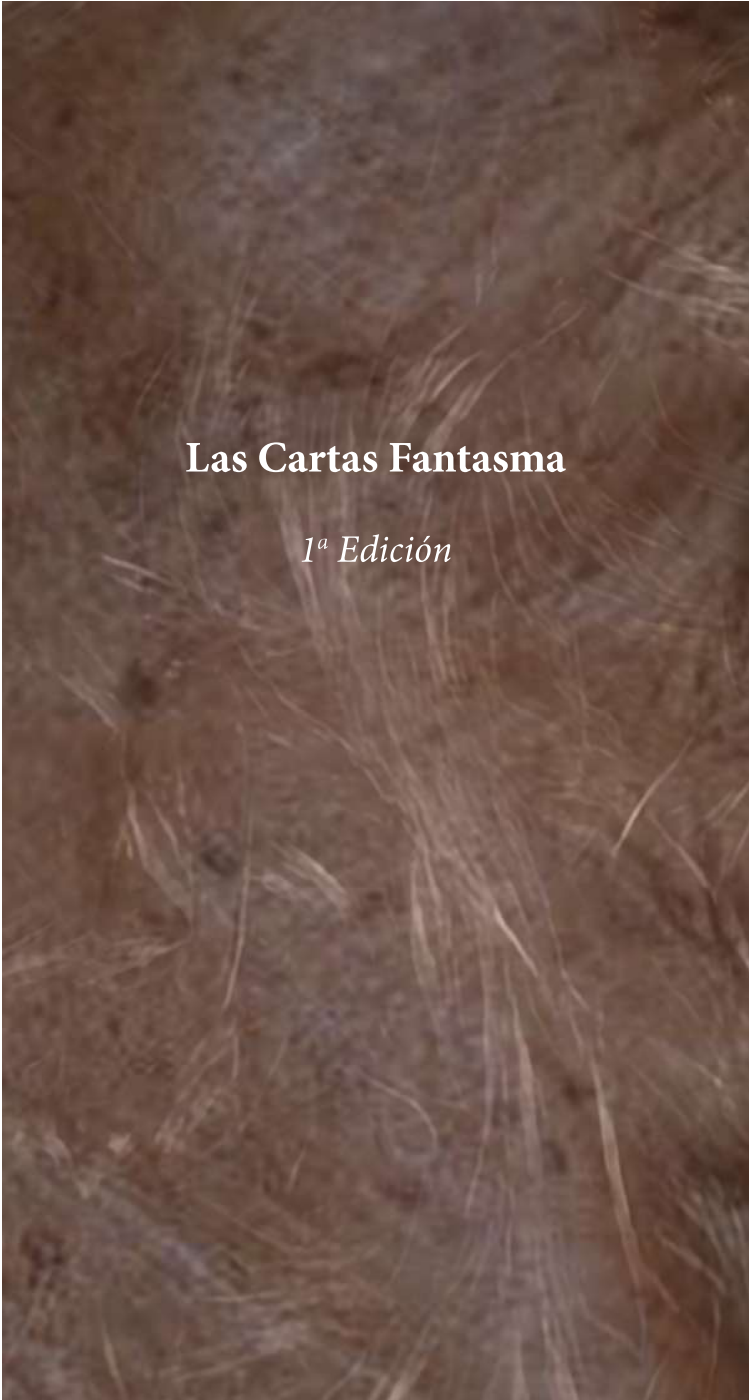


las cartas fantasma

Cartas dedicadas a piezas de artistas
latinoamericanes, hechas en época de
dictadura, guerra u ocupación militar

potentA__

*Cartas dedicadas a piezas de artistas latinoamericanes,
hechas en época de dictadura, guerra u ocupación militar
compilado por valeria montoya*



Las Cartas Fantasma

1ª Edición

En un planeta donde las guerras, las ocupaciones militares y las dictaduras, siguen marcando el devenir de sociedades enteras, el arte se ha convertido en una herramienta esencial de resistencia, cuestionamiento y transformación.

El siguiente compendio de textos nace como un ejercicio de memoria proyectada hacia el futuro, con el objetivo de repensar nuestro día a día. Para ello ocho artistas y escritoras contemporáneas, fueron invitadas a entablar un diálogo con obras clave creadas por artistas latinoamericanas en contextos de dictadura, ocupación militar o guerra. Las obras de las artistas a las que se les ha escrito, en este primer compilado, han desempeñado un papel crucial en la construcción de nuevos lenguajes para sobrepasar y procesar las realidades de opresión. Sus obras, que responden a momentos de crisis, también nos dan pistas para poder entender *la memoria, el cuerpo, la política y el territorio en nuestro presente*.

Estas cartas, aunque ficticias, resuenan profundamente al abordar momentos históricos críticos, reflejando cómo esas experiencias siguen influyendo en la práctica artística actual. A su vez, las cartas revelan las inquietudes y reflexiones que las artistas y escritoras invitadas enfrentan en su vida y obra contemporáneas, generando un espacio donde las preguntas del pasado y las del presente se entrelazan y dialogan.

Cada contribución se presenta como una carta dirigida a una pieza artística específica, realizada durante un período de resistencia. Las artistas y escritoras invitadas, han seleccionado una obra que resuena con su propio contexto y práctica, permitiendo así que estos textos funcionen como ventanas hacia dos tiempos simultáneos: *el pasado de las dictaduras y ocupaciones, y el presente de las crisis globales contemporáneas*. A través de esta correspondencia ficticia, las autoras no sólo re-examinan el impacto de las piezas históricas, sino que también ofrecen una reflexión crítica sobre su propio proceso creativo y su lugar dentro de un mundo en conflicto.

Este primer volumen compila las contribuciones de:

- **Jimena Cervantes** (MX) Carta escrita a “*Autorretrato-Estructura. Informe, 9.6.1972*” de **Teresa Burga** (PER), **Pág. 10**
- **Sofía Acosta** (ECU) Carta escrita a “*La Conquista de América*” (1989) de **Las Yeguas del Apocalipsis** (CHL), **Pág. 28**
- **Mariana Lagort** (MX) Carta escrita a “*Vaso de leche, Bogotá*” (1979/2002) de **Cecilia Vicuña** (CHL), **Pág. 44**
- **Sofía Enriquez** (CHL) Carta escrita a “*Ejercicios de Aridez*” (2017-2021) de **Celeste Rojas Mujica** (CHL/ARG) **Pág. 66**
- **Janila Castañeda** (MX) Carta escrita a “*Monumento vivo*” (2024) de **Marilyn Boror Bor** (GUA), **Pág. 83**
- **Camila Salcedo** (VNZ) Carta escrita con referencia a diferentes piezas de **Deborah Castillo** (VNZ), **Pág. 96**
- **Catalina Barroso-Luque** (MX) *Del cielo a las entrañas del cerro*, una serie de cuentos dedicadas a la “*Serie Figuras*” (1973-1978) de **Ana Mendieta** (CUB) **Pág. 118**
- **Valeria Montoya** (MX) *La Extensión de la Ausencia*, Carta escrita a “*Extensión*” (2008) de **Regina José Galindo** (GUA), **Pág. 148**

Este diálogo transgeneracional y transfronterizo muestra cómo, a lo largo del tiempo, las artistas han encontrado formas de resistir, sanar y transformar la opresión. El intercambio de preguntas, memorias y contextos conecta las luchas del pasado con las actuales, permitiendo que, a través del arte, vislumbremos nuevas maneras de resistir y sobrevivir frente a los desafíos globales.

