



Máster en Construcción y Representación de Identidades Culturales

Repensar la comunidad desde Gloria Anzaldúa

**Una lectura de *Las Hociconas, Three Locas with Big Mouths and Even
Bigger Brains*, de Adelina Anthony**

Andrea Villar del Valle

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas y de Estudios Ingleses

Universidad de Barcelona

Curso 2018/19

Trabajo de Fin de Máster (TFM)

Tutoras: Dra. Cristina Alsina Rísquez y Dra. María Teresa Vera Rojas



Universitat de Barcelona

i have been ripped wide open
by a word, a look, a gesture—
from self, kin, and stranger.
My soul jumps out
scurries into hiding
i hobble here and there
seeking solace
trying to coax it back home
but the me that's home
has become alien without it.
Wailing, i pull my hair
suck snot back and swallow it
place both hands over the wound
but after all these years
it still bleeds
never realizing that to heal
there must be wounds
to repair there must be damage
for light there must be darkness.

— Gloria Anzaldúa, “Healing Wounds”

Resumen

Desde las últimas décadas del siglo XX, diversas autoras y movimientos sociales han llevado a cabo un proceso de redefinición del concepto de comunidad, que se ha visto desplazado al campo de las alianzas políticas para acomodar las necesidades de las luchas sociales. En este contexto, Gloria Anzaldúa plantea soluciones significativas a los diferentes problemas que impiden la verdadera inclusión en los grupos donde los miembros forman alianzas desde la diferencia interseccional. Su propuesta aboga por la decolonización epistemológica de los sujetos y, a través del esencialismo estratégico, se basa en la desidentificación con las herramientas del amo para encontrar vías de transmitir el conocimiento que permitan formar alianzas y crear comunidades inclusivas. La influencia de la autora en la creación de artistas contemporáneas se refleja en la obra *Las Hociconas*, de Adelina Anthony, que parte de las ideas de Anzaldúa sobre la decolonización epistemológica para elaborar una propuesta de desidentificación que tiene lugar en distintos niveles y que, sirviéndose del humor, busca incomodar a la lectora para incitar su proceso de deconstrucción. Así, *Las Hociconas* es una muestra del tipo de arte que, según las teorías de Anzaldúa, contribuye a formar las comunidades desde las que construir una realidad más justa, en las que la identidad no se lea en función de categorías binarias y esencialistas como el género, la raza y la sexualidad.

Palabras clave

Comunidad, estudios de género, decolonización epistemológica, desidentificación, Gloria Anzaldúa

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introducción. Feminismo, comunidad, deconstrucción | 3 |
| 1. Comunidades y alianzas. Repensar la comunidad desde Gloria Anzaldúa | 9 |
| 2. Anzaldúa y la evolución de su concepto de comunidad: otras formas, otras vías | 21 |
| 2.1. Tendiendo puentes: comunidades, alianzas y subjetividades | 23 |
| 2.2. Curar las heridas desde otras vías epistemológicas: teoría, activismo y arte para crear comunidad | 30 |
| 3. La desidentificación en el arte de Adelina Anthony. Una lectura de <i>Las Hociconas</i> | 35 |
| 3.1. Desidentificación textual en <i>Las Hociconas</i> : género textual, personajes, autoría y lectura | 38 |
| 3.2. Desidentificación lingüística en <i>Las Hociconas</i> : la no traducción como estrategia de mediación | 45 |
| 3.3. Desidentificación y categorías ontológicas en <i>Las Hociconas</i> : esencialismo estratégico y healing through laughter | 49 |
| Conclusiones | 57 |
| Bibliografía | 61 |

Introducción. Feminismo, comunidad, deconstrucción

¿Por qué es tan difícil ser feminista? A lo largo de los últimos años, he perdido la cuenta de las veces que me he planteado esta pregunta. Como a muchas otras feministas, comprometerme con esta lucha me ha supuesto innumerables conflictos, tanto conmigo misma como con mi entorno.

Siendo sincera, mi activismo feminista ha complicado la mayoría de mis relaciones personales. También ha hecho caer a muchos de mis ídolos y me ha arruinado para siempre películas, series y libros de los que antes disfrutaba, y a los que ahora me acerco con recelo. Ni siquiera puedo ver las noticias sin alterarme, y me he vuelto repetitiva: me paso día tras día explicando las mismas cosas. Al parecer, he perdido el sentido del humor y hasta se me ha agriado el carácter. Mi padre afirma que tiene miedo a hablar delante de mí porque nada me gusta del todo. Es siempre la misma historia.

Pero, sobre todo, ser feminista me ha causado mucho dolor, mucha rabia y mucha tristeza. De mis veinticuatro años, he dedicado los tres últimos, quizá cuatro, a darme cuenta de que como mujer cada día me enfrento a una sucesión de violencias que había llegado a normalizar y asumir, y que incluso yo misma ejercía y reproducía, con la insensatez y la poca sensibilidad de alguien que no se ha parado a reflexionar sobre qué dice, qué hace y qué acepta como natural y lógico. Durante este tiempo me he centrado en cómo el sistema castigaba, desde el punto de vista del género, mi distancia respecto al sujeto hegemónico, y he corregido muchas prácticas con las que yo misma perpetuaba esa violencia que también sufría en primera persona.

Por supuesto, este proceso de aprendizaje y desaprendizaje implicó mucha introspección y crisis personales. También muchas lecturas, incertidumbre y la alegría de encontrarme

con otras personas que se hallaban en el mismo camino y me enseñaban a seguir avanzando.

Entonces empecé a percatarme de que, en realidad, mi subalternidad era —es— bastante hegemónica. Había caído en la trampa de acomodarme y no ver, y había sido incapaz de advertir algo que ocurría ante mis propios ojos: que muchas otras personas sufrían su distancia del sujeto de poder, y que esta era más amplia que la mía y no siempre se relacionaba con el género. La norma es masculina; yo ya lo sabía. Pero la norma también es, entre otras variables, incuestionablemente blanca, heterosexual, cisgénero. Ser consciente de este hecho me situaba en una posición de nuevo difícil, y traía consigo más conflicto y más dolor.

¿Cómo podía aspirar a construir un mundo más justo e inclusivo, si yo misma estaba del lado opresor en tantos sentidos? No podía obviar mi posición de privilegio, del mismo modo que no podía seguir pensando el feminismo solo en términos de género, sin prestar atención a sus intersecciones con otras categorías. El feminismo que yo quería tenía que incluir las luchas LGTBI, las antirracistas y aquellas que desde otros lugares denuncian la opresión de las minorías por parte del poder. Solamente así podría resultar verdaderamente inclusivo y transformador.

De esta forma, entendí que todas estas luchas eran una sola y que debía comprometerme de otras maneras, aunque eso me pusiera en situaciones en las que debía aprender a estar del otro lado. Supe también que eso incluía no usar mi privilegio para apropiarme de las voces subalternas y hablar en su lugar, porque, por mucho que deseara apoyar su causa, no podía contribuir a silenciarlas. Las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo, y hay veces que una debe entender que algunos espacios no pueden ser siempre accesibles.

Llegué a estas conclusiones cuando comencé a explorar distintas teorías sobre el concepto de comunidad, pero sobre todo cuando leí a Gloria Anzaldúa. Su obra me ofrecía las respuestas que buscaba, y que necesitaba tanto a nivel político como personal, aunque ya sabemos que ambos son el mismo. El pensamiento de esta autora me aportó una nueva visión sobre el proyecto feminista y sobre cómo podemos gestionar las diferencias internas para dar cabida a las diversas formas de subalternidad, sin que eso haga perder fuerza al movimiento.

Al final, he comprendido que ser feminista es difícil porque el feminismo está lleno de heridas abiertas. Esto es lo que me enseñó leer a Anzaldúa: que el feminismo *debía* ser difícil, que no podía resultar cómodo porque nadie es subalterna del todo y porque todas portamos de alguna manera la mirada hegemónica. Necesitamos decolonizarla para asegurarnos de que no reproducimos formas de opresión que nos impiden lograr la igualdad. Como explica Anzaldúa, decolonizarnos como sujetos nunca es fácil, puesto que todo proceso de deconstrucción implica rupturas, desconcierto, conflicto y dolor. Pero es también lo que nos permite cambiar y ser más libres.

Esta es la premisa de la que parte este Trabajo Fin de Máster. Las ideas aquí recogidas narran también mi propio proceso de decolonización y deconstrucción, por el que sigo esforzándome por encontrar un lugar desde el que contribuir a la lucha feminista productivamente. En sí mismo, este proyecto es un reflejo de las entradas en nepantla ocasionadas por la lectura de Anzaldúa, y, con su breve extensión y sus limitaciones, supone también mi pequeño aporte personal a una idea de comunidad en la que creo y a la que aspiro como feminista.

A lo largo de los siguientes capítulos, veremos qué respuestas plantean las teorías de Anzaldúa a los problemas que se derivan de formar alianzas entre sujetos diversos. En

el primer capítulo exploraremos cómo sus ideas se enmarcan en un contexto global caracterizado por el interés en la comunidad, que otras autoras han tratado de resignificar desde ámbitos dispares con el fin de acomodar las diferencias dentro del grupo. Las propuestas de Anzaldúa en este sentido, como analizaremos, se articulan en torno a la necesidad de decolonizar el pensamiento y la epistemología para crear comunidades inclusivas e invitar a que otras personas deconstruyan su mirada hegemónica. Estas ideas se tratarán en profundidad en el segundo capítulo, donde reflexionaremos sobre cómo la autora concibe el arte como una herramienta que, si incomoda a su público, puede inducirlo a decolonizar su mirada y, a partir de ahí, a ir formando alianzas y construyendo comunidades verdaderamente inclusivas. La relación que Anzaldúa establece entre estas y el arte se basa en la desidentificación, y es de esta idea de la que partiremos para el análisis de *Las Hociconas*, de la artista Adelina Anthony. Como veremos más adelante, Anthony dialoga con la lectora de su obra para inducir su decolonización, y lo hace mediante distintas estrategias de desidentificación que la incomodan en varios niveles.

El motivo por el que nos basaremos en esta obra y no en una de Anzaldúa es que el propósito de este trabajo es múltiple: en primer lugar, queremos determinar la productividad de pensar la comunidad y el arte desde las teorías de la autora; en segundo lugar, por supuesto, buscamos evaluar la propuesta de *Las Hociconas* como arte que crea comunidad mediante la decolonización del pensamiento de sus lectoras. Otro de los objetivos es demostrar que una de las razones que justifican la aproximación a las ideas de Anzaldúa es que estas, dada su capacidad inclusiva e interseccional, pueden trasladarse a otros ámbitos no ligados al lugar de enunciación chicanx, al que la academia occidental sigue relegando las teorías de esta autora. Anthony habla desde un lugar muy próximo al de Anzaldúa, pero esperamos que este análisis sirva para apuntar a que el pensamiento de esta última puede emplearse en otros marcos epistemológicos —no solo

en el chicanx—, puesto que desde él pueden leerse diferentes creaciones artísticas que recurren a la desidentificación, ya que permite estudiar su potencial a la hora de crear comunidad y lograr un cambio en el mundo.

Por último, el cuarto propósito de este proyecto es también el más importante. El objetivo final de este TFM es recordarnos que, por muy largo que sea el camino, y por muy difícil que resulte deconstruir nuestra mirada hegemónica, siempre merecerá la pena.

1. Comunidades y alianzas. Repensar la comunidad desde Gloria Anzaldúa

En las últimas décadas, la noción de comunidad ha vivido un proceso de redefinición al que han contribuido diversas aportaciones tanto desde el mundo de la academia como desde el activismo. Por un lado, las luchas contra la opresión lideradas por algunas minorías a mediados del siglo XX —como la comunidad afroamericana en los Estados Unidos o las comunidades lesbiana y gay— y, por otro, las reelaboraciones teóricas que pensadoras como Giorgio Agamben y Judith Butler han planteado desde campos como los estudios de género y la teoría queer han realizado aportaciones enormemente valiosas al concepto. En este contexto y en vista de esta amplitud disciplinaria y teórica sobre la resignificación de la comunidad, ¿por qué centrarse en el pensamiento de Gloria Anzaldúa? ¿Por qué elegir sus ideas sobre la comunidad como forma teórica y de análisis de un texto?

Como explicaremos a continuación, aunque muchas teóricas y activistas han replantado la comunidad con un fin último ligado al cambio social, en ocasiones su productividad en estos términos se ve limitada por el cariz excluyente de sus postulados o, en el otro extremo, por una disolución del sujeto político que no resulta tan eficiente como las reivindicaciones que se llevan a cabo desde un sujeto encarnado. Las teorías de Anzaldúa sobre la comunidad, como analizaremos, proponen alternativas de gran interés a estas limitaciones, aunque aún en este aspecto no han recibido gran atención por parte de la academia, a excepción de la ligada al ámbito chicano.

La autora desarrolla sus planteamientos sobre la comunidad en una época marcada por el interés multidisciplinar en el concepto. A partir de la década de los ochenta, la definición

de comunidad deja de concebirse en términos de semejanza, fusión y homogeneidad, y se desplaza hacia el territorio de las diferencias y los sujetos plurales y múltiples. Se trata de una respuesta a la evidencia de que la idea imperante hasta el momento no conseguía dar cuenta de la interseccionalidad de las identidades de los sujetos, sobre todo en lo relacionado con la raza o con el género y las sexualidades no heteronormativas. Así, en los años sesenta, setenta y ochenta, ciertos movimientos sociales se agrupaban en torno a la categoría de la que procedía su condición subalterna¹: su identidad racial, su identidad de género, su orientación sexual, etc. La unidad de los miembros de dichos grupos ofrecía la plataforma desde la que combatir una historia marcada por la opresión y la violencia sistémica: era una forma de lucha contra la exclusión, una reunión basada en la propiedad común de la diferencia respecto al llamado sujeto hegemónico.

