve acordarme de las cabronas. A mí me enseñaron a no rendirme nunca, a ponerle mucha pasión a lo que hago y a vivir en el presente. La necesidad del sentido del humor, también. Y el atreverse a

decir, que nunca te callen. Todo esto que te he dicho, pero en estilos muy distintos.<sup>14</sup>

### Ab'al (la escucha)

Los tiempos y el cuidado son muy importantes en trabajos o investigaciones basados en epistemologías de la intersubjetividad y la escucha. Sin embargo, las actuales políticas productivistas y neoliberales de la Academia, que exigen publicar resultados y conclusiones de forma continua, dificultan procesos de investigación de largo recorrido. Algo similar sucede en el arte contemporáneo, donde abundan proyectos que interactúan con distintas comunidades de personas en cortos periodos de tiempo y presentan resultados rápidos, lo que posibilita la generalización de un tipo de práctica que, aunque se pretende politizada, muchas veces reproduce formas de hacer oportunistas que rara vez consideran los intereses de la comunidad.

'Ab'al, nos dice Carlos Lenkersdorf, es el vocablo que los pueblos mayas tojolabales utilizan para referirse a la lengua escuchada. Los tojolabales entienden el lenguaje no únicamente a partir del acto de hablar (k'umal), sino también desde el acto de escuchar ('ab'al). El autor define la lengua tojolabal como dialógica, pues en lugar de decir únicamente *yo te dije*, se dice al mismo tiempo *yo dije, tú escuchaste* (Lenkersdorf, 2008, p. 13), siendo necesaria una correspondencia, un acto de a dos.

Carlos y Gudrun Lenkersdorf, investigadores de origen alemán, convivieron veinte años en Chiapas con los tojolabales, aprendieron su lengua y tradujeron junto con ellos el Nuevo Testamento al tojolabal, atendiendo a una necesidad y a una petición que partió de la propia comunidad. Carlos Lenkersdorf, lingüista, filósofo y políglota, reconoció en la estructura gramatical del idioma una lógica distinta a la de las lenguas que él conocía, (el maya tojolabal es una lengua ergativa), que interpretó como "nosótrica" e intersubjetiva, porque en ella no hay objetos y todo tiene entidad de sujeto. La estructura lingüística de los tojolabales se refleja en el tipo de organización sociopolítica y comunitaria de sus habitantes, basada, según Lenkersdorf, en la importancia del nosotros frente al yo y en lógicas que podrían definirse como intersubjetivas.

El encuentro entre los Lenkersdorf y los tojolabales está basado en la escucha:

"[...] el escuchar no sólo entiende las palabras desde la perspectiva de la otra cultura, sino que exige que la entendamos con empatía, la respetemos y también la queramos". (Lenkersdorf, 2011, p.17)

La posición que tradicionalmente ocupa el indígena en la cultura occidental se modifica. Si reiteradamente han sido visibilizados como objetos exóticos y de este modo anulados como sujetos, a partir de un tipo de práctica intersubjetiva basada en la escucha, los tojolabales no pueden seguir siendo objetos de estudio para el investigador, pues son sujetos políticos activos. Dice Lenkersdorf que si no escuchamos a los tojolabales, nunca descubriremos qué es el 'ab'al, "que nos revela otra manera de percibir,



entender y vivir en el mundo." (Lenkersdorf, 2011, p.17) El entender una cultura ajena a la propia pasa entonces por la escucha, y por la traducción cultural entendida como un acto afectivo, como un acto de amor.

La modernidad colonial trae consigo un núcleo duro epistemológico que se impone a las tradiciones locales en los territorios que conquista o sobre los que se asienta. De ahí que sea necesario problematizar la traducción entendida como un acto de domesticación e incorporación de la alteridad a la lengua dominante, para pensar en traducciones culturales como actos performativos, o, como diría Spivak, como un acto de amor de sujeto a sujeto (el texto o la lengua dejarían de ser objetos), mediado por la intimidad y el deseo (Spivak, 1993).