Para esta primera edición, se invitó a las autoras a elegir el formato de carta que mejor se ajuste a su práctica. Este ejercicio de especulación y escritura busca generar un diálogo dinámico entre pasado y presente, y, al mismo tiempo, fomenta una reflexión

sobre cómo las artistas contemporáneas pueden continuar creando en medio de la turbulencia global. Las respuestas a estas cartas se explorarán en una segunda edición, extendiendo el ciclo de reflexión y diálogo hacia el futuro.

El título “**Cartas Fantasma**” evoca la idea de una correspondencia imaginada, como mensajes enviados a través del tiempo, dirigidos a obras que, aunque no pueden responder directamente, siguen teniendo un eco en nuestra realidad. Estas cartas son “**fantasmales**” en su capacidad de trascender fronteras temporales, conectando lo que fue con lo que aún es urgente hoy.

La noción de “**fantasmas**” hace referencia a la presencia constante de lo ausente: los ecos de la represión histórica que siguen impactando las prácticas artísticas actuales. Las artistas exploran cómo las experiencias del pasado proyectan sus sombras sobre nuestro presente, brindando nuevas perspectivas para repensar la resistencia y la creación en tiempos de conflicto, ocupación territorial, violencia y opresión.

PotentA_Editores
México
2026

The Phantom Letters

1st Edition

An Archive of Letters Addressed to Works of Art by Latin American Artists Made During Periods of Dictatorship, War, or Military Occupation

In a planet where wars, military occupations, and dictatorships continue to shape the course of entire societies, art has become an essential tool of resistance, questioning, and transformation.

This collection of texts arises as an exercise in projected memory toward the future, with the aim of rethinking our daily lives. Eight contemporary artists and writers were invited to engage in a dialogue with key art-works created by Latin American artists in contexts of dictatorship, military occupation, or war. The works of the artists to whom we have written—in this first compilation,—have played a crucial role in the construction of new languages to overcome and process the realities of oppression. Their works, which respond to moments of crisis, also offer clues for understanding memory, the body, politics, and territory in our present.

These letters, although fictional, deeply resonate as they address critical historical moments, reflecting how these experiences continue to influence contemporary artistic practice. At the same time, the letters reveal the concerns and reflections of guest artists and writers in their contemporary lives and works, creating a space where political matters of the past and present intertwine and engage in dialogue.

Each contribution is presented as a letter addressed to a specific piece of art created during a period of resistance. The invited artists and writers have selected a work that resonates with their own context and practice, allowing these texts to function as windows into two simultaneous times: *the past of dictatorships and occupations, and the present of contemporary global crises.*

Through this fictional correspondence, the authors not only re-examine the impact of historical pieces, but also offer a critical reflection on their own creative process and their place within a world in conflict.

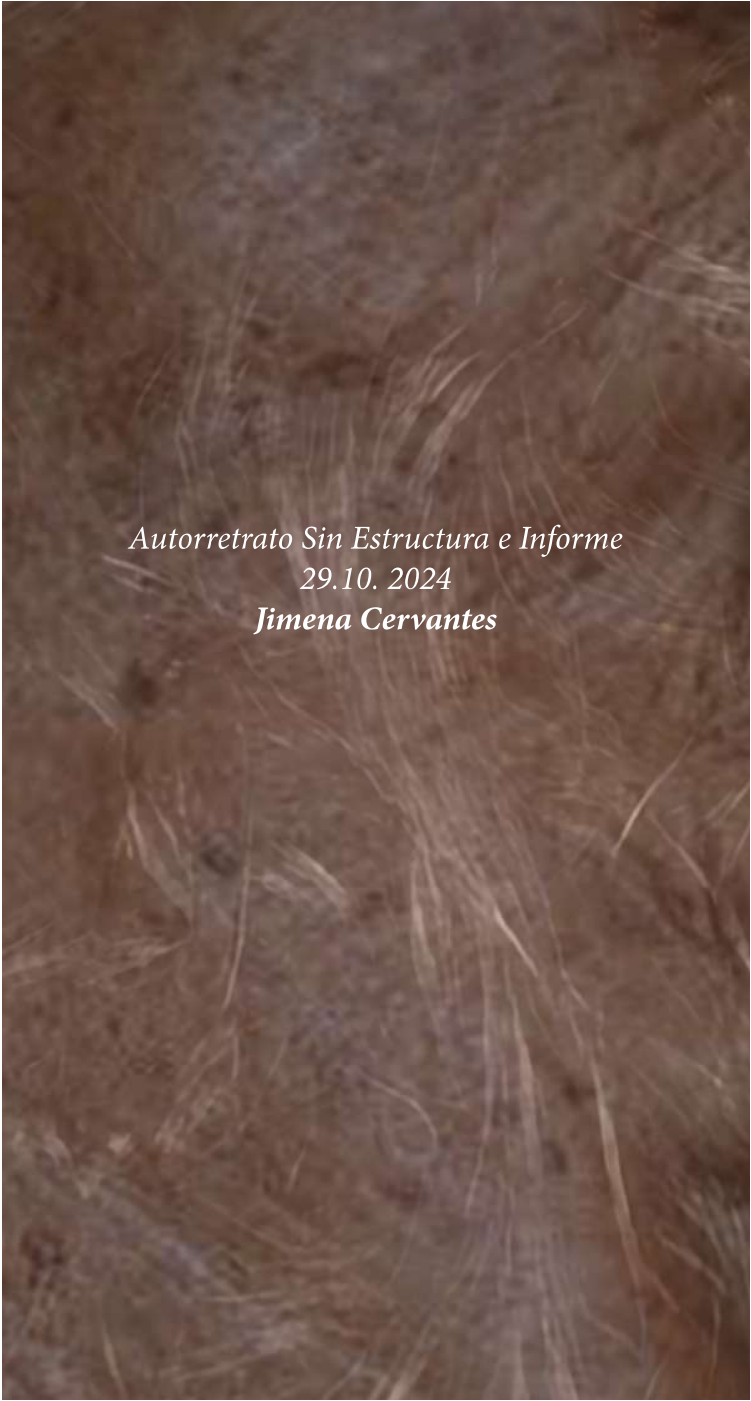
The title “*Ghost Letters*” evokes the idea of an imagined correspondence, like messages sent through time, directed at works that, although they cannot respond directly, still resonate in our reality. These letters are “*ghostly*” in their ability to transcend temporal boundaries, bridging the past with what remains urgent today.

The notion of “*ghosts*” refers to the constant presence of the absent: *the echoes of historical repression that continue to impact contemporary artistic practices.* The artists explore how the experiences of the past cast their shadows over our present, offering new perspectives for rethinking resistance and art-making in times of conflict, territorial occupation, violence, and oppression.