En esta línea, a mediados del siglo XX la comunidad afroamericana encabezaba en los Estados Unidos la lucha por los derechos civiles, a la que en los sesenta se unían, entre otras, las comunidades gays, lesbianas y trans, y la comunidad chicana, congregada en El Movimiento y bajo la etiqueta de identificación “La Raza”. Esta última, como muchas de las reacciones en defensa de la independencia del dominio colonial que surgieron en el siglo XX, se vinculaba estrechamente a la idea de nación, con sus ecos de tradición y herencia patriarcal, sexista y homófoba. Como resultado, a pesar de sus muchos logros, estas luchas no propiciaron una verdadera transformación, puesto que planteaban la diferencia mayoritariamente en singular, siempre desde un único plano de opresión que,

¹ Ante la amplitud terminológica empleada por las distintas autoras a la hora de referirse a grupos llamados minoritarios por su relación subordinada al poder, en este trabajo preferiremos la forma “subalterna”, propuesta por Spivak (2002), dada su flexibilidad y capacidad para comprender identidades, subjetividades y luchas sociales dispares y múltiples sin incurrir en el reduccionismo (Morton 2003: 45). Optaremos por el uso del término en femenino, de la misma manera que, siguiendo las propuestas feministas contra la normatividad del lenguaje, emplearemos el femenino inclusivo en todos aquellos casos en los que el uso del masculino no responda al deseo explícito de destacar un contexto vinculado a prácticas o posiciones sexistas.

ajeno a los esquemas de la interseccionalidad, concebía al grupo de manera homogénea y, por ende, encerraba al sujeto en una suerte de identidad monolítica, simplificada y excluyente.

De manera paralela a estos movimientos, el feminismo de la segunda ola centraba su lucha en torno a un ficticio sujeto universal “mujer” que obviaba otras formas de opresión distintas al género (Lorde 2007a). Se trataba, sobre todo en los EE. UU., de un activismo feminista que partía de una experiencia común que no era tal, ya que no tenía en cuenta el clasismo, el racismo, la homofobia y otros prejuicios inherentes a la mirada hegemónica. Su visión de lo compartido retomaba la idea esencialista de un sujeto estable y determinado biológicamente que más tarde cuestionaron autoras, como Butler (1990), que planteaban las luchas del feminismo desde una perspectiva construccionista.

Este feminismo incurría en una paradoja que, al tiempo que excluía a otras comunidades, buscaba la inclusión de su propia subalternidad en la comunidad dominante, y que, en consecuencia, pretendía el cambio social sin alejarse de lo que Lorde (2007b) llamó las herramientas del amo, es decir, las estructuras de opresión y dominación de las que surgía cualquier condición subalterna. Como resultado, en el seno de los movimientos anteriores, las voces del llamado feminismo del tercer mundo o feminismo de color se alzaron en contra de la exclusión que vivían en las distintas comunidades a las que pertenecían, donde se veían obligadas a rechazar algunos aspectos de su identidad.

Fue en este contexto en el que en 1981 Gloria Anzaldúa, junto con Cherríe Moraga, editó la colección *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, que, como señala AnaLouise Keating (2009b: 8), no marcó la entrada de las mujeres de color al movimiento feminista —como sostienen algunos académicos—, sino que sirvió como

recordatorio de que el feminismo nunca había sido exclusivamente blanco ni occidental, y de que había muchas mujeres que por diversas circunstancias no eran “la mujer”, del mismo modo que su identidad no dependía de un único aspecto racial, sexual o étnico. Las escritoras que participaron en el volumen criticaban las prácticas excluyentes de sus propias comunidades y planteaban la necesidad de repensar el concepto mismo de comunidad desde otra perspectiva, que fuera inclusiva y permitiera una verdadera transformación social.

Paralelamente, otras autoras plasmaron en sus textos la necesidad de un cambio de paradigma en el concepto de comunidad. Entre ellas se encuentran Hannah Arendt, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, Roberto Esposito y Judith Butler², por citar algunos nombres invariablemente referenciados en Occidente con relación a estas ideas. Además, al mismo tiempo, áreas de estudio como la teoría queer y los estudios LGBT hicieron contribuciones de manera más indirecta. El interés multidisciplinar que genera la comunidad revela, así, un sentimiento compartido en espacios geográficos, teóricos y del mundo de activismo muy dispares: el de la necesidad de encontrar nuevas formas de comunidad que la sitúen en el campo de las alianzas y las diferencias.

Dada su renuncia a la idea de lo común como elemento unificador, estos nuevos modelos buscan evitar el carácter excluyente de la comunidad. El reconocimiento de la diferencia dentro del propio grupo desarticula la necesidad de que cada sujeto se adapte a una norma o patrón preexistente. Sin embargo, pese a que la mayoría de autoras aquí citadas converge en esta voluntad inclusiva, no todas sus propuestas de comunidad incorporan

² Las aportaciones de estas autoras constituyen contribuciones ampliamente productivas a la idea de comunidad que, por motivos de extensión y límites de este trabajo, no podrán tratarse en profundidad. Sin embargo, puesto que muchas de sus ideas convergen en diversos puntos con los modelos de comunidad ofrecidos por Anzaldúa, a la hora de presentar el análisis de estos últimos haremos referencia a las conexiones que presentan con los planteamientos de estas teóricas en notas al pie de página.

una visión interseccional. Como señala Marta Segarra (2012: 8), estas autoras, a excepción de Butler, tienden a no conceder una posición central al género y, además, su lugar de enunciación eminentemente occidental —también en sus planteamientos y formas— relega la idea de raza a un segundo plano.

A pesar de estas carencias, el perfil de comunidad que emerge de sus teorizaciones coincide en gran medida con el de Anzaldúa; las diferencias existentes entre ambos modelos favorecen un trabajo de comparación que, como expondremos, dejan al descubierto que las ideas de Anzaldúa mantienen las ventajas políticas de aunar voces con un objetivo común y, al mismo tiempo, propone una vía de tratamiento de las diferencias que no incurre en la homogeneización de los sujetos ni en el borrado de sus particularidades. Concebir la comunidad teniendo en cuenta que entraña una pérdida de las singularidades del sujeto no conduce necesariamente a una visión pesimista, como la de Esposito, o, en el otro extremo, imposible por utópica, sino a una idea de comunidades/alianzas mutables, porosas y en continua negociación, como la propia subjetividad de quienes la habitan.

Cabe destacar, además, el papel que muchas de estas teóricas conceden al vínculo que crean las emociones —el amor en sus distintas formas, concretamente— y la conciencia de la vulnerabilidad, en el sentido de correlatividad y apertura al otro que le confiere Butler (2006: 50-51). Se trata de una manera de entender la comunidad que remite al cuerpo y a la sexualidad como ejes fundamentales en torno a los que orbita cualquier forma de opresión, idea que ya Michel Foucault (1998) había planteado al describir los mecanismos de control con los que el biopoder regula la vida de los sujetos. Tal enfoque

está en todo momento presente en las ideas de Anzaldúa y en la teorización chicana en general, como demuestra, por ejemplo, la *theory in the flesh*³ de Moraga (2011).

Así, las comunidades inclusivas de Anzaldúa se construyen teniendo en cuenta la materialidad del cuerpo y el hecho de que la normatividad niega todo aquello que no le resulta inteligible. Por ello, remiten a un entramado relacional que no se teje por las propiedades compartidas, sino por los lazos afectivos de la deuda de la que habla Esposito, que no es sino la carencia de no ser consideradas sujetos plenos (en Segarra 2012: 10). Con ello, estas formas de comunidad planteadas por Anzaldúa, así como las de estas otras autoras, son a la vez la causa y el efecto de plantear otras vías de aprehender la identidad, la relación con el otro y la interacción del privilegio y la subalternidad en un mismo sujeto.

Además, si definir es fragmentar y fragmentar es retomar las lógicas de la pureza y sus discursos esencialistas (Lugones 1994), una comunidad inclusiva ha de trascender “las categorías básicas de la ontología del ser humano” (Butler en Vera Rojas 2012: 110). Por ello, la comunidad ha de concebir las identidades más allá de una propiedad única y fragmentaria, y también abrirse hacia la ininteligibilidad y rechazar los esquemas binarios de la norma, lo que permite hablar de comunidades *queer* en el sentido que Anzaldúa da

³ Como se explicará en el segundo capítulo de este trabajo, la *theory in the flesh* supone una forma de teorización que parte de la experiencia de quien habla y de la realidad material de su cuerpo y sexualidad para compartir ideas sin presumir una visión objetiva o un pensamiento no situado. Se trata de una concepción de la teoría estrechamente ligada a la vulnerabilidad del cuerpo y a los lazos que pueden formarse a partir de esta. Es, por tanto, la perspectiva desde la que Moraga y Anzaldúa articulan *This Bridge Called My Back* (Moraga 1983b: xviii-xix). Por otro lado, teniendo en cuenta la centralidad de las ideas de Anzaldúa en este trabajo, y de acuerdo con sus preferencias en cuanto a la consideración de la cursiva como un elemento que enfatiza la distancia con el otro en términos de pureza lingüística (Keating 2009: 10-11), pese a las recomendaciones de la Real Academia Española sobre el resalte tipográfico de los extranjerismos, en este trabajo optaremos por no destacarlos. La misma estrategia aplicará a los neologismos propuestos por la autora, tales como “autohistoria”.

a este término⁴. En consecuencia, de nuevo en palabras de Audre Lorde, los planteamientos contemporáneos de la comunidad inclusiva deben rehusar las herramientas del amo, puesto que en la indefinición reside su poder de transformación social. Desde esta perspectiva, las comunidades propuestas por Anzaldúa son comunidades de mirada queer precisamente porque comparten esta visión del potencial inclusivo que reside en la tendencia a rechazar las categorías para leer la identidad.

Sin embargo, tal aproximación a la identidad y la subjetividad puede borrar la diferencia, dado que asumir el conglomerado de identidades, a veces contradictorias, que conforman el sujeto encarnado sin priorizar ninguna puede invisibilizar la condición subalterna o periférica por la que algunas personas sufren una opresión histórica y real. El sujeto se entiende de manera fluida, pero esta fluidez también puede derivar en su disolución como entidad política. Por ello, las comunidades de inclusión de Anzaldúa son comunidades de subjetividad en negociación continua que fluctúa entre la indefinición queer y lo que Spivak (1988) llamó esencialismo estratégico, que propone un punto de encuentro entre la indeterminación inclusiva y un uso de las categorías que perpetúa los esquemas tradicionales de dominación.

Esta posición intermedia entre el esencialismo y el constructivismo es, no obstante, antiesencialista, y se emplea de manera manifiesta en los campos donde convergen la mirada feminista y la crítica decolonial y poscolonial. Así, además de Spivak, autoras como Chela Sandoval y Norma Alarcón plantean, respectivamente, las teorías de differential consciousness y identities-in-difference (en Muñoz 1999: 7), que se basan en

⁴ Aunque la autora usa queer fundamentalmente con relación al género y la sexualidad, también lo extrapola a todos aquellos ámbitos en los que una puede romper con las fronteras —las categorías que limitan—, como la raza, la lengua o los géneros artísticos.

las ideas de Anzaldúa y, en concreto, en su explicitación de un sujeto político claro a riesgo de parecer esencialista, pero sin llegar a serlo. De esta manera, estas teóricas coinciden en el punto intersticial entre las políticas identitarias y la idea posmoderna del sujeto fluido. Alarcón, de hecho, sintetiza las ideas sobre la comunidad de Anzaldúa y Moraga, así como las de la diferencia planteadas por Audre Lorde y Jacques Derrida, y reconoce la aparente paradoja de su pensamiento para hacer especial hincapié en que permite una mirada —posmoderna o queer— hacia el futuro, pero desde una posición de presente que conduce a un acuerdo en el “aún no” como forma de decir que la sociedad todavía no está preparada para prescindir del sujeto (Alarcón en Muñoz 1999: 7).

De este recorrido por las distintas maneras de resignificar la comunidad se infieren varias ideas fundamentales que permiten trazar un perfil de comunidad inclusiva, así como determinar las dificultades que comporta proponer un modelo en el que se respete la interseccionalidad de la identidad de sus miembros y no se reduzca dicha identidad a un fragmento de su subjetividad ni se borre la condición subalterna que esta genera. Como se observa, la idea de comunidad inclusiva está presente en diversos ámbitos académicos y la obra y las acciones de activistas, y son muchas las autoras que la han repensado desde mediados del siglo XX. Sin embargo, como señala José Esteban Muñoz (1999: 8), en muchos casos los paradigmas monocausales del lugar de enunciación de la lucha de los estudios gays y lésbicos han tendido a dejar de lado la raza y la etnicidad, y esta misma perspectiva “unifocal” puede aplicarse a la mayoría de visiones sobre la comunidad explicadas anteriormente, desde la invisibilización del género por parte de algunos autores hasta las formas excluyentes de los movimientos nacionalistas y decoloniales.

En contraposición, el llamado feminismo del tercer mundo o feminismo de color contempla una subalternidad múltiple que tiene en cuenta infinitas variables

interseccionales. Además de sus propuestas de encuentro entre lo queer y la identidad entendida de manera estratégica, propone unas formas de comunidad que resultan muy productivas en lo que respecta a la inclusión y a las alianzas políticas. En este sentido, destacan las distintas reelaboraciones teóricas de Gloria Anzaldúa en torno a la idea de comunidad ya en la década de los setenta, y que tienen en cuenta la intersección de distintos planos y enfoques. Así, Anzaldúa construye un marco queer desde el que pensar la diferencia y ofrece una alternativa a los planteamientos binarios del yo/otro y a las perspectivas fraccionarias de otros ámbitos.

Pese al obvio potencial de esta teorización de la comunidad, el pensamiento de Anzaldúa continúa sin recibir la atención que merece —sobre todo en el contexto europeo—, infravalorado y relegado por una academia aún regida por los esquemas de la supremacía colonial. Como afirma AnaLouise Keating (2009b), la crítica y el mundo académico han mostrado una tendencia a pasar por alto las aportaciones de Anzaldúa —y de otras feministas de color— y a relegarlas a ámbitos geográficos y teóricos concretos, como si solo resultaran productivos dentro de marcos epistemológicos subalternos. Además, el análisis de la obra de Anzaldúa se ha centrado en un período concreto de su producción que corresponde al de la publicación de *Borderlands/La Frontera* en 1987, cuando aún no había desarrollado sus formulaciones más inclusivas. Por otro lado, sus contribuciones a la teoría queer, los estudios de género y otros campos de estudio han tendido a verse invisibilizadas por las académicas de estas disciplinas, que en sus construcciones genealógicas invariablemente omiten o restan importancia al papel de Anzaldúa en la génesis de la teoría queer y al desafío que *This Bridge Called My Back* supuso para la concepción del género como nodo primario y único de la diferencia en el feminismo de la época, tal como denuncia Muñoz (1999: 22). Este hecho, apunta de nuevo Keating

(2009b: 5), responde más a la visión masculinista y eurocéntrica de la academia que a las limitaciones que pueda presentar la teoría de Anzaldúa,

Por estos motivos, partir de la teoría de Anzaldúa sobre la comunidad se plantea como una opción oportuna, especialmente al tener en cuenta la influencia de su pensamiento en toda una línea de herederas teórico-artísticas que destacan el peso de Anzaldúa en su visión del mundo, del activismo y de la creación. Entre ellas, por supuesto, se encuentra la artista xicana Adelina Anthony, que no duda en señalar a Anzaldúa como un referente absoluto o una shero sin cuyas aportaciones su obra no sería posible. Además de ella, otras autoras/artistas chicanas de renombre, como Guillermo Gómez-Peña, Cherríe Moraga o Sandra Cisneros citan también constantemente a Anzaldúa como fuente de la que parte su manera de pensar y mirar, si bien cada una imprime un matiz personal y distintivo a unas teorías y prácticas que la propia Anzaldúa nunca consideró que le pertenecieran⁵. Su pensamiento, por tanto, sigue muy vivo en el lugar de enunciación latinx, chicanx y xicanx, pero nunca ha estado circunscrito a sus fronteras geográficas: siempre ha sido más inclusivo y más universal que aquellos que, en su concepción eurocéntrica, se consideraban globales y completos.