En Lenkersdorf y en Sallarès existe un afán por comprender la diferencia irreductible del otro que sustituye a un falso deseo de igualarse a aquellos/as que por diversas razones no son iguales a uno/a, y cuya igualdad se ha planteado tradicionalmente dentro de lógicas de asimilación, dominación y neutralización.

El transporte amoroso cambia los términos de la investigación y de la producción artística. Lenkersdorf y Sallarès, respectivamente, reivindican a los tojolabales y a las cabronas como sus maestros/as, en un intercambio dialógico en el que aquellos que tradicionalmente se han ocupado de enseñar, ahora aprenden. Un aprendizaje que pasa por la escucha, entendida como un dejarse afectar por la lengua del otro, y que indica, en cierto modo, que solo se aprende cuando se ama. La escucha nos urge a olvidar la propia lengua y a aprender a hablar la lengua del otro, como única forma de acercarnos a su realidad cultural. Pero la escucha se asienta en la incapacidad de comprender al otro totalmente, en la imposibilidad de ser comprendido por él. El punto focal se sitúa en el reconocimiento de la diferencia, en el desencadenamiento de una extrañeza capaz de modificar tanto a quien habla como a quien escucha. Pensar la relación como aquello que obliga a la ruptura, como una unión-separación, como un diálogo fronterizo, más que como una fusión.

En Tepito, la lengua, por medio del albur<sup>15</sup>, se convierte en estrategia de diferenciación y de resistencia descolonial frente al poder de los otros, a quienes puedo confundir o desorientar con un código lingüístico que no comprenden.

Si para analizar el encuentro entre Sallarès y las cabronas, utilizamos la metáfora de la traducción, entendemos que la lengua no puede verse cooptada por la subjetividad y por la impronta cultural de sus traductores. Traduce quien hace el esfuerzo por comprender la diferencia siempre inquietante del otro, quien resulta afectado por su lengua, su cultura y sus modos de hacer.



Sesión de escucha en la Unidad Habitacional La Fortaleza, Tepito, CDMX, 2009.  
Fotografía: Natalia Alonzo.

Las cabronas hablan en lengua barrial. Una lengua basada en el albur y la jerga, que en muchas ocasiones no son comprensibles ni traducibles y delimitan una posición corporal y geopolítica muy concreta. El lenguaje, en Tepito, es también una especie de mecanismo de supervivencia, una estrategia de identificación y de resistencia que marca una diferencia entre el adentro y el afuera. Silvia Artasánchez sitúa el albur como una práctica lingüística descolonial que permite al subalterno hablar:

[...] en su evolución desde los cantos nahuas, hasta el momento en que se puede ubicar el nacimiento del albur como tal durante la colonia, en las minas o dentro de las pulquerías de Pachuca, Hidalgo, el albur fue utilizado por los conquistados para burlarse de los españoles con frases en doble sentido que no pudieran entender, como respuesta subversiva a la explotación de los patrones. Así que los conquistados se ensartaban a los conquistadores y estos ni cuenta se daban. Fíjense, en el albur, habla el subalterno. (Artasánchez, 2016, p.8)

Esta posición es corroborada por una de las 7 cabronas cuando comenta: "Mientras no nos quiten nuestra forma de hablar, todavía no somos conquistados".

El albur consiste en penetrar sexualmente al otro a través del lenguaje. Gana quien penetra y pierde quien es penetrado, y al ser tradicionalmente una práctica entre varones, sirve para emascular al contrincante y situarlo fuera de los cánones hegemónicos de la masculinidad. Aunque el saber popular considera que a las mujeres les está vedado alburear,

presuponiendo su incapacidad para penetrar, las cabronas reivindican en sus diálogos su dominio del albur:

Se comerán los diez dedos, también tienen agujero y también se los introducimos. Pues esta es la manera en la que nos los vamos a chingar, introduciéndoles los putos dedos. ¿A poco se tragarán los diez?<sup>16</sup>

Todo el tiempo que pasé en Tepito charlando con las cabronas sobre el proyecto de Mireia, ocupé frente a ellas la posición de extranjera. Extranjera que hablaba parte de su lengua, pero no toda. Marcada por una diferencia inevitable, me iba de Tepito "bien albureada", "penetrada" por mi condición de blanca y europea, y con la sensación de no ser capaz de entender una buena parte de lo acontecido.