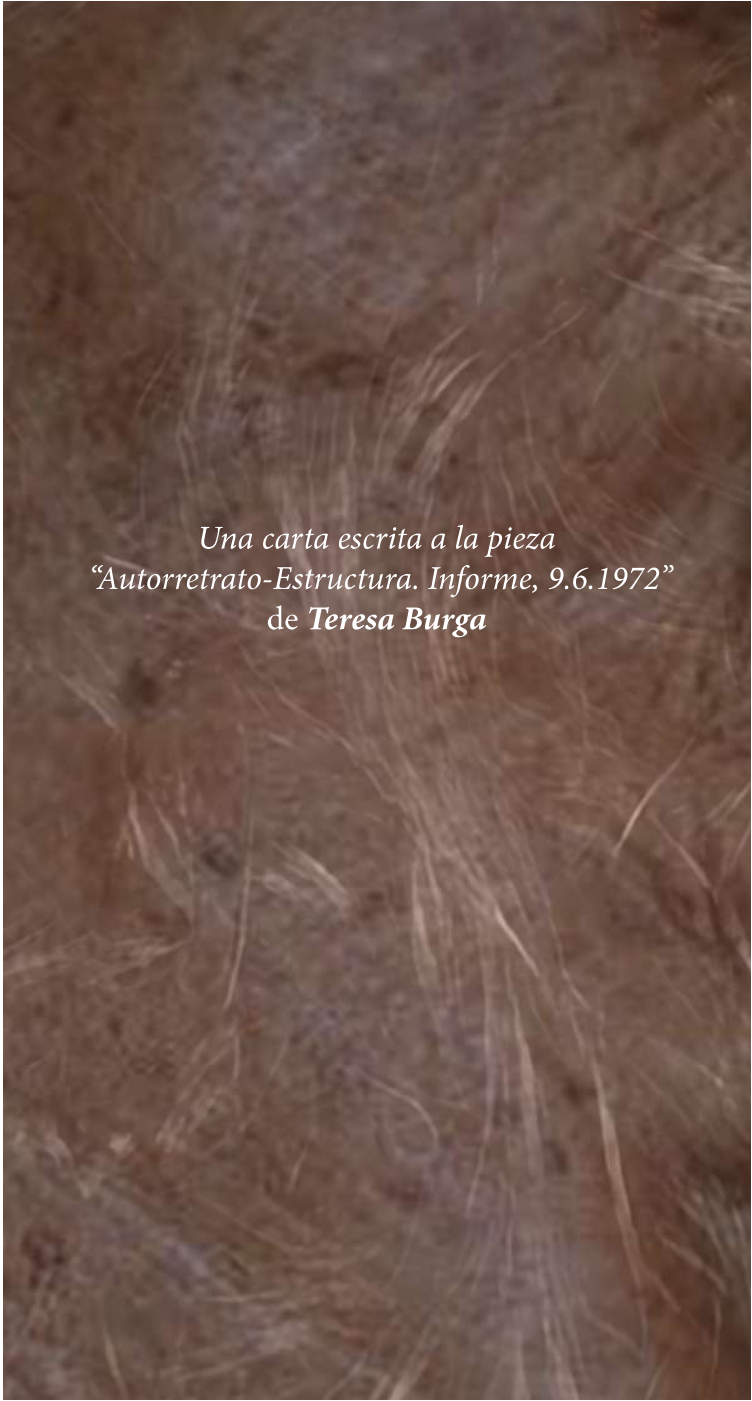
PotentA_Editores

México

2026



Autorretrato Sin Estructura e Informe
29.10. 2024
Jimena Cervantes



Una carta escrita a la pieza
“Autorretrato-Estructura. Informe, 9.6.1972”
de **Teresa Burga**

Informe Rostro

El otro día en el mercado alguien me dijo que por la forma de mi rostro sabía que no era de aquí pero que no imaginaba de dónde venía. Y en una fiesta unas semanas después, una mujer me preguntó si hablaba español, y cuando respondí que sí me dijo, *“ah sí, se te ve en la cara”*.

A veces no te queda de otra que ser testigo de formas sin relación de parentesco, obligadas a coincidir por criterios morfológicos y geográficos, esclavas del principio de identidad, pues uno siempre debe venir de algún lado o responder al llamado de la herencia de años y años de decisiones que otros impusieron sobre ti.

Otras veces voy en el metro mirando el extraño parecido de formas que se repiten, como cuando pasas mucho tiempo con alguien y un día, de repente, comienzas a moverte más lento, a pronunciar las palabras de modo distinto o a tenerle miedo a otras cosas.

Animales que parecen imitar a otros animales para sentirse en casa, para sobrevivir al invierno, para distanciarse de sí mismos cada día un poco más.

Al final del día, todos elegimos un lado de la cama a la hora de dormir, pero claro que es bonito concentrarse en las diferencias.

- nunca había visto unos ojos como los tuyos, *¿de dónde vienes?*
- Yo tengo un amigo que una vez fue a México y nadie le creía que era francés.

Mamíferos adictos a las costumbres y amantes del azar o de cualquier causalidad que nos haga sentir que somos un poco diferentes al otro que se sienta frente a ti a la hora de comer.

Simples curiosidades que un día adquirieron un estatuto que se añora y se pierde bastante rápido. Porque a la mera hora, todos saben lo que hay que decir cuando llegas y te vas, las cosas que se toman con las manos y las que se cortan con cuchillo, decir buenos días, pedir perdón si te acercas mucho y darle al otro suficiente tiempo para salir.

Si rompes una de estas reglas serás desterrado del frágil reino de la república de los individuos bien portados. Y alguien seguramente llegará a decir, que es porque tienes cara de árabe o africano.

Frenólogos contemporáneos que justifican su hacer en nombre del orden natural de las cosas, para enmarcar los límites de tu espacio o avisarte de cuándo debes parar para no caerte de rodillas.

Informe Sangre

Querida Teresa,

Ojalá pudiera medir mis signos vitales esta noche y dejar de construir una relación de certidumbre frente al lenguaje.

Hoy comí 1 vez al día,
caminé 5 kilómetros
tomé 2 litros de cerveza y también 2 de agua

Probablemente mañana estaré cansada.

Como cualquier otro fluido, la sangre escurre lentamente.
Entra en una relación por goteo y transporta sustancias de un extremo al otro de mi cuerpo.

CH3-CH2-CH2-COOH
C11H15NO2
C17H21NO4

Perder sangre en las sábanas cada mes nunca ha dejado de sorprenderme.

Desde que llegué, siento que mi aroma corporal cambia lentamente.

Informe Corazón

El otro día alguien me dijo que los pájaros que viven en Francia migran a África en invierno y todas las tardes que los veo volar me pregunto si ya estarán listos para irse.

Creo que todavía no me acostumbro del todo a mi nueva cama, todas las noches siento que es de día y despertar implica más esfuerzo de lo normal.