Así, estudiar las producciones de estas artistas que se nutren de las teorías de Anzaldúa permite analizar la manera en que su pensamiento continúa vigente en la actualidad y en qué sentido su visión de la comunidad desde el esencialismo estratégico y la mirada queer ofrece una respuesta a los debates que todavía se desarrollan en movimientos sociales

⁵ Una de las grandes preocupaciones de Anzaldúa fue poner en tela de juicio la autoridad que le otorgaba su posición como profesora universitaria y teórica reconocida. Además de las diferentes estrategias que propuso para paliar la hegemonía inherente a esta situación, y que se relacionan directamente con sus ideas sobre la necesidad de otras formas epistemológicas, Anzaldúa expresaba su vínculo con su obra de la siguiente manera: "I believe in free dialogue & abhor academic censorship of any kind, especially that which seeks to 'protect' me or 'my' image [...] please feel free to unravel these concepts (or any other of 'my' concepts) — once they go out into the world they cease to 'belong' to me" [4: 12].

que, aun dispares, persiguen un mismo fin: construir sociedades más inclusivas y justas. Por ello, tratar *Las Hociconas* desde las teorías de Anzaldúa sobre la comunidad permite determinar las formas en las que ciertos tipos de arte invitan a formar alianzas al erigirse como vías transversales de transmitir el conocimiento, en tanto que este constituye el artefacto principal de cambio y creación que permite o impide la comunicación con el otro. Después de todo, Anzaldúa insiste en que el cambio social ocurre primero en la mente, y después en el mundo, de ahí la importancia de estudiar cómo otras artistas imaginan y crean para formar alianzas y ser más libres.

2. Anzaldúa y la evolución de su concepto de comunidad: otras formas, otras vías

La producción teórica y creativa de Gloria Anzaldúa se extiende desde la década de 1970 hasta su muerte en 2004. Aunque los temas que trata durante este período son diversos, la idea de comunidad ocupa un lugar central en toda su obra, y los distintos conceptos que plantea remiten a ella de alguna forma. Todos ellos, desde los que han gozado de más difusión —como aquellos en torno a su teorización sobre la frontera— hasta los menos retomados por la crítica académica confluyen en un interés invariablemente ligado a la relación entre el individuo y el mundo, y a cómo este se transforma mediante la acción conjunta de quienes *imaginan* otra realidad y, en ese mismo acto de la imaginación, la construyen. Esta última idea de la performatividad de la imaginación, estrechamente vinculada a la creatividad y el activismo, resulta imprescindible para comprender la aproximación de Anzaldúa a la comunidad y el potencial transformador que le confiere.

Desde una posición que de distintos modos aúna la lucha feminista con la decolonial, Anzaldúa plantea varias reelaboraciones de la idea de comunidad que parten tanto de su experiencia como integrante de sus comunidades contemporáneas como de un deseo activista de crear formas alternativas de alianzas. Por ello, reviste sus propuestas de comunidad de una dimensión siempre futura, y va reformulando sus conceptos y dinámicas relacionales basándose en las tensiones entre la potencialidad de lo que la sociedad podría/podrá ser y la realidad coetánea. Como apunta Randy Conner, Anzaldúa es consciente de la distancia entre su proyecto y el presente, pero elige adoptar una mirada optimista, casi utópica, porque cree que el futuro debe pensarse para poder lograrse (Conner en Moraga 2011: 124).

Anzaldúa, por tanto, es partícipe de esa necesidad de perdurar en un cierto esencialismo identitario por su valor para configurar el sujeto político —el ya mencionado “aún no” de

Norma Alarcón—, pero su postura respecto al deseo de indefinición queer y a cómo el grupo y los individuos se relacionan en ella varía a lo largo de su obra. Keating (2009b: 11) identifica tres etapas en su producción, atendiendo a cómo el público recibe su inclusividad explícita o su aparente esencialismo, y a una cierta progresión conceptual. Así, distingue un primer período que comprende hasta la segunda edición de *This Bridge Called My Back* en 1983, un segundo que incluye las publicaciones inmediatamente anteriores y posteriores a *Borderlands/La Frontera* (1987), y un último que se extiende desde los años noventa hasta el 2004. Aunque esta división resulta útil para entender la manera en que evolucionan las teorías de Anzaldúa, desde el punto de vista de la comunidad cabe destacar que la inflexión más importante tiene lugar entre la primera y la segunda etapa, puesto que las dos últimas se desarrollan desde un paradigma muy similar.

De esta forma, las primeras ideas de Anzaldúa adoptan el punto de partida más radicalmente queer de su obra, pero la decepción progresiva de la autora con el racismo en el movimiento feminista, sobre todo tras la publicación de *This Bridge Called My Back* (Anzaldúa 2009c), termina manifestándose en aproximaciones todavía queer en cuanto a propósito, pero más cercanas al esencialismo estratégico de las identities-in-difference en lo que respecta al sujeto político. Anzaldúa considera que demasiada fluidez entraña un peligro y, por ello, resignifica la comunidad partiendo de la premisa de que es necesario encontrar otros marcos epistemológicos para formar alianzas, de ahí que sus ideas posteriores coincidan en la necesidad de crear realidad de manera creativa-performativa, deconstruyendo y decolonizando el mundo con la transformación del pensamiento comunitario y propio para alejarse, así, de los límites que imponen las herramientas del amo. Una vez ha establecido estas bases y condiciones, que define como curar las heridas

(2009g), Anzaldúa retoma la visión de radicalidad queer de sus primeras etapas, creyéndola ahora factible solo si parte de otros esquemas epistemológicos.

Asimismo, cabe destacar que una de las metáforas más conocidas de Anzaldúa, la de la frontera, explica también su postura en este sentido. Al entender las categorías, los límites, como heridas abiertas que sangran en el cuerpo, plantea un proceso de cura por el que estas cicatrizan, pero no desaparecen del todo. Así, con las alianzas, la frontera deviene cicatriz para prestar testimonio del dolor y el trauma que un día desgarraron la comunidad, y mantiene el recuerdo de esas marcas en la piel que siguen presentes, pero que, al no erigirse ya como fronteras, permiten el paso a través de ellas.

2.1. Tendiendo puentes: comunidades, alianzas y subjetividades

La evolución global del pensamiento de Anzaldúa se refleja, además de en los diferentes conceptos que la autora plantea en cada etapa de escritura, en el uso que hace del tropo del puente, que simboliza la unión entre sujetos y comunidades. El puente, que ocupa un lugar central en toda su obra, constituye una metáfora de la mediación que se precisa en la comunicación para formar alianzas y que, como se observa ya en el mismo título de *This Bridge Called My Back*, remite directamente al cuerpo.

Así, en “Bridge, Drawbridge, Sandbar, or Island” (2009c), publicado en la colección *Bridges of Power: Women’s Multicultural Alliances*, volumen editado por Lisa Diane Abrecht y Rose M. Brewer, Anzaldúa elabora una tipología del puente que actúa como punto de encuentro entre sus primeras teorizaciones sobre la comunidad y su posterior urgencia por definir el sujeto político. En el primer sentido, el más retomado por la academia, el puente es la new mestiza: una forma de identidad plural que habita distintas comunidades, que se desplaza de unas a otras, y que, a partir de ello, termina desarrollando la capacidad de identificarse con otros lugares de enunciación (Keating

2009b: 10). De esta manera, los bordes que separan las categorías se vuelven también fluidos y porosos, y dejan un espacio de movilidad y cambio donde la pertenencia a un grupo no entra en conflicto con estar simultáneamente en otro. Además, Anzaldúa retoma esta visión de los límites del sujeto y la comunidad desde la ideal del umbral⁶, que también otras autoras, como Agamben, emplean en sus teorías (en Sabadell-Nieto y Segarra 2014: 8).

Esta subjetividad múltiple y fluida en forma de la *new mestiza* supone una resemantización del mestizaje y sus implicaciones biológicas. Las nuevas mestizas de Anzaldúa son sujetos subalternos —la perspectiva inclusiva aún no incorpora a quienes ocupan espacios hegemónicos— que no son necesariamente “mestizas” raciales, pero que desarrollan un tipo de pensamiento que les permite desplazarse para integrar posiciones en principio autoexcluyentes y con las que, además, no es necesario que se identifiquen de manera directa. Eso es lo que Anzaldúa denomina *new mestiza consciousness* en sus ideas sobre la necesaria transformación epistemológica del sujeto (2009k: 210).

Estos conceptos, enmarcados fundamentalmente en las primeras teorizaciones que Anzaldúa hace sobre la comunidad, giran en torno a la noción de El Mundo Zurdo como modelo comunitario. Se trata de la respuesta de la autora a la conjunción excluyente de las políticas identitarias que reivindicaban las tres comunidades de las que se sentía parte: el Movimiento chicano por los derechos civiles⁷, el activismo por los derechos de los gays

⁶ La metáfora del umbral, similar al *in-between* de Arendt, ha sido ampliamente retomada en este sentido. Agamben, por ejemplo, recurre al umbral para explicar la manera en que los límites de las subjetividades se entienden, en la comunidad, como todo aquello que no está ni dentro ni fuera, pero dentro y fuera al mismo tiempo: el “*ser-dentro de un afuera*” (Agamben 1996: 44). Lo hace, además, referenciando a Kant, lo que demuestra que estas ideas relacionadas con el umbral gozan de una trayectoria amplia en el ámbito de la epistemología.

⁷ El Movimiento chicano se extendió por los Estados Unidos a partir de finales de la década de 1960 para luchar por la igualdad y los derechos de la comunidad chicana en el país, así como por su reconocimiento en la historia del mismo. Desde una perspectiva cultural nacionalista y etnocéntrica, se basaba en el territorio mítico de Aztlán, vinculado a los orígenes de la población náhuatl, y establecía en él un espacio de cohesión identitaria que servía como núcleo comunitario. Así, el Movimiento reafirmaba sus raíces culturales frente a la exclusión del supremacismo blanco, a expensas de la perpetuación de otras formas de

y las lesbianas, y el feminismo del momento, cuyas visiones unívocas del grupo y la subalternidad imponían una rigidez que limitaba su sentimiento de pertenencia e individualidad (Anzaldúa 2009a: 45-46). El Mundo Zurdo se plantea, así, como un encuentro de subalternidades que crean alianzas no a partir de una propiedad común, sino de una carencia⁸:

We are the queer groups, the people that don't belong anywhere, not in the dominant world nor completely within our own respective cultures. Combined we cover so many oppressions. But the overwhelming oppression is the collective fact that we do not fit, and because we do not fit we are a threat. Not all of us have the same oppressions, but we empathize and identify with each other's oppressions... But these different affinities are not opposed to each other. In El Mundo Zurdo I with my own affinities and my people with theirs can live together and transform the planet. (Anzaldúa 2009a: 38)

El puente en esta primera etapa es, por tanto, el que Anzaldúa plasma en *This Bridge Called My Back* y el que más tarde considera no tanto inviable como insuficiente por el momento. Este cambio de perspectiva se produce ante la evidencia de que el feminismo blanco persiste en no tomar en consideración la diferencia racial y sexual y las desigualdades que estas producen y que el movimiento perpetúa al dejarlas de lado. Anzaldúa, que a partir de esta situación sostiene que su visión anterior pecaba de ingenua e inocente, afirma, pese a ello, que este optimismo siempre formará parte del horizonte al que seguirá aspirando (1999: 145).

De manera similar, en El Mundo Zurdo, la nueva mestiza, como mediadora, corre el riesgo de verse desmembrada por las tensiones que la rodean, de sufrir pérdidas parciales

discriminación, ya que, como señala María Teresa Vera Rojas (2012: 108), recurría a valores tradicionales e ideas esencialistas que reafirmaban el machismo y la homofobia, y que atentaban contra la libertad y los derechos de quienes diferían de la norma social y sexual.

⁸ La idea de la carencia como elemento en el que basar las alianzas es frecuente en las teorías de otras pensadoras que teorizan sobre la comunidad. Constituye, por ejemplo, el núcleo del in-between del que habla Arendt y que, entre otras autoras, Esposito recupera en su reinterpretación de la etimología de “comunidad”, de la que infiere la noción del don como deber y deuda en el que fundar la unión (García López 2011: 221-222).

de su subjetividad y, para seguir con la metáfora del puente, de “being ‘walked’ on” (Anzaldúa 1999: 148), ya que la invisibilización de la raza y el género en el ámbito de la comunidad supone el retorno automático al marco colonizador del pensamiento blanco y sus dinámicas opresoras. En este sentido, Anzaldúa previene del peligro de perder la identidad en aras de la alianza, que puede resultar necesario en algunos casos, pero también contraproducente si se hace de manera sistemática.

Para solventar estas dificultades, Anzaldúa insiste en el papel que desempeña el marco epistemológico desde el que se piensa, como se explicará más adelante. Asimismo, en lo que respecta al sujeto en la comunidad, propone una suerte de esencialismo estratégico que no se traduce en reemplazar la figura del puente, sino en ampliarla. De este modo, define otros tipos de puentes que conviven con el primero para simbolizar otros modelos de comunidades inclusivas que, como el mismo sujeto, resultan fluidas y se encuentran en constante negociación, según el contexto. La transición libre de una categoría de puente a otra es lo que permite que ninguna forma de subalternidad llegue a diluirse.