Según Artasánchez, el albur modifica el aparato formal de enunciación, altera, aunque sea momentáneamente, el reparto del conocimiento hegemónico. Las cabronas hablan siempre desde un lugar que tienen que tomar, que no les viene dado de antemano. Y en su interacción con Mireia Sallarès, el albur materializaba, hacía lengua una diferencia sobre la que tuvieron que construirse una relación entre mujeres y un proyecto artístico. Frente al ideal de fusión y claridad, un distanciamiento, una opacidad, una negociación continua que se resuelve en la escucha como metodología afectiva. La distancia, fundada en este caso en una diferencia de clase, procedencia y color de piel, actúa como bisagra, como espacio de posibilidad para este encuentro. Lo amoroso se convierte así en una contaminación, en una fragmentación mediada por mi lengua en constante diálogo con la lengua del otro. Y la escucha deviene intento de amar al otro y con él de amar su lengua y su intraducibilidad.

El encuentro entre Mireia Sallarès y las 7 cabronas de Tepito nos urge a reflexionar sobre los lugares en los que se están produciendo otras formas de conocimiento y de crítica que nos mueven y nos afectan, que hoy en día no son ni los espacios ni los tiempos legitimados por la Academia. Para precipitar un quiebre, un viraje epistemológico y filosófico en la Universidad y en el ámbito del arte, sería necesario aprender primero a desaprender, anteponer los tiempos y las derivas del encuentro a las urgencias curriculares. Enseñar dentro de la Universidad aquello que no es ni universal ni universitario. Reconocer el saber del otro como principio epistemológico. Basar la generación del conocimiento en el encuentro y no en la reflexión individual. Desdibujarse a uno/a mismo/a, hacerse un poco invisible para dejar, como decía Lenkersdorf, "que el sujeto por conocer se apropie de nosotros en el acto conocedor nuestro". (Lenkersdorf, 1996, p.103)

La escucha, entendida como epistemología de la intersubjetividad, desafía las lógicas académicas que estandarizan y productivizan el saber, y nos insta a imaginar espacios de conocimiento atravesados por prácticas feministas y descoloniales<sup>17</sup>:

La relación de escucha enfrenta a un mínimo de dos personas, portadoras de sus propias peculiaridades sociales e históricas. Sus localizaciones en el diagrama social pueden incluso ser opuestas. En la experiencia con testimonios, he tenido con frecuencia la sensación de moverme a través de

estereotipos, que al tiempo de conversar comienzan a ser desmontados. Lentamente, el diálogo va tejiendo puentes sobre brechas de clase, de habitus cultural y de generación. Las percepciones de interrogadores e interrogados se transforman, en un proceso largo donde acaba por surgir un "nosotros" cognoscente e intersubjetivo. Pero ¿qué papel juega en ello nuestra voz? ¿Qué efectos provoca nuestra escucha? ¿Cuánto puede alterar, desde su localización distinta, a la voz que está escuchando? Y ¿cuánto ese sujeto no invade a su vez a la persona que escucha?

Silvia Rivera Cusicanqui (2015, p. 286)

## Bibliografía

Artasánchez, S. (2016). *Albur, desobediencia epistémica y psicoanálisis – o el albur como ejercicio horizontal en acto. Coloquio Sur. La idealización de Europa. Bordes entre psicoanálisis y decolonialidad*. México D.F

Barriendos, J. (2011). *La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*. *Nómadas* (Col), 35, 13-29.

Cixous, H. (1984). "Appendix: An Exchange with Hélène Cixous", en V. Andermart Conley (ed.), *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Lincoln: Nebraska.

Connor, S. (2004) "Edison's Teeth: Touching Hearing" in Veit Erlman (ed.) *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford: Berg Publishers, 153-172.