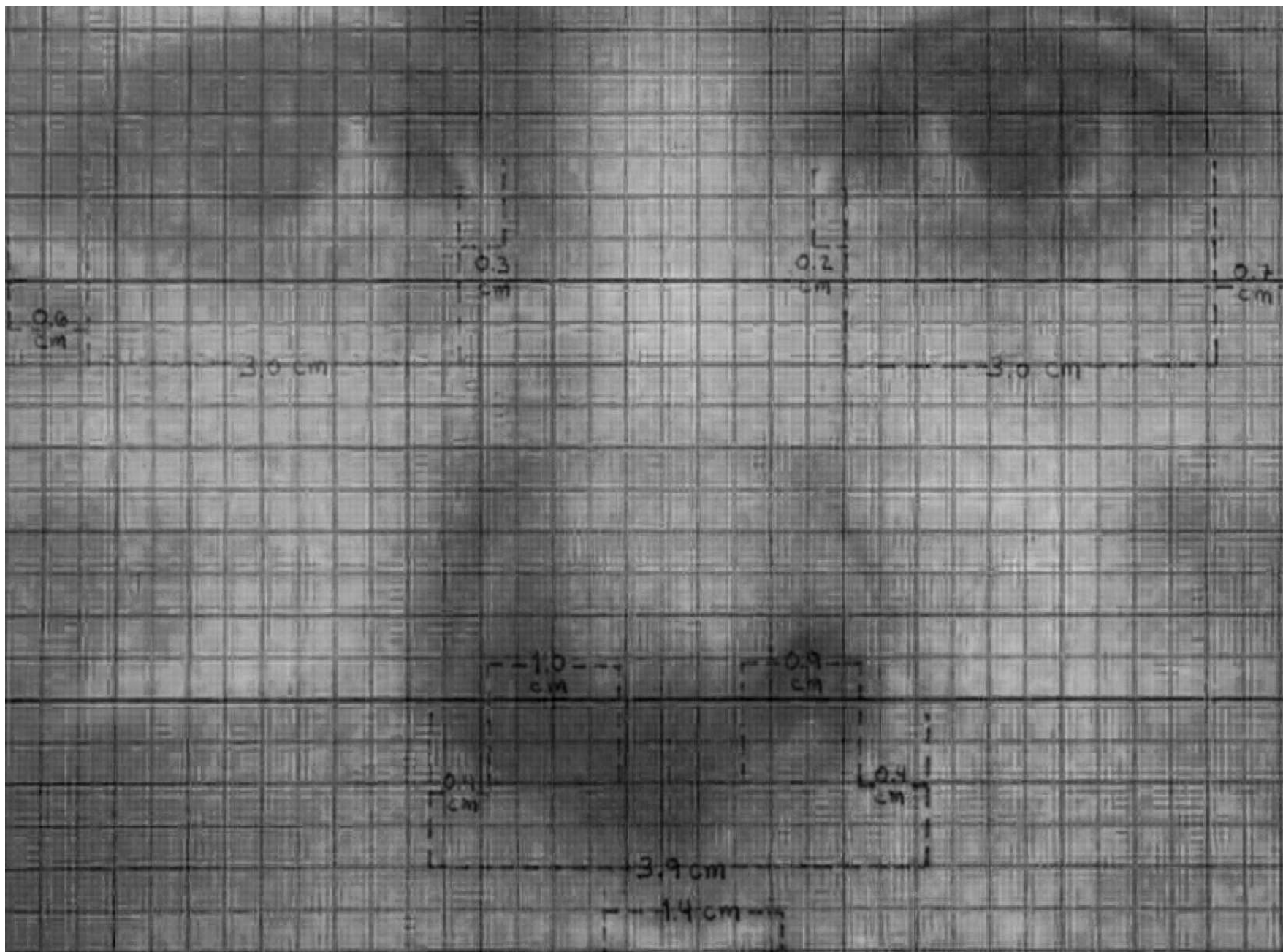
Tal vez si pudiera irme unos días a África con los pájaros podría ver que tan bien me sienta dormir allá a 800 metros sobre el nivel del mar.

La etimología de la palabra recordar viene del latín *recordari* — *re* (de nuevo) y *cordis* (corazón) — En francés cuando aprendes algo de memoria lo aprendes *par coeur*.

Y así estamos, en un constante vaivén entre el aprender y el recordar a través de la repetición y la pérdida de la primera persona.

Jimena Cervantes





Self-Portrait Without Structure and Report:
29.10. 2024
Jimena Cervantes

*A letter written to “Self-Portrait-Structure. Report,
9.6.1972”*
by Teresa Burga

Face Report

The other day, someone at the market told me that, based on the shape of my face, they could tell I wasn't from here, but they couldn't guess where I came from. At a party a few weeks later, a woman asked if I spoke Spanish, and when I said yes, she replied: "*Oh, I could tell by your face.*"

Sometimes you have no choice but to witness forms without kinship, forced to coincide by morphological and geographical criteria. Slaves to the principle of identity, for one must always come from somewhere or answer the call of heritage shaped by years and years of choices imposed by others.

Other times, I ride the metro, noticing the strange resemblance of forms that repeat; like when you spend a long time with someone and one day, suddenly, you start moving slower, pronouncing words differently, or fearing different things.

Animals that mimic others to feel at home, to survive the winter, to grow a little further away from who they once were each day. At the end of the day, we all choose a side of the bed to sleep on, but of course, it's nice to focus on the differences.

- I've never seen eyes like yours; *where are you from?*
- I have a friend who once went to Mexico, and no one believed he was French.

Mammals addicted to customs, lovers of chance or any causality that makes us feel a bit different from the other, sitting across from you at mealtime. Mere curiosities that one day acquired a status that is longed for and quickly lost.

Because in the end, everyone knows what to say when you arrive and when you leave, what things are held by hand and which are cut with a knife, how to say good morning, apologise if you get too close, and give the other enough time to walk away.

If you break one of these rules, you'll be exiled from the fragile kingdom of the well-behaved republic of individuals. And someone will surely say it's because you look Arab or African.

Contemporary phrenologists who justify their actions in the name of the natural order of things, to frame the boundaries of your space or to warn you when to stop, so you don't fall to your knees.

Blood Report

Dear Teresa,
I wish I could measure my vital signs tonight and stop building a relationship of certainty with language.

Today I ate once,
walked 5 kilometres,
drank 2 litres of beer and also 2 litres of water.
I'll probably be tired tomorrow.

Like any other fluid, blood slowly drips. It enters a relationship by drops and transports substances from one end of my body to the other.

CH3-CH2-CH2-COOH
C11H15NO2
C17H21NO4

Losing blood on the sheets each month has never ceased to amaze me.

Since I arrived, I feel that my body odour is slowly changing.

Heart Report

The other day, someone told me that the birds living in France migrate to Africa in the winter, and every afternoon as I watch them fly, I wonder if they're ready to leave.

I don't think I've fully adjusted to my new bed; every night, it feels like day, and waking up takes more effort than usual.

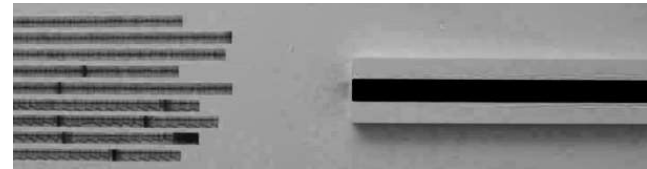
Maybe if I could go to Africa with the birds for a few days, I could see how well I sleep there at 800 metres above sea level.