Es así como surgen las figuras del drawbridge y el sandbar, así como la de la isla. Esta última se concibe en un cierto grado de oposición a los puentes y las comunidades, si bien no llega a corresponderse con la desvinculación total por la que aboga el individualismo moderno⁹, puesto que Anzaldúa aclara que retraerse y negarse a crear alianzas funciona únicamente como una estrategia momentánea, y no como una forma de vida porque nadie es autosuficiente por entero. Como alternativa, entre este aislamiento y el puente siempre abierto se sitúan el drawbridge y el sandbar. El primero ofrece dos movimientos: por un

⁹ Tomando como punto de partida las teorías de Butler sobre la vulnerabilidad, Adriana Cavarero critica lo que denomina ontología de la desvinculación, que relaciona con una tendencia individualista que culmina con Thomas Hobbes y su *homo homini lupus* (Cavarero 2009: 46-47). Butler y Cavarero, como Anzaldúa, insisten en que estas aproximaciones al sujeto como ente impermeable y aislado no se corresponden con la realidad relacional del ser humano.

lado, el de una comunicación que puede requerir el sacrificio de la individualidad y, por otro, la opción de retirarse, de manera temporal, al separatismo de las políticas identitarias.

Esta es la visión comunitaria que Anzaldúa refleja en la época de publicación de *Borderlands/La Frontera*. En este momento, tacha de mito las ideas de sisterhood y unidad total, que afirma inventadas desde el supremacismo blanco para eludir sus lógicas internas de opresión racial. A raíz de ello, parte de la academia ha criticado los matices excluyentes en las teorías de Anzaldúa sobre la comunidad (Keating 2009b: 11). Sin embargo, esta lectura obvia, en primer lugar, la movilidad doble de este tipo puente y, en segundo lugar, que la autora explica que las alianzas siempre son posible si quienes las desean son capaces de desplazarse y transformarse, deconstruyendo sus partes hegemónicas —lo que es incompatible con fingir que no están ahí— y desarrollando, con ello, la conciencia de la nueva mestiza.

En este sentido, Anzaldúa defiende que el cuerpo, que es el centro de su epistemología, puede trascenderse prestando atención a las heridas abiertas que impiden la unión dentro de las comunidades¹⁰. Dicha condición implica no perder de vista las muchas opresiones que causan las categorías binarias, lo que para Anzaldúa supone contar con la posibilidad de cerrar los puentes e interrumpir momentáneamente las avenidas de diálogo como recordatorio de que “la vulva es una herida abierta” (2009i: 198), pero hay muchas otras más allá del género y la sexualidad.

¹⁰ Cherríe Moraga coincide en señalar el cuerpo como la encarnación de la subjetividad, en oposición a las disembodied theories occidentales (Anzaldúa 2009j: 192). Pese a que Moraga aboga por formas de comunidad no tan abiertamente inclusivas como las de Anzaldúa, comparte la idea de que el cuerpo —la posición en el mundo— desempeña un papel ineludible en los procesos de definición identitaria pero que puede trascenderse desarrollando otro tipo de conciencia, como la new mestiza consciousness: “the body is laid open for all that it is and isn’t: the carrier of consciousness, but not consciousness itself. Through the body, we are aware; but awareness also transcends the boundaries and borders of the flesh” (Moraga 2011: 56).

Anzaldúa retoma estos conceptos de los borderlands, las new mestizas y la new mestiza consciousness y los amplía en su producción teórica posterior. Sus nuevas metáforas de comunidad, que comparten el núcleo de sus ideas de la época de *Borderlands/La Frontera* y empiezan a gestarse poco después, van más allá y ya no solo conciben el desarrollo de una conciencia que permita desplazarse a “otros mestizajes” a partir de los lugares de subalternidad ocupados con el cuerpo. Por ello, el puente que simboliza sus nuevas teorías es el sandbar, que no es un puente entendido como construcción artificial; Anzaldúa, que defiende las implicaciones del drawbridge, encuentra esta metáfora demasiado fría, demasiado rígida, de ahí que busque un símbolo alternativo que refleje la fluidez de la que quiere dotar sus modelos comunitarios:

Being a sandbar means getting a breather from being a perpetual bridge without having to withdraw completely. The high and low tides of your life are factors which help you to decide whether or where you're a sandbar today, tomorrow. It means that you're functioning as a “bridge” (maybe partially underwater, invisible to others) and that you can somehow choose who you'll allow to “see” your bridge, who you'll allow to walk on your “bridge”—that is, who you'll make connections with. A sandbar is more fluid and shifts locations, allowing for more mobility and more freedom. (Anzaldúa 2009c: 148)

Asimismo, las ideas más importantes sobre la comunidad en este último período se corresponden con los conceptos de nos/otras y el new tribalism. El primero plantea una intersubjetividad que representa simultáneamente la diferencia y la unión, pero no la unidad. Así, nos/otras ofrece una alternativa dialógica a las concepciones binarias del yo/otro y, al mismo tiempo, una filosofía que tiende puentes entre el yo y el otro que conviven en las demás y en una misma. Se trata, por tanto, de una estrategia de negociación. Por este motivo, Keating identifica en esta fórmula una de las grandes preocupaciones de Anzaldúa en el seno de todas sus conceptualizaciones sobre la comunidad: lograr una cura que permita su funcionamiento, para lo que es necesario recordar que “we contain the others, the others contain us” (Keating 2009a: 322-323).

Por otro lado, el new tribalism describe una forma de comunidad basada en los lazos afectivos¹¹ y el deseo de unirse para construir un mundo más inclusivo. Con esta idea, Anzaldúa hace un llamamiento a centrarse menos en la sangre que corre por las venas para, en su lugar, formar alianzas mediante la empatía, el amor y la amistad (2009h: 287), como también señalan autoras como Agamben, Derrida y Butler, y también María Lugones. Sin embargo, Anzaldúa cita a esta última para explicar que, aunque estos afectos resultan imprescindibles para que una comunidad sea inclusiva, el grupo necesita de algo más que asegure su funcionamiento, ya que un lazo por sí mismo no resuelve las tensiones que surgen de las diferencias internas (Anzaldúa 2009c: 153-154).

De esta manera, de la combinación de un nos/otras que reconoce las heridas y de los lazos afectivos que sostienen el new tribalism surge una idea que, para Anzaldúa, permite que la comunidad prospere y no se haga añicos. Esta es, como se ha apuntado anteriormente, la cura de las heridas aún abiertas. Así, healing wounds constituye el propósito y el efecto de formar alianzas para crear un mundo más inclusivo, y el deseo de contribuir a ello, con las múltiples transformaciones que supone para quien lo hace, es la llave para integrar estas comunidades de inclusión.

Según las ideas de su última etapa teórica, la cura la provee lo que Anzaldúa llama the path of conocimiento, profundamente ligado a la vulnerabilidad, así como a un dolor propositivo que, junto con sentimientos como el amor y la empatía, abre la puerta a tender puentes hacia las otras para formar alianzas y comunidades (Vallone 2014). Por ello, el path of conocimiento simboliza una suerte de despertar que se produce cuando una es

¹¹ Otras autoras, entre ellas Donna Haraway y Butler, plantean esta necesidad de repensar los lazos más allá de las nociones del parentesco. Butler, además, explica que “the breakability is the bond”, y que concebir la posibilidad de la ruptura permite entender las relaciones de forma más flexible y subversiva (Butler 2017: 20-21). En este sentido, coincide en cierta medida con Anzaldúa cuando esta defiende alianzas que varían según el contexto y que se adaptan a las mareas que condicionan el estado del sandbar.

consciente de que el pensamiento está situado y de que, para ver y sentir a las otras, es necesario deconstruirse y escapar de la realidad selectiva y los vacíos de conocimiento que la cultura hegemónica impone. En consecuencia, el conocimiento obliga necesariamente a repensar la epistemología y las premisas desde las que se crea y se asume.

2.2. Curar las heridas desde otras vías epistemológicas: teoría, activismo y arte para crear comunidad

The healing of our wounds results in transformation, and transformation results
in the healing of our wounds

Gloria Anzaldúa, “Let us be the healing in the wound” (2002)

Como se ha señalado anteriormente, Anzaldúa considera necesario saber desplazarse de la posición desde la que una observa y entiende el mundo para poder identificarse con un otro y establecer un vínculo emocional, un lazo con él. Para la autora, este cambio en la percepción/posición resulta imprescindible porque una construye su identidad en el seno de una cultura que condiciona las opresiones y las violencias que es capaz de ver y las que no. Se trata de una visión limitada de la realidad que Anzaldúa denomina *selective reality* (2009c: 151) y que es común a todas las culturas, pero se manifiesta especialmente en las occidentales —las colonizadoras—, que toman su cosmovisión como universal y absoluta. Entendiéndose en estos términos, la cultura hegemónica se piensa como no marcada e impone, con ello, un racismo inconsciente e incuestionable, así como una visión del otro donde aquello que le distingue se lee necesariamente como un signo de inferioridad¹².

¹² En esta misma línea, Anzaldúa denuncia el uso de etiquetas para delimitar la creación de la artista subalterna, que se presenta ligada a su identidad como sujeto “marcado” por la diferencia sexual, racial o de género en relación con la norma. En “To(o) Queer the Writer—Loca, escritora y chicana” (Anzaldúa 1991), explica que imponer una etiqueta a la obra margina la creación artística y restringe los temas, las formas y los enfoques que puede adoptar la subalterna

En consecuencia, Anzaldúa señala que percatarse de que todo sujeto está inscrito en algún marco cultural constituye el primer paso hacia la deconstrucción de la propia identidad y la identificación con el otro, hacia ver más allá de la realidad selectiva. Por tanto, la construcción de las comunidades inclusivas de Anzaldúa empieza por esta re-visión de una misma, lo que, a su vez, implica saberse condicionada por el filtro de la cultura y aprender a mirar más allá de él. De esta forma, su propuesta consiste en verse para ver al otro: “You do not see me because you do not see yourself and you do not see yourself because you declare yourself outside of culture”, explica, citando a Lugones (en Anzaldúa 2009d: 131).

Estas ideas sobre el pensamiento situado, en términos de Donna Haraway (1988), son compartidas en distintos ámbitos académicos. Autoras de la teoría poscolonial, como Frantz Fanon y Albert Memmi; del pensamiento decolonial, como Walter D. Mignolo y Anibal Quijano; y del feminismo de color, como Audre Lorde y Trinh T. Minh-ha, señalan las lógicas de opresión que derivan de la universalidad ficticia de la epistemología eurocéntrica, lo que Santiago Castro-Gómez denomina el punto cero (Castro-Gómez en Grosfoguel 2006: 3). Anzaldúa, como estas pensadoras, aboga por una decolonización epistemológica que permita deconstruir el pensamiento hegemónico, sus categorías y premisas, pero, al mismo tiempo, señala que toda subalterna porta también la mirada colonizadora, que ha interiorizado porque está invariablemente expuesta a ella y porque, después de todo, la diferencia es subalternidad respecto a la norma: se construye y lee respecto a ella. Anzaldúa explica, así, fenómenos como el racismo de sujetos no blancos

como creadora, lo que supone un retorno a la cuestión de la legitimidad que no afecta al sujeto hegemónico, cuya universalidad le presupone el derecho a trascender su lugar de enunciación y la capacidad de hacerlo a la hora de crear. De esta forma, Anzaldúa contribuye al debate de autoría y subjetividad que otras autoras, como Françoise Collin (1998) y Diana Fuss (1994), también tratan en este momento.

y la misoginia de las mujeres, que considera que son el resultado de la omnipresencia del discurso normativo (2009c: 150).

Por esta razón, todo sujeto necesita cuestionar aquello que ha aprendido e interiorizado a partir de su inscripción a una cultura y la exposición a la norma. Sin embargo, como la cultura hegemónica traspasa sus fronteras geopolíticas, Anzaldúa entiende que rechazarla no resulta del todo posible, de ahí que elabore sus propuestas de desidentificación epistemológica que abogan por tomar las ineludibles premisas del pensamiento colonizador y reconstruirlas desde otros enfoques para dar lugar a otras formas y vías no sometidas a las herramientas del amo (Muñoz 1999).

Anzaldúa plantea que este proceso debe empezar por cuestionar de raíz cómo se crea conocimiento. Para la autora, uno de los problemas principales radica en particularizar la academia como única fuente legítima de saber, cuando esta insta a dejar de lado la experiencia y el cuerpo en aras de una pretendida universidad a la que, como hemos visto, no todos los sujetos acceden. Por ello, Anzaldúa llama a romper con el divorcio entre arte y la teoría, a rechazar las distinciones entre un arte de primera —no ligado al activismo político— y uno de segunda —arte comprometido—, y con ello acabar con lo que denomina las disembodied theories occidentales (2009j: 192). En su lugar, propone abrazar formas epistemológicas atravesadas por la presencia —y la vulnerabilidad— de quien crea. Para ello, plantea formas como la autohistoria-teoría, que deconstruye los límites entre la reflexión teórica, la ficción y la autobiografía, así como las distinciones entre poesía y otros géneros. En este sentido, Anzaldúa comparte la idea que, ya en *This Bridge Called My Back*, Moraga llama theory in the flesh, “one where the physical realities of our lives—our skin color, the land or concrete we grew up on, our sexual longings—all fuse to create a politic born out of necessity” (1983a: 23).

Estas formas teórico-artísticas constituyen para Anzaldúa una vía fundamental de transformación social, puesto que abren la puerta al proceso de deconstrucción a partir del que un sujeto puede crear lazos comunitarios y facilitar alianzas. Para Anzaldúa, el arte produce una desorientación en quien lo observa porque ofrece otra realidad posible por medio de formas reconocibles, pero no categorizables, lo que invita a cuestionar y a desaprender las preconcepciones desde las que se aprehende el mundo. De esta manera, este desconcierto provoca un estado de crisis que Anzaldúa juzga imprescindible para la deconstrucción y para el que, en la etapa post-*Borderlands*, acuña el término nepantla, una palabra tomada del náhuatl que se refiere a un espacio de in-between en el que una se desplaza hacia otras identificaciones (Anzaldúa 2009f: 180), de manera similar a como la new mestiza trascendía la identidad condicionada por su cuerpo y su cultura. Así, nepantla constituye una metáfora fundamental para entender el potencial que Anzaldúa atribuye al arte, así como su relación con las comunidades de la autora: mediante la desidentificación epistemológica y la puesta en escena del cuerpo y su vulnerabilidad, el arte crea conocimiento y exhorta al afecto, el activismo y las alianzas para curar las heridas en comunidad y construir una realidad inclusiva y queer.