Cruz Hernández, Y. (2012) *Obstinado Tepito. Otros imaginarios*. Trabajo Fin de Máster Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, MNCARS, UAM, UCM.

Fernández, J. (1959) *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. México D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Irigaray, L. (1978). *Un art different de sentir*. Entrevista con Marie Françoise Hans y Gilles Lapouge, en *Les Femmes, la pornographie et l'érotisme*, eds Marie Françoise Hans and Gilles Lapouge, Paris: Seuil, 43-58.

Irigaray, L. (2002). *Speculum: espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.

Kristeva, J. (2006). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.

Lacan, J. (1965). *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*. *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris: Gallimard, 52, 7-15.

Lenkersdorf, C. (1996). *Los hombres verdaderos: voces y testimonios tojolabales*. México: Siglo XXI.

Lenkersdorf, C. (2011). *Aprender a escuchar / Enseñanzas maya-tojolabales*. México: Plaza y Valdés.

Matos Moctezuma, E. Conferencia pronunciada en el Ciclo de Conferencias 32 años de Coyoaxulhqui. Museo del Templo Mayor, 06/02/2010.

Rivera Cusicanqui, S. (2015) *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.



Rivière, J. (1929). *Womanliness as a masquerade*, International Journal of Psycho-Analysis, X, 303-313.

Sesé, T. (2013). *El patrimonio de las vidas vividas*. La Vanguardia, 29 de Julio de 2013.

Spivak, G.C. (1993). *Outside in the Teaching Machine*. London & New York: Routledge.

---

## Notas

<sup>1</sup> Un proyecto de la artista catalana Mireia Sallarés basado en conversaciones grabadas en audio entre la artista y siete mujeres de distintas generaciones procedentes del barrio de Tepito, en la Ciudad de México. Fue realizado en 2009 en el marco de *Obstinado Tepito*, proyecto comisariado por Yutsil Cruz en el que 15 artistas fueron invitados a "realizar propuestas específicas para el barrio de Tepito, derivadas de la experiencia y vinculación "in situ" (Cruz, 2012), con el objetivo de incidir en el espacio público del lugar y hacer surgir "otros imaginarios de Tepito a través de la práctica artística" (Cruz, 2012). Popularmente, Tepito suele considerarse uno de los barrios más peligrosos de la capital, creencia a la que contribuyen los medios de comunicación de masas. Se caracteriza por la economía informal de su gran mercado callejero, que existía ya en época prehispánica. Es también un barrio popular y combativo, con una fuerte identidad de pertenencia.

<sup>2</sup> Un proyecto de Mireia Sallarés sobre los orgasmos, el placer, el dolor, el poder, la violencia y la muerte femeninas. Durante cuatro años la artista entrevistó a más de treinta mujeres de diferentes zonas de México; mujeres de diversas edades, estratos sociales, profesiones y religiones.

<sup>3</sup> En el Homenaje a Marguerite Duras, dice Lacan: "la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho a sacar de su posición, incluso si ésta le fuera reconocida como tal, es la de recordar con Freud que en su materia, el artista siempre lo precede, y que, así pues, no tiene por qué hacer de psicólogo allí donde el artista le facilita el camino", Lacan, J. (1965), *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein. Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, Gallimard, 52, 7-15.

<sup>4</sup> En México, el término cabrona no es un insulto ni tiene las mismas connotaciones negativas que en España, y significa, según la RAE, que una mujer es "experimentada y astuta". Mireia Sallarés, interesada por los imaginarios y las narrativas que este adjetivo desplegaba, lo propuso a las cabronas como título del proyecto, y ellas aceptaron pues se sentían identificadas con él.

<sup>5</sup> Entrevista a Mireia Sallarés, Barcelona, junio de 2016. También Yutsil Cruz da cuenta de ello (Cruz, 2012, p. 76).