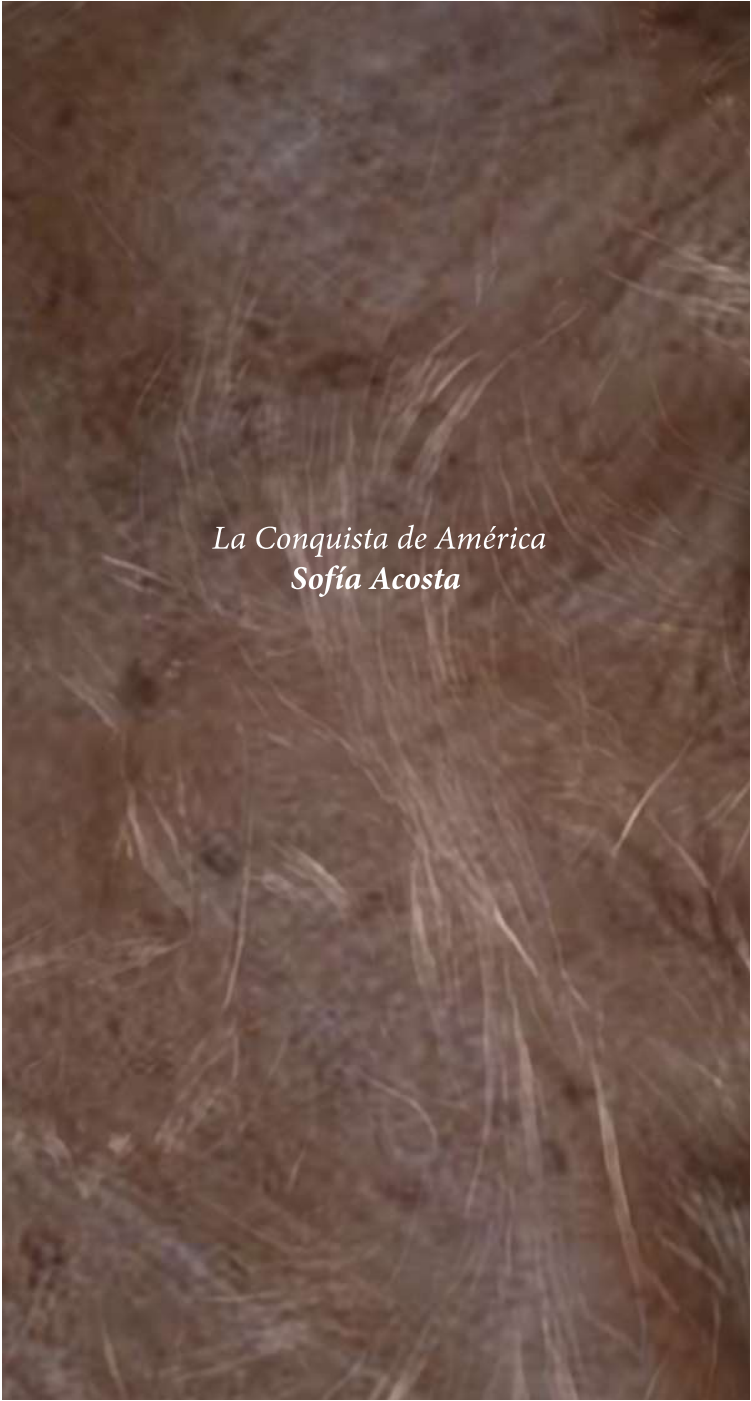
The etymology of the word remember comes from the Latin *recordari*—*re* (again) and *cordis* (heart). In French, when you learn something, when you memorize something, you learn it *par coeur*.

And here we are, in a constant flow between learning and remembering, through repetition and the loss of the first person.

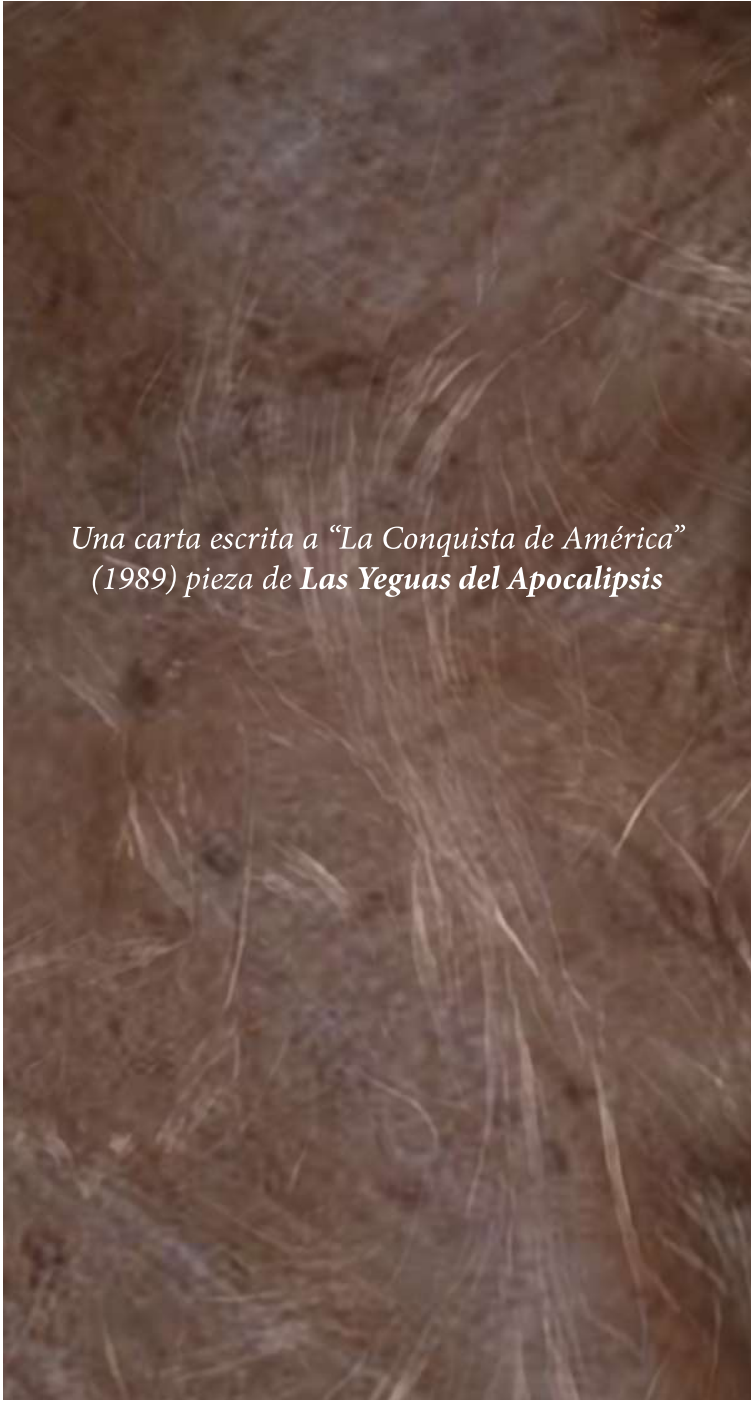
Images:

- Teresa Burga, Autorretrato Estructura Informe 9.6.72:
- Estructura Informe-Rostro, detalle, picture by Hans D. Christ, courtesy of the artist via Galeria Barbara Thumm, Berlin (online) recovered at <https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-2014/visual-culture1/biczel.html> 3 de Noviembre 2024
- Teresa Burga, Autorretrato Estructura Informe 9.6.72: Estructura Informe-Corazón, detalle, fonocardiograma y objeto de luz, de la instalación en el Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2011, picture by Hans D. Christ, courtesy of the artist via Galeria Barbara Thumm, Berlin (online) recovered at <https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-2014/visual-culture1/biczel.html> 3 de Noviembre 2024
- Zacharias, M. P. (2015, 23 de julio). Teresa Burga: “Si la obra que hago me gusta demasiado, ya está mal”. María Paula Zacharías. <https://mariapaulazacharias.com/2015/07/23/teresa-burga-si-la-obra-que-hago-me-gusta-demasiado-ya-esta-mal/>



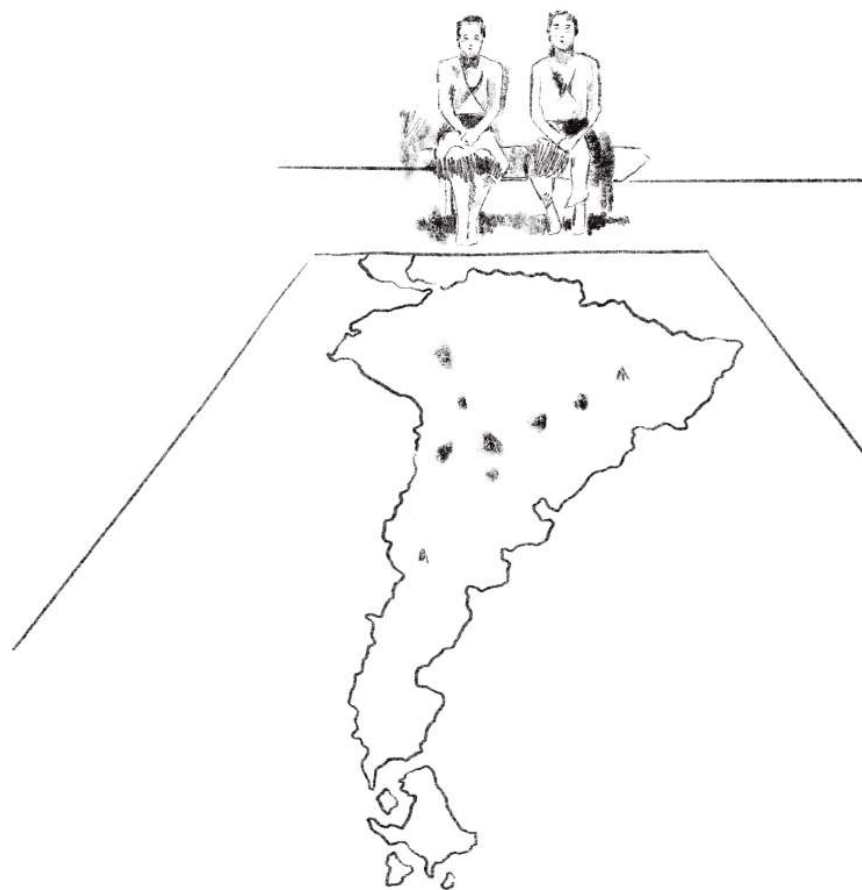


La Conquista de América
Sofía Acosta



Una carta escrita a “La Conquista de América”
(1989) pieza de Las Yeguas del Apocalipsis

Han pasado 35 años desde que Pedro Lemebel y Francisco Casas Silva –Las Yeguas del Apocalipsis– con sus cuerpxs descalzas, maricas y sudacas, irrumpieron en la Comisión de Derechos Humanos de Chile. Bailaron una cueca: el baile más conservador y desapasionado que conocen. Ese día, mal llamado el día de la Raza, extendieron el mapa de América Latina en el piso, lo llenaron de vidrios rotos de botellas de Coca-Cola, con sus pies descalzos y con un walkman pegado al pecho con cinta adhesiva –del que solo ellxs podían escuchar la música–, bailaron la cueca maricon. Mientras zapateaban con fuerza y el latido de su corazón se aceleraba, poco a poco, diminutos hilos rojos de sangre fueron cubriendo el mapa, haciendo un homenaje a las madres de los desaparecidos que bailan la danza nacional a solas. Denunciando la violencia de las distintas dictaduras del sur y al mismo tiempo, interpelándonos con la sangre de sus cuerpxs disidentes que garabateaban sobre el mapa lo que el SIDA se llevó.



Querida “Conquista de América”,

Soñé contigo. Al despertar, recordé cuando te conocí, en el 2013, visitando *Perder la Forma Humana*, del Museo Reina Sofía.

Una muestra enorme y compleja, que evidenciaba la aparición de otros modos de hacer arte y política en América Latina durante los años ochenta. Yo, embarazada de ocho meses, sin poder ver mis pies, aún recuerdo observarte de cerca en blanco y negro. Recuerdo enfocar con la mirada los cuatro pies descalzos de tú imagen y sentir escalofríos al leer el texto al costado de las dos fotografías impresas en la sala.

Nacimos el mismo año, en distintos países del sur, en contextos de violencia estatal y desapariciones forzadas. Mientras entrabas, sin autorización, con un baile silencioso en la Comisión de Derechos Humanos de Chile; yo nacía en Ecuador, aún con el fantasma de los *escuadrones de la muerte*¹ en las calles. En los ochentas, la resistencia frente a tanta represión puso en tensión los modos de entender y de pensar el arte político.

Desde hace un par de meses, para escribirte esta carta, leo distintas reseñas, busco información en libros, escucho entrevistas y reviso catálogos de muestras en *PDF*. Me obsesiono contigo. Soñé con Pedro Lemebel y Francisco Casas Silva –*Las Yeguas*: tus creadorxs– cabalgando en un país de muchas injusticias, un poco como unxs *quijotes travestis*. En el sueño, debo guardar los objetos y los artefactos que hacen posible tu existencia. Mientras *Las Yeguas* discuten, yo, en contra de mi voluntad, clasifico en bolsas y sobres cada uno de los elementos al terminar la acción.

Retiro los vidrios rotos del mapa, los coloco en una bolsa de papel. Enrollo la América Latina que sigue en el piso temblando; aún guarda el registro tenso de sus pisadas.

¹ Los escuadrones de la muerte, fueron grupos de la Policía del Ecuador creados en mayo de 1985 por el presidente conservador y autoritario León Febres-Cordero, a través de los que se puso en marcha una campaña sistemática de represión y de múltiples violaciones a los derechos humanos, como la tortura y las desapariciones forzadas, en nombre de la “lucha contra la delincuencia y la subversión”. Estos fueron eliminados en 1988 por el presidente Rodrigo Borja.