La concepción del arte como elemento transformador que plantea Anzaldúa está también presente en el pensamiento de otras artistas de su época, quienes se nutren de sus propuestas y, al mismo tiempo, aportan sus propios enfoques, sus actos y creaciones a la teorización de la autora. De hecho, esta aproximación a la capacidad transformadora de las prácticas artísticas estaba ya presente en *El plan espiritual de Aztlán*, cuyo sexto apartado incide en la necesidad de plantear el arte como vehículo epistemológico fundamental (Gonzales y Urista 1969: 2). Sin embargo, las artistas-teóricas comprometidas con las mismas causas que Anzaldúa resignifican las ideas de Gonzales y Urista y suman al valor didáctico de las creaciones una dimensión afectiva: explicitar

el cuerpo del artista y exponer su vulnerabilidad contribuye a formar lazos afectivos y a iniciar un proceso de transformación propia. En consecuencia, por ejemplo, Moraga prefiere el contacto material del teatro, mientras que artistas como Gómez-Peña y Celia Herrera Rodríguez optan mayoritariamente por la performance, aunque también recurren a otras artes visuales. Todas¹³, no obstante, coinciden en que decolonizar el conocimiento es el primer paso hacia curar las heridas y crear comunidad.

¹³ Las artistas mencionadas se identifican con el lugar de enunciación del arte chicano o xicano, por lo que son las que resignifican el ideario del Movimiento. Sin embargo, muchas otras, sobre todo desde las intersecciones entre la teoría poscolonial y la decolonial y el llamado feminismo de color, comparten estas ideas sobre prácticas artísticas didácticas que exponen la vulnerabilidad del cuerpo y ofrecen alternativas a los binarismos del pensamiento hegemónico. María Lugones (1994) sería un ejemplo de estas autoras, como también Audre Lorde, Merle Woo, Barbara Smith y todas aquellas que desde distintas posiciones raciales no chicanas contribuyen a obras como *This Bridge Called My Back*.

3. La desidentificación en el arte de Adelina Anthony. Una lectura de *Las Hociconas*

Las teorías de Anzaldúa en relación con la comunidad y la importancia que estas otorgan al cambio epistemológico permiten trazar el perfil de las manifestaciones teórico-artísticas que, siguiendo el pensamiento de la autora, contribuyen a crear comunidad. Sin embargo, aunque Anzaldúa plantea formas concretas como la autohistoria-teoría y otras prácticas de desidentificación con la norma, lo cierto es que no señala unos rasgos específicos que delimiten qué tipo de obras o prácticas considera que invitan a crear comunidad. Después de todo, establecer las características de qué manifestaciones resultan válidas en este sentido supondría limitar la libertad creadora de las artistas, puesto que un modelo constituye también una norma: de ahí que Anzaldúa rechace esta idea y en ningún momento elabore una descripción cerrada de cómo debe ser este arte que conduce a la transformación social.

No obstante, como se ha expuesto en los apartados anteriores, a partir del análisis de los planteamientos de Anzaldúa sobre la comunidad y la epistemología puede inferirse que para la autora un arte que crea comunidad es aquel que puede curar las heridas y desorientar al sujeto hegemónico, sobre todo mediante estrategias de desidentificación. Dada la influencia de la obra de Anzaldúa, especialmente en el ámbito chicano y el feminismo de color, son muchas las teóricas/artistas que de alguna forma se nutren de estas ideas y que, a través de la desidentificación, aspiran a lograr ese doble propósito.

Entre estas autoras, Adelina Anthony elabora una propuesta que se sitúa en un espacio de activismo feminista y decolonial donde la influencia de Anzaldúa resulta palpable. Como veremos en el caso de *Las Hociconas*, su estrategia de desidentificación tiene lugar en varios niveles de interpretación y resulta productiva en términos de creación de

comunidad, según las teorías de Anzaldúa. Otras artistas, como Guillermo Gómez-Peña, Emma Pérez o Ana Castillo cuentan con creaciones que también desafían la normatividad e invitan a la deconstrucción epistemológica, pero su obra ha sido estudiada en profundidad. En contraste, la de Anthony, pese a su gran potencial, aún no ha recibido el interés de la academia y todavía resulta mayoritariamente desconocida en el contexto español. Analizar su obra desde las teorías de Anzaldúa sobre la comunidad permite contemplar, por un lado, la manera en que las ideas de esta autora aún perviven en artistas contemporáneas y, por otro, estudiar cómo Anthony elabora su propia propuesta y cómo contribuye con ella a crear las comunidades planteadas por Anzaldúa.

Adelina Anthony, que se describe a sí misma como two spirit xicana lesbiana artista, empezó su activismo desde la defensa de las Chicana politics, pero terminó rechazándolas por la perspectiva esencialista de la que partían, ya que retomaban formas de pensamiento binario que perpetuaban la opresión (Anthony 2013: 23). En el epílogo de *Las Hociconas*, Anthony señala que la muerte de su madre propició este cambio ideológico que la llevó a abandonar las políticas identitarias para abrazar las xicana politics (xcvii), que entienden la identidad en el sentido del esencialismo estratégico. La búsqueda de una cura para sus propias heridas le sirvió para encontrar su propósito como artista: contribuir a que otras personas sigan sus pasos, decolonicen su cosmovisión y construyan un futuro más inclusivo sin obviar que las categorías aún condicionan la vida de las subalternas. En este sentido, afirma lo siguiente:

My art then is about memory. And future-making. In the present moment. These texts are meant to be performed and witnessed in community. They are meant for my mother, who, in her moment of death, was found clutching her rosary in one hand and in her other hand, her red lipstick. These offerings come from the daughter who also holds the sacred and the profane in both hands; who also claims sainthood and whoredom; knowing we are fortunate if in this life experience puts us on all sides of the story. (Anthony 2013: xcvi)

En este objetivo al que aspira Anthony se aprecian puntos en común con el pensamiento de Anzaldúa, a la que señala como fuente de la que bebe su activismo, como veremos en los siguientes apartados (Anthony 2013: 23). Los propósitos políticos de la autora constituyen un aspecto fundamental de toda su obra, que también abarca la dirección y producción de cortometrajes y largometrajes como *Bruising for Besos* (2016), *La Serenata* (2019), *Guarding Santos* (2019) y *Ode to Pablo* (2019), donde el género, la sexualidad y la raza actúan como ejes principales. Asimismo, Anthony se dedica a la enseñanza de prácticas teatrales, de performance y de escritura, ha trabajado como actriz en la serie *Vida* (2018-), ha participado en la escritura de *Tragic Bitches: An Experiment in Queer Xicana & Xicano Performance Poetry* (2013) y ha publicado *The Beast of Times* (2014), una alegoría teatral que explora el dolor de desarrollar una conciencia política.

Las Hociconas, siguiendo las ideas de Anzaldúa sobre el vínculo entre comunidad y epistemología, ofrece distintas propuestas de desidentificación que, en conjunto, forman un texto que celebra las identidades subalternas y sitúa a los sujetos hegemónicos en espacios de exclusión e incomodidad, con lo que logra esa desorientación productiva que Anzaldúa llama nepantla y que constituye el primer paso hacia la decolonización epistemológica. El análisis de la obra puede llevarse a cabo en tres niveles interconectados: un primer nivel relacionado con la construcción del texto, que incluye cuestiones como el género textual, los personajes, la autoría y la lectura; un segundo relativo al plano meramente lingüístico; y un tercero que abarca el tratamiento de las categorías ontológicas, sobre todo el género, la raza y la sexualidad.

3.1. Desidentificación textual en *Las Hociconas*: género textual, personajes, autoría y lectura

En este primer plano, el uso de la desidentificación por parte de Anthony diluye los límites entre los géneros textuales y entre personajes, autora y lectora. De esta manera, *Las Hociconas* genera la desorientación o incomodidad de quien se aproxima a la obra desde las premisas de la epistemología occidental, y, al mismo tiempo, refleja en su construcción ciertos planteamientos de Anzaldúa sobre la comunidad. Además, como expondremos, su propuesta de desidentificación respecto a las ideas que imperan en el pensamiento occidental sobre la relación entre autora y lectora ofrece una visión en la que la obra se entiende en un sentido comunitario, como un espacio en el que autora y lectora participan para transformarse y formar alianzas.

En lo que respecta al género textual, en la línea de *This Bridge Called My Back* y *Borderlands/La Frontera*, *Las Hociconas* se resiste al encasillamiento. En la obra se distinguen rasgos característicos del teatro, la performance y la stand-up comedy, así como contenido autobiográfico, elaboración teórica y reflexiones metatextuales en torno a la estructura y el propósito de la obra.

Además del epílogo firmado por Anthony, *Las Hociconas* se divide en tres piezas, cada una de ellas protagonizada por un personaje distinto, en el siguiente orden: La Angry Xicana, La Sad Girl y La Chismosa. Originalmente, estas partes se estrenaron por separado como performances¹⁴ independientes que, sin embargo, integran un continuum, como una obra teatral clásica en tres actos. Tres años después de su estreno en formato

¹⁴ *La Angry Xicana?!* se estrenó en julio de 2007 en el Renberg Theatre, en Hollywood; *La Sad Girl...*, en enero de 2009 en el Mexican American Cultural Center, en Austin, Texas; y *La Chismosa!!!*, en mayo de 2010 en La Peña Cultural Center, en Berkeley, California. Su presentación en forma de tríptico tuvo lugar en noviembre de 2010 en el McCadden Theater en Los Ángeles, California.

tríptico en 2010, Anthony publicó los textos en el volumen *Las Hociconas: Three Locas with Big Mouths and Even Bigger Brains*, que se analiza en este TFM, manteniendo una serie de rasgos que invitan a seguir pensándolo en relación con la performance. Una muestra de estos son, por ejemplo, las frecuentes acotaciones o direcciones de escena que describen la decoración del escenario, la música que acompaña las palabras de los personajes y los movimientos o actos de estos. Dichas aclaraciones no aparecen según la estructura típica de los libretos teatrales o los guiones cinematográficos, pero aportan una información que aboca a leer la obra no solo como texto narrativo, sino también, simultáneamente, como un espectáculo de performance. En este sentido, cabe considerar que la obra hace a la lectora partícipe de su dimensión teatral, corporal, y, de alguna manera, la convierte también en espectadora. Como resultado, una lee *Las Hociconas* en papel y, al mismo tiempo, se desplaza hasta situarse delante del escenario en el que actúan los personajes. Por tanto, *Las Hociconas* como volumen ofrece también una lectura in the flesh.

Por otro lado, esta estructura en tres partes y tres personajes se presta también a una interpretación múltiple en lo que respecta al avance de la obra. Una posible lectura podría llevarse a cabo desde una perspectiva cronológica y lineal por la que La Angry Xicana se transforma en La Sad Girl y esta, a su vez, en La Chismosa. Como se detallará más adelante, tal lectura da cuenta del uso que los personajes hacen de las emociones y de cómo estas se relacionan con las fases que las hociconas atraviesan en su path de conocimiento y su healing process. Cabe destacar, además, que en distintos momentos las reflexiones de los personajes sustentan esta evolución lineal y progresiva; La Sad Girl, por ejemplo, explica que en aras de su salud mental se ve obligada a dejar atrás La Angry Xicana para convertirse en esa nueva versión de sí misma en la que la rabia no es ya el motor de su activismo (Anthony 2013: 45).

Otra posible lectura partiría de concebir la identidad de las hociconas como un juego de subjetividades negociadas por el que las tres constituirían simultáneamente un único personaje. La Chismosa ofrece una pista que invita a priorizar esta interpretación, puesto que aclara que entiende la personalidad de manera múltiple y fluida, como “One body, ten different personas” (75), y que quien no haya prestado atención a sus otras yos no será capaz de entenderla. Desde esta perspectiva, la multiplicidad de subjetividades remite a esa idea de comunidad donde una no necesita fragmentarse, simplificarse o “ser una” para formar alianzas porque las diferencias tienen cabida en el nos/otras y porque en todo momento una puede equilibrar sus yos, como señalaba Anzaldúa al describir el sandbar como un puente que puede ocultarse bajo el agua o comunicar dos zonas distintas, en función de la marea.

No obstante, quizás la lectura más productiva de *Las Hociconas* desde el punto de vista de las comunidades de Anzaldúa derive de combinar estas dos posibilidades. Así, podría interpretarse que La Chismosa es la culminación temporal de sus yos anteriores, pero no los deja obsoletos, puesto que en ciertos momentos La Chismosa “se convierte” tanto en La Angry Xicana como en La Sad Girl. Se trata del único personaje que lleva a cabo estos desplazamientos fugaces a otra subjetividad, ya que tanto La Angry Xicana como La Sad Girl se presentan como personajes completos. Según esta lectura, La Chismosa es la última versión, pero sigue siendo las otras dos y lo demuestra cuando es necesario destacar los dos elementos que La Angry Xicana y La Sad Girl llevan en el nombre: la rabia junto con una identificación relacionada con la raza, por una parte, y la tristeza y una etiqueta de género, por la otra.

En este sentido, La Chismosa encarna el símbolo más certero de cómo Anzaldúa plantea el funcionamiento de la comunidad según las alianzas en la diferencia. Esta interpretación de la organización del texto sugiere que, cuando La Chismosa deja paso a La Angry

Xicana y a La Sad Girl, está llamando la atención sobre las heridas abiertas, sobre unas categorías que quiere dejar atrás, pero que aún no puede obviar porque siguen recordándole la rabia y el dolor que asocia a su identidad.