<sup>6</sup> En 2007 Marcelo Ebrard, entonces jefe del Gobierno del Distrito Federal, expropió la unidad habitacional "el 40 de Tenochtitlán", en el barrio de Tepito, argumentando que sus habitantes se dedicaban a actividades ilícitas. Ante los medios de comunicación, Ebrard se equivocó y afirmó haber expropiado "La Fortaleza", vecindad que terminaría por simbolizar la resistencia del barrio.

<sup>7</sup> Utilizo el término transporte amoroso para intentar pensar lo estético como un encuentro intersubjetivo en el que algo de mí es raptado por el/lo otro y viceversa. Julia Kristeva señala que "*en el transporte amoroso, los límites de las propias identidades se pierden a la vez que se difumina la precisión de la referencia y del sentido del discurso amoroso*". (Kristeva, 2006, p.2)

<sup>8</sup> Entrevista a Mireia Sallarés, Barcelona, Junio 2016.

<sup>9</sup> Cuando decidí trabajar sobre este proyecto, tras varias conversaciones con Mireia Sallarés, me pareció importante conocer Tepito y conocer a las cabronas. De la mano de Sallarés y de Alfonso Hernández, cronista del barrio y director del Centro de Estudios tepiteños, visité con frecuencia Tepito durante el año 2016 y entablé un vínculo con algunas de las siete cabronas. También, las invité como ponentes a una sesión del seminario que impartí en la Universidad Nacional Autónoma de México en 2016.



---

<sup>10</sup> En 1929, Joan Rivière concibió la feminidad como máscara en su conferencia "Womanliness as a masquerade" (Rivière, Joan, "Womanliness as a masquerade", *International Journal of Psycho-Analysis*, X, 1929 pp. 303-313). Relata el caso de una mujer que padece angustia cada vez que ocupa el espacio público a través de su desempeño intelectual y profesional. Siente que se está apropiando de un lugar que no le corresponde, que está arrebatando el falo paterno, y para des-angustiar y defenderse busca la aprobación del sexo opuesto. Se disfraza con los atributos considerados propios de la feminidad y coquetea con los hombres, colocándose en la posición del objeto del deseo masculino. La mascarada es la estrategia que las mujeres utilizan para que les sea permitido situarse como sujetos del discurso. Para poder ser sujeto, me objetifico: me convierto en el objeto de deseo del otro. Soy lo que el otro (masculino) desea, o al menos hago como que soy lo que el otro desea.

<sup>11</sup> Pienso que los tiempos son muy importantes en este trabajo. Un año antes de comenzar a grabar las entrevistas, Sallarés fue a Tepito a conocer a las cabronas, y tras su regreso a Barcelona les envió una postal. Posteriormente hubo muchas visitas al barrio que se alargaron en el tiempo y muchas horas de conversaciones. La artista y las cabronas reconocen haberse transformado durante la realización del proyecto.

<sup>12</sup> Entrevista a la quinta de las 7 cabronas e invisibles de Tepito, Tepito, Ciudad de México, 2016.

<sup>13</sup> Entrevista a la quinta de las 7 cabronas e invisibles de Tepito, Tepito, Ciudad de México, 2016.

<sup>14</sup> Entrevista a Mireia Sallarés, Barcelona, junio de 2016.

<sup>15</sup> El albur es un juego de palabras de doble sentido de carácter sexual muy propio de México y con fuertes connotaciones de género y clase, ya que se considera una práctica masculina y propia de las clases bajas. Los tepiteños reclaman su barrio como la cuna del albur mexicano.

<sup>16</sup> Entrevista a la quinta de las 7 cabronas e invisibles de Tepito, Tepito, CDMX, 2016.

<sup>17</sup> Un espacio importante en el que pensar, por la relevancia que ha otorgado a la Historia Oral (y a la escucha), y porque ha sucedido en el interior de la Academia (aunque en sus márgenes), sería el Taller de Historia Oral Andina, fundado en 1983 por Silvia Rivera Cusicanqui y estudiantes de la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia) mayormente aymaras, pero también mestizos. Su misión es la investigación mediante la metodología de la Historia Oral. Ver:

<https://thoabolivia.wordpress.com/about/>