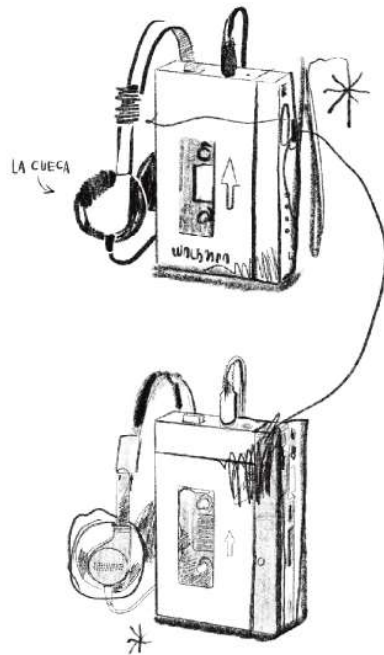


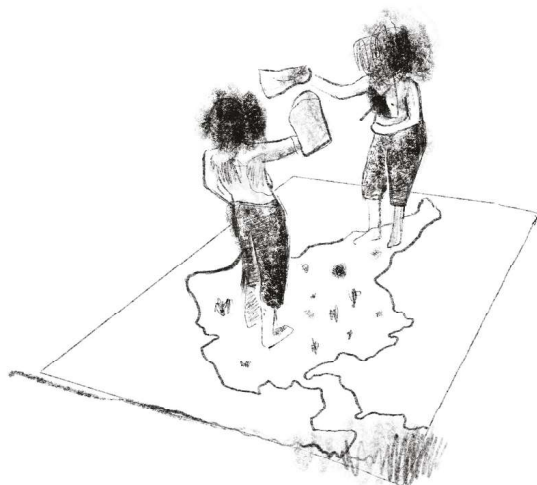
Por último, *Las Yeguas* me entregan los estéreos personales que siguen pegados a sus pechos y sin secar el sudor, los empaco en una caja de cartón. Es una pesadilla, pensar que tengo que archivarte sabiendo que eres un acontecimiento irrecuperable.

Despierto de madrugada con muchas preguntas que dibujo en la oscuridad. *Dibujar es una pregunta que no está contestada.*

Te busco en distintos archivos.

Me encuentro con cuatro fotografías y tres recortes de prensa escaneados en baja resolución que forman parte de la página web del *Archivo Yeguas del Apocalipsis*, así como varias reseñas en Internet. Prefiero que quede esa visión de recuerdo un poco traspapelado. Todavía con insomnio, como un ejercicio de memoria, te comparto algunos bocetos escuetos de mi pesadilla. Quizá estos dibujos somnolientos surjan también de esas anécdotas, incluso inventadas, que alimentan la leyenda de *Las Yeguas del Apocalipsis*.





Tu existencia me resuena hasta ahora. A nadie se le olvida la desobediencia de *Las Yeguas del Apocalipsis*. Poco después de que nació mi hijo, fui parte de una publicación –junto con *Taller de Comunicación*²– que denunciaba la existencia de clínicas de deshomosexualización en el Ecuador. Ilustré los testimonios de víctimas de encierro en centros de rehabilitación donde intentan imponerles la heterosexualidad a través de torturas, encierro forzado y otra serie de graves vulneraciones a los derechos humanos.

Encontré que todas las voces daban cuenta de la desobediencia como un acto de resistencia urgente. Mientras repasaba con tinta los testimonios ya boceteados, entre la rabia y la impotencia, pensaba que hace pocos meses no podía ver mis pies, tan solo veía sus pies descalzos bailando en silencio sobre el mapa. Sus pisadas fueron urgentes para instalar a las disidencias sexuales como un lugar público de enunciación en el arte sudaca.

Gracias diosas de lo irrepitable. Espero que nos sigamos encontrando en sueños fugaces, catálogos, recuerdos, conversaciones en mitad de una fiesta, pesadillas, bocetos, exposiciones, archivos y demás.

Feliz cumpleaños,
Sofía.

²Taller de Comunicación Mujer es una organización que promueve las vidas libres de violencia de mujeres y personas de diversidad sexual y de género, desde una perspectiva crítica transfeminista para fomentar la colaboración entre personas y colectivas diversas. Fue fundada en 1989, en Quito – Ecuador.

The Conquest of America
Sofía Acosta

A letter written to “The Conquest of America”
(1989) piece by **Las Yeguas del Apocalipsis**

35 years have passed since Pedro Lemebel and Francisco Casas Silva—*Las Yeguas del Apocalipsis*—burst into the Chilean Human Rights Commission with their bare, queer, and Latin American bodies. They danced a cueca, the most conservative and dispassionate dance they knew. On that day—wrongly called Columbus Day—they spread out a map of Latin America on the floor, covered it with shards of broken Coca-Cola bottles, and, with their bare feet and a Walkman taped to their chests—playing music only they could hear—they danced the cueca maricon. As they stomped with force and their heartbeats quickened, tiny red threads of blood gradually covered the map, paying homage to the mothers of the disappeared, who dance the national dance alone. They denounced the violence of the various southern dictatorships while also confronting us with the blood of their dissident bodies, scrawling onto the map what AIDS had taken away.

Mexico City, October 12th, 2024

Dear “*Conquest of America*,”

I dreamed of you. Upon waking, I remembered when I first met you, in 2013, while visiting *Perder la Forma Humana*¹ at the Reina Sofía Museum. A vast and complex exhibition that revealed new ways of making art and politics in Latin America during the 1980s. I was eight months pregnant, unable to see my feet, yet I still remember closely observing you in black and white.

I recall focusing my gaze on the four bare feet in your image and shivering as I read the text beside the two printed photographs in the exhibition. We were born the same year, in different southern countries, in contexts of state violence and forced disappearances. While you entered—uninvited—with a silent dance at the Chilean Human Rights Commission, I was being born in Ecuador, where the ghost of the *death squads*² still haunted the streets.

In the 1980^s, resistance against such repression challenged the ways of understanding and thinking about political art.

For the past few months, as I write this letter to you, I have been reading different reviews, searching through books, listening to interviews, and browsing exhibition catalogs in PDFs. I have become obsessed with you. I dreamed of Pedro Lemebel and Francisco Casas Silva—*Las Yeguas*, your creators—*riding through a country full of injustices, somewhat like Queer Quixotes*. In the dream, I was tasked with storing the objects and artifacts that make your existence possible. While *Las Yeguas* argued, I, against my will, classified each element into bags and envelopes at the end of the performance. I picked up the broken glass from the map and placed it in a paper bag.

I rolled up Latin America, which was still trembling on the floor, retaining the tense imprint of their footsteps.

1 *Losing the Human Form*

2 *The death squads were groups within the Ecuadorian police created in May 1985 by the conservative and authoritarian president León Febres-Cordero. Through these squads, a systematic campaign of repression and multiple human rights violations—such as torture and forced disappearances—was carried out in the name of the “fight against crime and subversion.” They were dismantled in 1988 by President Rodrigo Borja.*

Finally, they handed me their personal stereos, still taped to their chests, sweat untouched, and I packed them into a cardboard box.