Asimismo, también vinculado al género textual, pero ya en el ámbito de la autoría, *Las Hociconas* desdibuja la frontera entre la voz de la autora y la de los personajes, según la noción de autohistoria-teoría defendida por Anzaldúa y patente en *This Bridge Called My Back* y *Borderlands/La Frontera*. De esta manera, los personajes se refieren a sí mismos como Adelina y van tejiendo una metarreflexión sostenida sobre cuál es su propósito como artista y sobre cómo este se manifiesta en la obra. Así, por ejemplo, tanto la autora en el epílogo como La Angry Xicana en la primera parte explican que la muerte de su madre y otras circunstancias personales precipitaron una espiral de tristeza que marcó un punto de inflexión en sus ideas sobre la identidad, el arte y el activismo. Además, La Angry Xicana enlaza este relato con las teorías de Anzaldúa y ofrece una reflexión en la que evidencia el vínculo entre estas y el propósito de *Las Hociconas*:

So in 2004, my mother's body collapses and her espíritu cruises over to el otro lado. It's the same year that we lose another Tejana, a mujer who also greatly influenced my life, and although I never met her in person, it was also very painful, triste and tragic to lose la Gloria Anzaldúa [...] who along with Cherríe Moraga gave us the revolutionary and groundbreaking *This Bridge Called My Back*. [...] I'm talking about a cultural theory that revolutionized our communities and the pinche academy. La Anzaldúa who gave voice to the experience of the metaphorical and the literal borderlands. And, hello, obviamente, this show is case and point on how we Xicanas refuse to allow society to "tame our wild tongues". (Anthony 2013: 23)

Esta forma de autohistoria-teoría, al diluir la voz de la autora con la de las hociconas crea una ficción "encarnada", explícitamente atravesada por el cuerpo y la experiencia de Anthony. De esta forma, rompe con las disembodied theories cuestionadas por Anzaldúa, puesto que rechaza la tendencia de la epistemología occidental a entender las prácticas artísticas como fruto de la racionalidad —de la mente— más que como un deseo de

activismo mediado por la experiencia. La artista, insiste Anzaldúa, “can’t take off her color and sex and leave them at the door of her study or studio. Nor can she leave behind her history. Art is about identity, among other things, and her creativity is political” (Anzaldúa 2009d: 135). Anthony sigue esta línea cuando opta por una forma de autohistoria-teoría donde la voz de los personajes se entreteje con la de la autora y donde el activismo de esta y sus experiencias están muy presentes.

Esta idea de la obra claramente atravesada por la experiencia y el activismo de la autora, sumada a la lectura in the flesh que ofrecen los matices de performance de *Las Hociconas*, permite pensar la autoría en un sentido comunitario que no solo concierne a la autora. Como parte de la decolonización del pensamiento, Anzaldúa ya había señalado la necesidad de resignificar esta noción y de reivindicar el papel de la lectora/espectadora en la creación artística, puesto que “making meaning is a collaborative affair” (2009e: 169). De manera similar, al fundir la voz de la autora con la de los personajes y hablar desde una experiencia que la lectora/espectadora sabe no del todo ficticia, la obra anima al público a participar en el diálogo y lo insta a escuchar no solo con el intelecto, sino también con el cuerpo, como describe Anzaldúa (169). Así, mediante la autohistoria-teoría *Las Hociconas* propone un ejercicio de lectura que busca el compromiso de la lectora y su implicación como base para la transformación y la alianza.

Por otro lado, este deseo de resignificar la autoría se aprecia también en las estrategias con las que la obra desmitifica la figura de la autora como única creadora. *Las Hociconas* se aproxima a autoras de un canon “global” —predominantemente occidental—, tales como René Descartes, Gertrude Stein y William Shakespeare, entre otras, desde la desidentificación y el rechazo de su aura de inviolabilidad. Así, las hociconas se expresan en términos de “I fuck, therefore I am” (35), “a whore is a whore is a whore” (37) y “to

pinche or not to pinche” (58), sin aludir a las fuentes¹⁵. En clave de humor, reescriben estas citas y subvierten el halo de inalterabilidad que las reviste, que no es sino el resultado de entender a la autora como dueña única de su obra, sobre todo cuando goza de renombre. Por ello, al parafrasearlas de manera evidente, *Las Hociconas* incide en que, como explica Anzaldúa, una vez que las ideas y los conceptos salen al mundo no deberían pensarse según relaciones de propiedad, y que, por tanto, la epistemología no necesariamente ha de aprehenderse desde esta visión individualista. Cabe destacar, asimismo, que esta reescritura se lleva a cabo otorgando a las citas unas connotaciones sexuales —y de sexualidad no normativa, por el contexto— que también desafían el rechazo de la academia más tradicionalista y hegemónica a tratar las sexualidades subalternas de manera explícita (Newton 2009).

Asimismo, las referencias a estas figuras de autoridad se intercalan con alusiones a la llamada cultura popular, de forma que *Las Hociconas* también desdibuja la distinción entre prácticas creadoras de primera y de segunda. Los personajes citan a Beyoncé, Lady Gaga y Ellen DeGeneres, y reescriben obras como la película *Brokeback Mountain* (2005) o la serie *The L-Word* (2004-2009)¹⁶. En el caso de estas últimas, las hociconas denuncian su whitewashing y pinkwashing, y se desidentifican con ellas para recrearlas en versiones más inclusivas en las que se celebra la subalternidad: *Brokeback Rancho* y *The J-Word*.

¹⁵ *Las Hociconas* también incluye citas reescritas de autoras como Moraga, Lorde y, por supuesto, Anzaldúa, situadas en otro marco de la geopolítica del conocimiento. Aunque los personajes también se reapropian de las palabras de estas pensadoras, sus nombres aparecen de manera constante a lo largo de la obra en actitud de homenaje. De hecho, La Chismosa se encuentra en una habitación donde aparecen “THE books” (Anthony 2013: 55), entre los que se incluyen obras de estas tres autoras, mientras que La Sad Girl explica a una amante que su verdadera candidata a la presidencia es Moraga —no Obama—, y, al comprobar que su compañera no sabe de quién habla, la despide apresuradamente y pone fin a la relación por el disgusto que le provoca “how little we know about our true political sheroes” (47).

¹⁶ El argumento de la serie *The L-Word* (2004-2009) se centra en la vida de un grupo de lesbianas en Los Ángeles y, según se critica en *Las Hociconas*, ofrece una visión reduccionista y exotizante de sus escasos personajes racializados. Al respecto, la Angry Xicana explica lo siguiente: “Do you remember the *L-Word*’s second attempt at creating a Chicana character? [...] It’s as if the *L-Word* wanted to represent all Latinas from the East Coast to the West Coast—in one pinche character. So allí estaba Papi in the same breath sounding like an East Los Ángeles Chicana to pseudo Puerto Rican and right back to Chicana” (Anthony 2013: 7).

En esta, el cambio de la L a la J simboliza que la categoría de jota sustituye a la de lesbiana, que tanto Anthony como Anzaldúa entienden como una categoría asociada al pensamiento occidental que deja de lado la interseccionalidad de la raza. Así, la reelaboración de *The L-Word* en versión jotería integra otros aspectos interseccionales que dan cabida a distintos planos de la subalternidad:

Jotas in all of our glory: from la más chancluda nalgona single queer mama con rollers in her hair struggling to pay the bills, while working overtime at the 99-cent store, and still finding time to get her game on with the migrant jota janitor from Mickey D's, to la más flacucha hocicona Ivy-League educated hoochie mama genius (says "slash") S & M poly-sexual fanatic (says "slash") also part-time Greenpeace activist (says "slash") not to mention a full-time mentor for MECha (says "slash") and also a major donor for the progressive Green Party... driving to la revolución in her eco-friendly hybrid BMW (Anthony 2013: 15).

De esta forma, *Las Hociconas* aúna referencias académicas y de la cultura popular, y lleva a cabo una denuncia de la violencia que se ejerce contra la subalterna desde todos los ámbitos de la producción cultural. Por ello, los personajes se desidentifican con estas historias o citas: en lugar de elaborar otras desde cero, reescriben en otros términos las ya existentes, y lo hacen huyendo de las herramientas del amo y sus nociones sobre qué es conocimiento, cómo se crea y cómo se transmite. Así, estas reescrituras desmitifican la figura de la autora y, junto con la invitación a la lectora/espectadora a comprometerse emocionalmente con la obra, contribuyen a resignificar la relación entre autora y lectora desde un punto de vista comunitario.

En conclusión, este primer plano de la construcción de la obra refleja la influencia de las teorías de Anzaldúa sobre la comunidad y se sirve de distintas herramientas para contribuir a la formación de alianzas. Por un lado, la desidentificación respecto a las fronteras que establece la epistemología occidental entre los géneros textuales y entre los personajes y la autora, y la autora y la lectora permite un acercamiento a las ideas de desconcierto del público y celebración de otras formas de entender la identidad y la

epistemología. Por otro lado, mediante la autohistoria-teoría y la relación entre la autora y los personajes, *Las Hociconas* propone un vínculo entre la autora y la lectora por el que ambas intervienen en la creación y se involucran a nivel personal. En conjunto, la construcción de la obra en estos términos ofrece una visión de la comunidad donde se da cabida a la multiplicidad del sujeto y a las diferencias y, al mismo tiempo, se elabora un espacio de diálogo entre autora y lectora donde esta última es invitada a transformarse para formar alianzas y crear comunidad.

3.2. Desidentificación lingüística en *Las Hociconas*: la no traducción como estrategia de mediación

En el plano de la lengua, *Las Hociconas* se sirve también de la desidentificación para reivindicar la subalternidad e incomodar a la lectora hegemónica. Así, la obra invita a esta a hacer un esfuerzo por comprender al otro y renegociar su visión del mundo, lo que supone un paso hacia la formación de alianzas desde el reconocimiento de las diferencias.

En este sentido, *Las Hociconas* sigue la línea marcada por Anzaldúa en cuanto a la desidentificación lingüística, que es quizá uno de los aspectos más conocidos de su obra. En un momento en el que la academia, en general, se resistía a aceptar textos alejados de la norma monolingüe (Keating 2009b: 14), *This Bridge Called My Back, Borderlands/La Frontera* y otras obras escritas por sujetos pertenecientes a minorías étnicas y raciales en Estados Unidos desafiaban la “pureza” lingüística con estrategias de code-switching. Además de la combinación de distintas lenguas y dialectos en un mismo escrito, estos textos, como *Las Hociconas*, emplean un inglés que transita del académico estándar al más coloquial y hasta soez. Estas estrategias responden al deseo de subvertir la norma,

pero también al de reivindicar una identidad marcada por las relaciones poscoloniales y sus heridas abiertas¹⁷.

A lo largo de toda su obra, Anzaldúa establece la lengua como un plano fundamental desde el que construir y deconstruir la identidad. En este sentido, “Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers” (1983b), incluido en *This Bridge Called My Back*, es probablemente uno de sus textos más célebres. En él reflexiona sobre el dolor de tener que elegir un idioma para escribir —para expresar su identidad— y de la tensión que surge de saber que las lenguas que le han impuesto conforman también una parte innegable de sí misma. Para Anzaldúa, el inglés, la lengua (más) colonizadora¹⁸, es un recordatorio constante de la violencia contra su cultura (27), “the forced cultural penetration, the rape of the colored by the white, with the colonizers depositing their perspective, their language, their values in our bodies” (Anzaldúa 2009b: 111).

No obstante, al mismo tiempo, la lengua colonizadora también forma parte de su identidad y es la que le permite existir literariamente y hacer uso de la academia estadounidense como plataforma para su voz (López Ponz 2015). Desde la teoría poscolonial, Memmi describe este tipo de situaciones como bilingüismo colonial, un

¹⁷ Un amplio número de autoras ha estudiado la relación entre lengua e identidad en la obra de Anzaldúa. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, Lea Ramsdell (2004) y Jane Hedley (1996). Anzaldúa explica su identidad como un in-between donde el idioma materno no es solo uno —ni el náhuatl ni el castellano ni el inglés—, sino que es el resultado de las relaciones coloniales y poscoloniales que atraviesan su cultura. Por ello, insiste en que su code-switching no es solo una estrategia subversiva, sino la manifestación de una identidad lingüística propia y legítima que no se rige por las delimitaciones puristas entre un idioma y otro. De esta manera, cuando la academia se opone a considerar su code-switching una forma digna de escritura, le niega la voz y la capacidad de expresarse, como si su lengua —y su identidad— fueran inferiores respecto al estándar normativo y, por lo tanto, no sirvieran para crear y transmitir conocimiento. En uno de sus textos más conocidos, “How to Tame a Wild Tongue”, recogido en *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa reflexiona sobre estas ideas (1987a: 59).

¹⁸ Anzaldúa señala que tanto el inglés como el castellano son para ella lenguas colonizadoras, pero no las trata indistintamente. Aunque en algunas de sus obras se refiere a la violencia del castellano contra el náhuatl, explica que tampoco podría considerar este último su idioma nativo. A partir de la historia colonial, el castellano está tan profundamente enraizado en su cultura e identidad que desplaza a la lengua indígena, con la que convive de manera desigual. De hecho, en sus textos Anzaldúa emplea el náhuatl en pocas ocasiones; sobre todo para titular sus poemas o para crear algún concepto, como es el caso de nepantla. El castellano, en cambio, atraviesa de manera constante sus textos en inglés, que es la lengua que se ve obligada a utilizar para hablar desde las estructuras académicas de Estados Unidos.

drama lingüístico en el que el sujeto sufre la escisión de dos lenguas en conflicto donde la hegemónica es la que goza del prestigio necesario para hacerse oír (2011: 14). Para Anzaldúa, la desidentificación lingüística es la estrategia que permite a la subalterna utilizar esta plataforma que proporciona la lengua colonizadora sin perpetuar las herramientas del amo. Según la autora, negarse a utilizarla de ningún modo supondría otra forma de violencia contra su identidad, puesto que tampoco puede volver a unas raíces que no le pertenecen, ya que nació y vivió en un estado de in-between lingüístico (2009f: 185). Por estos motivos, Anzaldúa aboga por usar la lengua colonizadora, la de la cultura hegemónica, pero por hacerlo en sus propios términos.

De manera similar, *Las Hociconas* usa como lengua principal el inglés, pero se trata de un inglés reapropiado en el que confluyen diferentes variedades dialectales y registros, así como una tendencia al lenguaje soez que, según La Chismosa, se explica porque “vulgar just means it has mass appeal” (Anthony 2013: 58). Asimismo, la obra emplea el castellano y algunas expresiones puntuales en náhuatl. Este resulta ajeno a los personajes porque no da cabida a sus necesidades expresivas, puesto que no lo conocen lo suficiente como para hablarlo con la irreverencia que desean. Por ello, aceptan recurrir a las lenguas colonizadoras, que son, como para Anzaldúa, el castellano y sobre todo el inglés:

Still, I will speak to you in your pinche English, because [...] Spanish is, after all, just the first colonizer’s tool. That is why in this show, you will hear vulgarities like fuck, shit, pinche, bitch, cabrón, and the franco-español epithet: a la chingada con tu weewee. Well, do you know any bad words in Nahuatl? Ya ven, you decimate our indigenous languages, we return the favor... and fuck yours up... yes, más worster (Anthony 2013: 17).

Así, los personajes manifiestan explícitamente el deseo de tomar la lengua del amo, puesto que no pueden escapar de su influencia, y de reelaborarla en sus propios términos a fin de no reproducirla y perpetuar, así, su violencia. Esta propuesta de desidentificación lingüística cumple dos propósitos, como teorizaba Anzaldúa: por un lado, afirma la

legitimidad de la lengua subalterna y las identidades poscoloniales y, por otro, sitúa a la lectora hegemónica en un espacio de incomodidad.

Dicha incomodidad se encuentra íntimamente ligada a la idea de no traducir. La desidentificación lingüística que se produce mediante el code-switching desorienta a quien espera un texto monolingüe, pero, además, excluye de manera puntual a quien solo entiende la lengua hegemónica. Cuando las *hociconas* optan por no traducir(se), reconfiguran el procedimiento con el que tradicionalmente se identifica la traducción, por el que el objeto de la cultura origen se desplaza hacia la cultura meta, adaptándose y perdiendo ciertos rasgos para acomodarse a un nuevo marco de referencia, el de la lectora. En cambio, en *Las Hociconas*, es esta lectora quien debe hacer el esfuerzo de entender, y también de comprender que hay ciertos espacios a los que no puede acceder si no está dispuesta a aprender otra lengua o, en el sentido más amplio —el de la comunidad— de superar las limitaciones de su pensamiento hegemónico. Así, la incomodidad que produce la no traducción contribuye a la decolonización epistemológica y a la transformación que la lectora hegemónica debe afrontar si desea formar alianzas:

I know I'm not exaggerating about how some white folks get really uncomfortable when the cultural production is not focused on them. Y por eso... yo les hablo en español a veces, cabrones consentidos. No más para ver cómo se van a comportar... y no, no les voy a traducir nada... a ver, a ver, que muy chingones con sus pinche leyes de *English only*, pendejos, putos. (Anthony 2013: 50)

Asimismo, en esta forma de exclusión momentánea que se consigue con la no traducción se reflejan las ideas de Anzaldúa sobre la comunidad en torno a la metáfora del sandbar, que tiende puentes o impide la comunicación entre territorios distintos según el contexto. Como ocurre con este símbolo, en *Las Hociconas* la exclusión es estratégica y no permanente, y busca curar las heridas y crear comunidades inclusivas. Así, la obra invita a comprometerse y a formar alianzas a todos los sujetos, y su exclusión sirve para recordar a los hegemónicos que el deseo de crear comunidad no puede obviar las heridas y seguir

silenciando las voces subalternas. De esta manera, sigue la máxima de Anzaldúa — descrita como *politics of address*— sobre incluir a la mirada hegemónica, pero sin dirigirse y adaptarse principalmente a ella¹⁹.

Como resultado, la desidentificación lingüística en *Las Hociconas*, sumada a este uso de las *politics of address*, permite a la obra celebrar la subalternidad y, mediante la no traducción, incomodar a la lectora hegemónica para situarla en nepantla. Estas estrategias, como hemos visto, reflejan las influencias de las teorías de Anzaldúa y sirven también para crear comunidad, ya que persiguen una lectura comprometida que induce al cambio y la renegociación de lo propio por parte de la lectora hegemónica. Además, ofrecen una alternativa a la situación de bilingüismo poscolonial en la que la subalterna puede hacer que su voz se escuche sin perpetuar las herramientas del amo.

3.3. Desidentificación y categorías ontológicas en *Las Hociconas*: esencialismo estratégico y healing through laughter

El tercer nivel en el que *Las Hociconas* recurre a la desidentificación se relaciona con las categorías ontológicas de la raza, el género y la sexualidad, así como con sus diferentes interseccionalidades. La obra emplea constantemente dichas categorías, y, de hecho, la idea misma de excluir e incomodar a la lectora hegemónica se basa en ellas, puesto que establece una clara distinción entre sujetos según estos planos de su identidad. Como expondremos a continuación, las oposiciones que construye la obra en este sentido se basan en lógicas aparentemente binarias y esencialistas. No obstante, *Las Hociconas* se desidentifica con estas etiquetas y con frecuencia apunta que su tratamiento de las mismas

¹⁹ Incluso en “Haciendo caras, una entrada”, considerado por la crítica uno de sus textos más excluyentes (Anzaldúa 2009d: 124), Anzaldúa explica que su visión de la comunidad es siempre inclusiva, aunque no apela a todas los sujetos de la misma forma: “[*Haciendo caras*] addresses a feminist readership of all ethnicities and both genders—yes, men too. Contrary to the norm, it does not address itself *primarily* to whites, but invites them to ‘listen in’ to women-of-color talking to each other” (Anzaldúa 2009d: 128).

no se basa en diferenciaciones esencialistas, sino en una cuestión de posición e identificación. De esta manera, los episodios de la obra que pueden parecer más binarios se prestan a una lectura que permite interpretar un uso de estas categorías según el esencialismo estratégico, mediante el que Anthony cuenta con un sujeto político definido desde el que desarrollar su activismo, como también Anzaldúa planteaba en sus teorías.

Las Hociconas está repleta de episodios que reflejan este tipo de oposiciones con las que los personajes critican de forma generalizada a todos los hombres y a todas las mujeres blancas o heterosexuales. Estas estrategias resultan especialmente manifiestas en algunos momentos, tales como en el que La Angry Xicana habla de la opresión y misoginia de “all men—ALL MEN” (14) o cuando La Sad Girl denuncia la homofobia de las mujeres heterosexuales también en términos absolutos (36). Sin embargo, los personajes intercalan estos episodios de corte esencialista con otros que manifiestan su deseo de dar cabida también a los sujetos hegemónicos. La Sad Girl, por ejemplo, declara la obra un espacio seguro para quienes no están acostumbrados a pensarse como marcados por la diferencia —“Jesus lovers, white folk, and non-queers”—, pero les advierte de que no deberían sentirse completamente a salvo, ya que su propósito es irritarlos, aunque con delicadeza, en honor al “higher-self waiting to be born in all of us” (35).

Además, como indicábamos, las estrategias de desidentificación que la obra emplea al usar estas categorías las alejan de la rigidez con las que las lógicas esencialistas delimitan qué es ser mujer, hombre, blanca o queer. De esta forma, las categorías permiten a *Las Hociconas* denunciar la opresión ligada a ellas en un mundo que continúa leyendo la identidad según la raza, el género y la sexualidad. Al no obviar esta realidad de violencia, la obra pone en escena las heridas abiertas y afirma que aún no es posible prescindir de las etiquetas porque las luchas de la subalterna todavía necesitan un sujeto político claro.

Para ejemplificarlo, La Sad Girl explica que con frecuencia pensar las identidades sin estas categorías no deja de suponer un privilegio del que solo gozan los sujetos hegemónicos, que son quienes pueden prescindir de un sujeto político definido. El personaje defiende que estos sujetos declaran que cualquiera puede dar vida a un personaje de ficción cuya identidad no sea normativa, pero que, por el contrario, su experiencia le ha demostrado que a la hora de la verdad un sujeto subalterno se enfrentará a la censura y el rechazo del público hegemónico si representa un personaje “no marcado”. El ejemplo que aporta es el de *The J Word*, el proyecto con el que promete reescribir la serie *The L Word*. En su versión, el reparto estará formado por “a bunch of Brown and Mexican dykes playing white lesbians” (49), lo que, según La Sad Girl, demostrará que no todo el público estará dispuesto a aceptar a una mujer de color representando el papel de un personaje blanco.

La desidentificación de *Las Hociconas* respecto a las categorías ontológicas citadas se aprecia en las tres partes del texto, pero sobre todo en la protagonizada por La Chismosa. Uno de los ejemplos más ilustrativos en este sentido es la manera en que el personaje habla de Lady Gaga, a la que califica de “Raza”, lo que supone una forma de identificación racial subalterna, pese a que su cuerpo la sitúa en un espacio blanco (56). Cuando instantes después anuncia que se trata de una broma, la razón que esgrime para reconsiderar su comentario anterior no se relaciona con una cuestión corporal, sino con una actitud política: el hecho de que Lady Gaga no apoyara el boicot a Arizona en 2010, por el que otros artistas cancelaron sus actuaciones en el estado a raíz de su ley de inmigración²⁰. La Chismosa expone una argumentación parecida cuando defiende que

²⁰ El boicot artístico de 2010 a Arizona tuvo lugar como respuesta a la Ley SB1070 del estado, popularmente denominada “Ley del Odio”, que proponía las medidas antiinmigración más estrictas de los Estados Unidos hasta el momento. El boicot recibió el apoyo de artistas como Rage Against the Machine, Kanye West y Calle 13.

Barak Obama tampoco le sirve para satisfacer su deseo de un presidente negro en EE. UU., y que Audre Lorde, en cambio, sí habría estado a la altura de sus expectativas, por su forma de pensar y su manera coherente de actuar de acuerdo a su activismo (50). En este caso, como en el anterior, la etiqueta racial no responde tanto a una categoría física como a un compromiso ideológico con unas causas sociales.

La obra también cuenta con numerosos ejemplos de desidentificación con las etiquetas de género y sexualidad. La Chismosa hace apología de lo que denomina “queerly fucking” (71) y, junto con los otros dos personajes, reprueba que en ocasiones quienes de algún modo se sitúan en los márgenes o fuera de la norma sexual o de género continúan adoptando un pensamiento binario y esencialista que no deja opción a entender la identidad más allá de las categorías tradicionales. En este sentido, sobre todo La Sad Girl critica constantemente las relaciones homosexuales que perpetúan los roles de género de feminidad/masculinidad normativa, y La Chismosa denuncia “the hypocrisy of queers policing queer pussies [...], working for the gender norm police” (62). Este caso supone un ejemplo de cómo *Las Hociconas* denuncia también la mirada hegemónica que se da en los sujetos subalternos, como advierte Anzaldúa (2009c: 150).

Además, La Chismosa, que se identifica como lesbiana —o jota o dyke, dependiendo del contexto— explica que su condición de icono de la comunidad xicana lésbica se vio afectada cuando se quedó embarazada de un sujeto con pene, a partir de lo que sus compañeras asumieron que había mantenido relaciones sexuales con un hombre, por lo que defendían que no podía ser “the Xicana lesbian” (Anthony 2013: 71). El personaje anima a la lectora a no pensar el género de esta manera esencialista, y para referirse a esta pareja emplea el término “boi”, una etiqueta que se sitúa en espacios intermedios de las identidades sexuales y de género binarias, y que puede designar múltiples posibilidades relacionadas con el espectro trans*. Después, La Chismosa zanja el debate sobre su

sexualidad y embarazo especificando que la única premisa que rige su deseo es que su pareja se sienta atraída por ella, independientemente de sus órganos sexuales (71).

Como ocurre en el resto de planos en los que la obra lleva a cabo una estrategia de desidentificación, con este uso de las categorías de la raza, el género y la sexualidad, *Las Hociconas* elabora un discurso que incomoda a la lectora hegemónica y reivindica las identidades subalternas. En este caso, mediante las oposiciones en apariencia binarias que denuncian la opresión por parte de los sujetos hegemónicos, *Las Hociconas* apela a estos de manera directa, con referencias explícitas a su privilegio y posición opresora. En este sentido, el diálogo entre los personajes/la autora y la lectora constituye una de las vías fundamentales por las que la obra invita a la transformación personal de la lectora, puesto que las hociconas declaran abiertamente su deseo de incomodarla para lograr su compromiso político.

No obstante, Anzaldúa advierte de que no toda estrategia que busque incomodar a la mirada hegemónica resulta apropiada. La autora explica que algunas artistas exponen en sus obras su rabia y tristeza como elementos que generan incomodidad y vergüenza en el público, y que muchas veces lo hacen desde el victimismo, lo que entraña el riesgo de inmovilizarlas políticamente en una posición en la que no cuentan con agencia y desde la que pueden verse arrastradas a una espiral de ira, tristeza y miedo (1983a: iv). De esta forma, Anzaldúa defiende que emplear estas emociones como motor para la incomodidad puede terminar causando dolor a la artista, que siempre se expone en su obra, y constituir una forma de autocanibalismo que no resulta en absoluto productiva.

En *Las Hociconas*, la incomodidad que produce el discurso de los personajes se acompaña en todo momento de un tono humorístico, lo que Cherríe Moraga define como *healing through laughter* en el prólogo de la obra (ix). Se trata de una estrategia que consiste en

hacer reír a la lectora con un humor eminentemente político para hacerla reflexionar y cuestionar su posición de poder, sin emplear un discurso marcado por el victimismo. Así, en *Las Hociconas* todo tema es susceptible de tratarse desde el humor y la ironía, y a toda broma subyace una denuncia política, como pone de manifiesto La Chismosa: “My pedos are like prisoners of war in Guantánamo Bay. Who knows when they’ll leave that shit-hole of a place. And, yeah, [...] even my fart jokes are political” (59). Además, en ocasiones, este humor de denuncia se logra mediante situaciones en las que los sujetos subalternos se presentan en situaciones de poder respecto a quienes son los sujetos hegemónicos en la realidad. De esta manera, *Las Hociconas* también llama la atención sobre formas de opresión sin explicarlas directamente:

imagine then if I did come back white? There I would be one day in my college class sitting in my white ethnic studies class... you know, if I *happened* to graduate from a poorly funded public high school, and then I *happened* to get that affirmative action reverse racism scholarship from the KKK... I would be in my class having that awful epiphany that everything I had learned about my white peoples growing up, you know, in the skewed public school system... and the people of color mainstream media *owned* by Oprah... was true. (57)

Asimismo, en la línea de Anzaldúa, las hociconas ofrecen una reflexión sobre las emociones, el victimismo y el humor en su vida y actividad política. La Angry Xicana y La Sad Girl llevan en el nombre la emoción más manifiesta de las partes que protagonizan: la rabia y la tristeza. Cuando La Sad Girl explica que se vio obligada a dejar atrás a La Angry Xicana, afirma que lo hizo para sobrevivir, ya que “underneath the anger is just a lot of pain” (Anthony 2013: 45). Además, como hemos visto, también la propia Anthony explica en el epílogo que la muerte de su madre y una situación personal delicada la llevaron al límite, y que gracias al arte encontró la cura que necesitaba para sanar, puesto que la ayudó a percatarse de que debía gestionar su activismo de otra manera, dado que la rabia y la tristeza le infundían una desesperanza absoluta que le impedía avanzar en su camino de curación (Anthony 2013: xcvi).

Este proceso, que la autora relaciona con la decolonización progresiva de su pensamiento, es el mismo que sigue La Sad Girl cuando finalmente se transforma en La Chismosa, que representa la culminación de dicho proceso de cura. Este personaje, además, pone fin a la obra con un parto en el que se da a luz a sí misma, como una metáfora de la subjetividad siempre en construcción que va naciendo a medida que una avanza por el camino de la decolonización epistemológica. Se trata del personaje más fuerte, más completo; ya no se encuentra en un estado dominado por la ira y la tristeza, aunque es consciente de que estas emociones seguirán acompañándola mientras la opresión siga ahí —como demuestran sus transformaciones puntuales en La Angry Xicana y La Sad Girl—, pero sin ser ya el motor de su activismo. Así, su nueva herramienta, el humor, le permite dialogar con la lectora sin hacerse daño a sí misma.

De esta manera, la propuesta de desidentificación basada en el esencialismo estratégico y el healing through laughter que elabora *Las Hociconas* concibe la obra como un espacio comunitario donde la artista dialoga con la lectora hegemónica y la invita, a través de la incomodidad, a reconocer su privilegio para acceder a nepantla. Así, siguiendo las ideas de Anzaldúa, la obra ofrece una iniciación a este proceso de decolonización del pensamiento y ofrece a la lectora un camino hacia su propio healing, que termina, como para las hociconas, con el nacimiento de un sujeto más libre y más fuerte que es consciente de que el mundo al que aspira empieza a construirse cuando una está dispuesta a transformarse para crear comunidad.

Conclusiones

A partir de este análisis de la desidentificación en *Las Hociconas*, podemos concluir que la obra constituye una muestra del tipo de creaciones que, según el pensamiento de Anzaldúa, pueden crear comunidad. Como hemos visto, la propuesta de Anthony se basa en diferentes estrategias orientadas a incomodar a la mirada hegemónica y desestabilizar las premisas normalizadas por el pensamiento situado.

Este uso de la desidentificación en *Las Hociconas* se aprecia en tres planos: la construcción del texto, el empleo de la lengua y la gestión de las categorías de la raza, el género y la sexualidad. En el primer nivel, la obra se sirve de una forma de autohistoria-teoría con la que diluye las fronteras entre los géneros textuales, así como entre los personajes y la autora, y la autora y la lectora. Esta última se ve invitada a llevar a cabo una lectura comprometida en la que técnicas de exclusión como la no traducción le recuerdan que formar alianzas requiere salir de su marco referencial y renunciar a ciertas premisas que creía universales. Asimismo, el uso de las categorías según los esquemas del esencialismo estratégico apela directamente a la lectora para que reflexione sobre su lugar en el mundo e inicie su propio camino de deconstrucción y transformación.

De este modo, mediante la incomodidad, *Las Hociconas* trata de situar a la lectora en ese espacio de cambio que Anzaldúa denomina nepantla, a partir del que puede construir comunidad sin perder de vista las heridas aún abiertas por las desigualdades que producen categorías como el género, la raza y la sexualidad. Además, la propuesta de Anthony en esta obra presenta el humor como forma de señalar las heridas sin incurrir en el victimismo ni en el esencialismo de las políticas identitarias, que, según Anzaldúa, impiden el avance hacia el fin último de su proyecto de comunidad: lograr que se pueda llegar a prescindir de las etiquetas y entender la identidad según una perspectiva queer.

En este sentido, *Las Hociconas* converge con la idea de comunidad que Anzaldúa desarrolla en la segunda y la tercera etapa de su producción teórica, en las que abandona la radicalidad queer de la primera época y se sitúa en el espacio del “aún no” para insistir en que la sociedad todavía no está preparada para abandonar el potencial político de los sujetos encarnados.

Esta concepción de *Las Hociconas* como vía para decolonizar el pensamiento de las lectoras, tanto el de las hegemónicas como el de las subalternas —que por las dinámicas de opresión histórica pueden también reproducir la mirada colonizadora— se basa en una formulación del vínculo entre lectora y autora que coincide con las ideas de Anzaldúa sobre la necesidad de replantear la noción de autoría para dar cabida a la lectora como elemento fundamental del proceso creador. Su problematización de la figura de la autora dialoga con el debate teórico actual sobre la autoría, y, en el futuro, resultaría oportuno explorar en qué medida las teorías de Anzaldúa en torno a la comunidad y el cuestionamiento de la epistemología occidental podrían contribuir a dicho debate.

Por otro lado, como hemos visto, *Las Hociconas* representa una manera específica de interpretar las teorías de Anzaldúa sobre la comunidad y las formas epistemológicas que decolonizan el pensamiento. La obra ofrece una puesta en práctica de las ideas de Anzaldúa mediadas por el activismo y la creatividad de Anthony, pero existen muchas otras propuestas —tanto de la misma autora como de otras artistas— que se nutren del pensamiento de Anzaldúa y lo interpretan de distintas maneras para, a partir de él, hacer sus propias aportaciones y contribuir a diversas causas sociales. Este hecho demuestra que la influencia de Anzaldúa sigue muy presente en la obra de artistas y activistas contemporáneas, como Guillermo Gómez-Peña, Celia Herrera Rodríguez o la misma Cherríe Moraga, además de otras artistas ajenas al ámbito chicanx. Todas ellas imprimen sus matices personales a las ideas de Anzaldúa y las hacen evolucionar. De este modo,

sus teorías siguen ofreciendo respuestas a otros debates actuales —como la cuestión de los sujetos políticos en los feminismos y su relación con otras luchas más allá del género— que se desarrollan en el seno de ámbitos del saber y movimientos sociales desde los que se repiensa el concepto de comunidad para dar cabida a las diferencias y no basar la unión en los elementos que el grupo tiene en común. Como hemos analizado en este TFM, las propuestas de Anzaldúa sobre la negociación de las subjetividades y las alianzas, reflejada en sus metáforas de los puentes que se abren y se cierran, contribuyen también a estos debates sobre la comunidad, que pueden beneficiarse de la visión interseccional con la que esta autora aborda la formación de alianzas y la decolonización del conocimiento.

Asimismo, pensar las ideas de Anzaldúa en los debates sobre la decolonización epistemológica de la comunidad supone una posible estrategia de análisis a partir de la cual es posible estudiar en qué medida una obra resulta productiva desde el punto de vista de la creación de comunidad y la formación de alianzas. Teniendo en cuenta la inclusividad y el carácter interseccional de las teorías de Anzaldúa, tal vía de aproximación a las creaciones no resulta útil exclusivamente en el ámbito xicanx, chicax o latinx, sino que puede aplicarse a toda obra que aspira a crear comunidad con su público e incomodarlo a través de estrategias de desidentificación. Un estudio más profundo de la obra de Anzaldúa, quizá puesto en diálogo con el pensamiento de otras autoras que también teorizan sobre la comunidad, la epistemología y el arte desde otros lugares de enunciación, permitiría seguir concretando este modelo de análisis con el que estudiar distintas manifestaciones que aspiran a crear conocimiento y comunidad.

De esta forma, el análisis de *Las Hociconas* planteado en este trabajo demuestra el potencial de la obra para construir comunidades inclusivas, lo que, a su vez, ilustra las posibilidades que ofrece el pensamiento de Anzaldúa para repensar el concepto de

comunidad desde la decolonización epistemológica. Como hemos señalado en este TFM, las aportaciones de Anzaldúa a los diferentes debates teóricos sobre la comunidad y su cuestionamiento de la epistemología occidental invitan a reflexionar sobre la forma misma en que creamos conocimiento, sobre si es posible encontrar vías transversales que eludan la perpetuación de la mirada colonial y sobre cómo, desde un ámbito como la academia, podemos repensar la comunidad para dar cabida a las voces subalternas, sin silenciarlas y sin perder de vista esas heridas aún abiertas que nos impiden avanzar hacia la verdadera inclusión.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio 1996: “Afuera”. *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos. 43-44.
- Anthony, Adelina 2013: *Las Hociconas, Three Locas with Big Mouths and Even Bigger Brains*. San Francisco: Kórima Press.
- Anzaldúa, Gloria 1983a (1981): “Foreground to the Second Edition”. Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Latham: Kitchen Table, Women of Color Press. iv-v.
- 1983b (1981): “Speaking in Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers”. Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Latham: Kitchen Table, Women of Color Press. 165-174.
- 1987a: “How to Tame a Wild Tongue”. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. 53-64.
- 1987b: “La conciencia de la mestiza. Towards a New Consciousness”. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. 77-98.
- 2009a (1981): “La Prieta”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 38-50.
- 2009b (1987): “En Rapport, In Opposition: Cobrando cuentas a las nuestras”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 111-118.

- 2009c (1990): “Bridge, Drawbridge, Sandbar, or Island: Lesbians-of-Color Hacienda Alianzas”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 140-156.
- 2009d (1990): “Haciendo caras, una entrada”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 124-139.
- 2009e (1991): “To(o) Queer the Writer—Loca, escritora y chicana”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 163-175.
- 2009f (1993): “Border Arte”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 176-186.
- 2009g (2002): “Let us be the healing in the wound: The Coyolxauhqui imperative—la sombra y el sueño”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 299-303.
- 2009h (2003): “Speaking Across the Divide”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 282-294.
- 2009i: “La vulva es una herida abierta/The vulva is an open wound”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 198-202.
- 2009j: “On the Process of Writing Borderlands/La Frontera”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 187-197.

- 2009k: "The New Mestiza Nation: A Multicultural Movement". AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 203-216.
- Butler, Judith 1990: *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. Nueva York: Routledge.
- 2006: "Violencia, duelo, política". *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós. 45-78.
- 2017: *Breaks in the Bond. Reflections on Kinship Trouble*. Londres: UCL Housman Lecture.
- Cavarero, Adriana 2009: "La vulnerabilidad del inerme". *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos. 43-49.
- Collin, Françoise 2006 (1998): "El sujeto y el autor. O el acto de escribir como universal". Marta Segarra, ed. *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*. Barcelona: Icaria. 171-186.
- Foucault, Michel 1998 (1976): *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Fuss, Diana 1994: "Reading as a Feminist". Naomi Schor y Elisabeth Weed eds. *The Essential Difference*. Bloomington: Indiana University Press. 98-115.
- García López, Daniel 2011: "Entre communitas e immunitas: la profanación de la comunidad jurídica". *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho* 23: 215-233. <<https://ojs.uv.es>> (Fecha de acceso: 25 agosto 2019).

- Gonzales, Rodolfo y Alberio Urista 1969: “El plan espiritual de Aztlán.”. *El grito del Norte* 2.9. <<https://icaadocs.mfah.org>> (Fecha de acceso: 25 agosto 2019).
- Grosfoguel, Ramón 2006: “Descolonizando los paradigmas de la economía-política: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”. *Tabula rasa* 4. <https://www.researchgate.net/publication/26476112_La_descolonizacion_de_la_economia_politica_y_los_estudios_postcoloniales_transmodernidad_pensamiento_fronterizo_y_colonialidad_global> (Fecha de acceso: 25 agosto 2019).
- Haraway, Donna 1988: “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies* 14. 3: 575-599.
- Hedley, Jane 1996: “Nepantilistic Poetics: Narrative and Cultural Identity in the Mixed-Language Writings of Irena Klepfisz and Gloria Anzaldúa”. *Narrative* 4: 36-54.
- Keating, AnaLouise 2009a: “Appendix 1: Glossary”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 319-324.
- 2009b: “Introduction: Reading Gloria Anzaldúa, Reading Ourselves... Complex Intimacies, Intricate Connections”. AnaLouise Keating, ed. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham/Londres: Duke University Press. 1-15.
- López Ponz, María 2015: “From la otra orilla and back. Representaciones del mestizaje en las traducciones al español de literatura hispano-estadounidense”. Iciar Alonso Aragúas, Alba Páez Rodríguez y Mario Samaniego Sastre eds. *Traducción y representaciones del conflicto desde España y América*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 203-217.

- Lorde, Audre 2007a (1984): "Age, Class, and Sex: Women Redefining Difference". *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press. 114-123.
- 2007b (1984): "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House". *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press. 110-113.
- Lugones, María 1994: "Purity, Impurity, and Separation". *Signs* 19.2: 458-479.
- Memmi, Albert 2011 (1957): *Retrato del colonizado*. Temuco: Wallmapuwen.
- Moraga, Cherríe 1983a (1981): "Entering the Lives of Others: Theory in the Flesh". Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Latham: Kitchen Table, Women of Color Press. 23-24.
- 1983b (1981): "Preface". Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Latham: Kitchen Table, Women of Color Press. xiii-xix.
- 2011: *A Xicana Codex of Changing Consciousness: Writings, 2000-2010*. Durham: Duke University Press.
- Morton, Stephen 2003: *Gayatri Chakravorty Spivak*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Muñoz, José Esteban 1999: *Disidentifications: Queers of Color and The Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Newton, Esther 2009 (1987): "Demasiado queer para la universidad: notas sobre la homofobia". Rafael M. Mérida Jiménez ed. *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icaria. 209-215.

- Ramsdell, Lea 2004: "Language and Identity Politics: The Linguistic Autobiographies of Latinos in the United States". *Journal of Modern Literature* 28.1: 166-176.
- Sabadell-Nieto, Joana y Marta Segarra 2014: "Impossible Communities? On Gender, Vulnerability and Community". Joana Sabadell-Nieto y Marta Segarra eds. *Differences in Common. Gender, Vulnerability and Community*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi. 7-18.
- Segarra, Marta 2012: "Comunidades y literatura". Marta Segarra, ed. *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona: Icaria. 7-28.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1988: *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Nueva York: Routledge.
- 2002 (1999): "¿Puede hablar la subalterna?". Dora Sales Salvador, ed. *Mujeres y (pos)colonialismos*. Castellón: Seminari d'Investigació Feminista/Universitat Jaume I. 207-214.
- Vallone, Mirella 2014: "The Wound as Bridge: The Path of Conocimiento in Gloria Anzaldúa's Work". *E-Rea. Revue Électronique D'études Sur Le Monde Anglophone* 12.1. <<https://doi.org/10.4000/erea.4135>> (Fecha de acceso: 15 agosto 2019).
- Vera Rojas, María Teresa 2012: "Comunidades imposibles. En torno al concepto de comunidad en Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga". Marta Segarra, ed. *Repensar la comunidad desde la literatura y el género*. Barcelona: Icaria. 107-122.