It was a nightmare—having to archive you, knowing you are an irretrievable event. I woke up in the middle of the night with countless questions, sketching them in the darkness. Drawing is a question left unanswered.

I search for you in different archives. I find four photographs and three low-resolution scanned newspaper clippings on the *Yeguas del Apocalipsis* Archive website, along with various online reviews. I prefer to keep that slightly misplaced vision of memory.

Still restless, as an exercise in remembrance, I share with you some brief sketches of my nightmare. Perhaps these drowsy drawings also emerge from those anecdotes—real or imagined—that feed the legend of *Las Yeguas del Apocalipsis*.

Your existence still resonates with me. *No one forgets the disobedience of Las Yeguas del Apocalipsis.*

Shortly after my son was born, I took part in a publication, with *Taller de Comunicación*³, that exposed the existence of conversion therapy clinics in Ecuador. I illustrated the testimonies of victims held in rehabilitation centers where they were subjected to torture, forced confinement, and other severe human rights violations in attempts to impose heterosexuality. I found that all their voices spoke of disobedience as an urgent act of resistance.

As I retraced the testimonies in ink, sketching them between rage and helplessness, I thought of how, just a few months prior, I could not see my own feet—I could only see their bare feet, dancing silently over the map. Their steps were urgent in establishing sexual dissidence as a public site of enunciation within South American art.

³ Taller de Comunicación Mujer is an organization that promotes lives free from violence for women and people of diverse sexual and gender identities, from a critical transfeminist perspective, fostering collaboration among individuals and diverse collectives. It was founded in 1989 in Quito, Ecuador.

Thank you, goddesses of the unrepeatable.

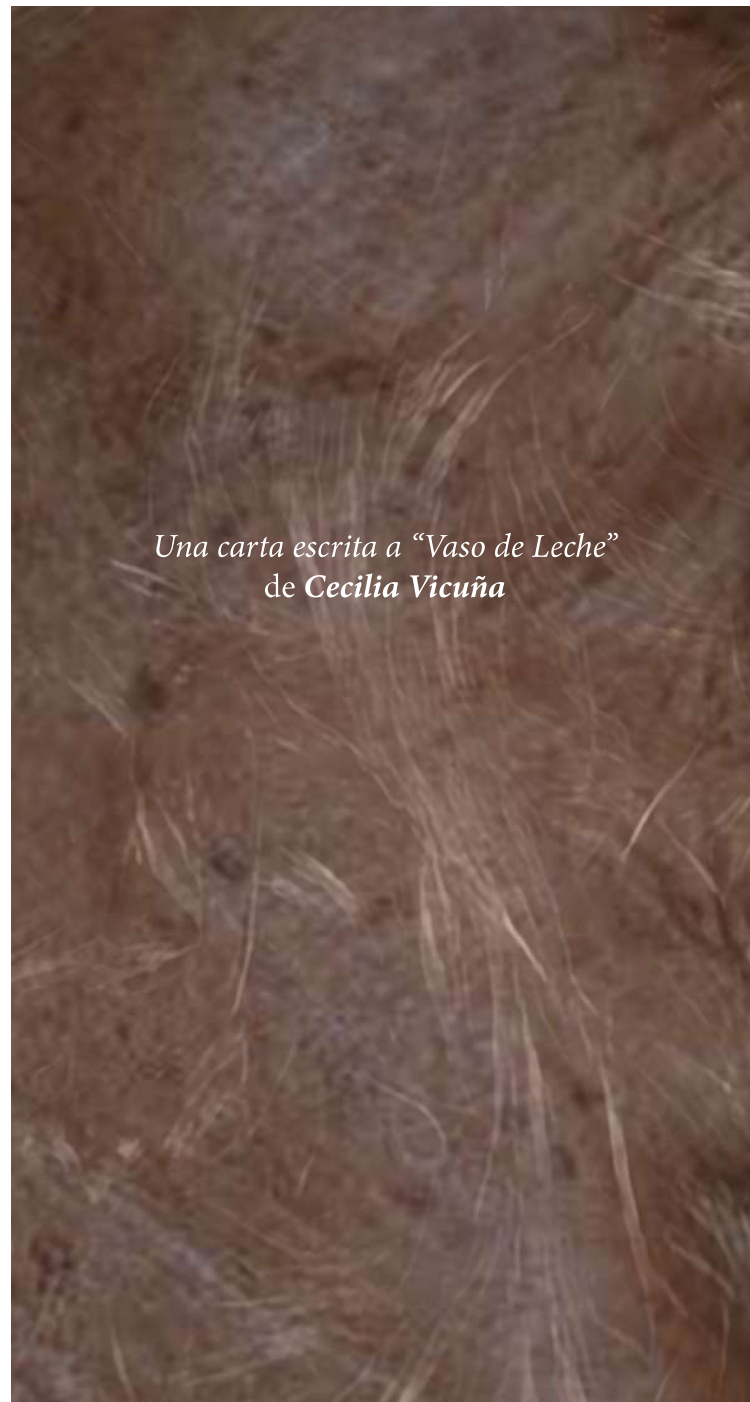
I hope we continue to meet in fleeting dreams, catalogs, memories, conversations in the middle of a party, nightmares, sketches, exhibitions, archives, and beyond.

Happy birthday,

Sofía.



Vaso de Leche
Mariana Lagort



Una carta escrita a “Vaso de Leche”
de Cecilia Vicuña

Querida Cecilia:

Te rememoro un momento a través de una especulación venosa y tejedora. Un *acto-acontecimiento* efímero que me hace pensar en la poética tan tuya que abraza tanto y a la vez nada. De cada obra, una poética y de cada gesto una potencia radical, en la palabra y en el acto. En tus creaciones: *Palabra-arma* y en tus *Precarios* nació mi interés por repensar la vida en un mundo donde el arte se aferra a un futuro menos caótico. Sembrar la semilla que dé un giro para cambiar la narrativa con letras palabras que llenen el flujo de la vena que tú misma has puesto en tus piezas. Una vena de hilos como conductos que dan vida y poder a las cosas. Unas venas rojas, delgadas y gruesas que se expanden hacia el exterior y rememoran la sangre que circula en el cuerpo. De adentro para afuera, venas que salen de los cuerpos y atraviesan la tierra.

Vaso de Leche, Bogotá (1979) evidencia el concepto de *Precarios*, mismo que has desarrollado y armado en un fenómeno complejo como precursor que se adhirió a los diversos lenguajes del arte conceptual en Latinoamérica. Esta *poética-práctica* y única, es un sistema que siembra como semilla, eliminando toda jerarquía entre las artes y, brota en forma de poesía, textil, escultura, collage, dibujo, pintura, improvisaciones orales, performances, talleres educativos, entrevistas, cultivo de semillas y árboles, graffitis callejeros, volantes y manifiestos.

Hoy te quiero decir que la semilla ha servido demasiado o siendo realistas, tal vez sólo lo suficiente para pensar en otras posibilidades. La vena vive y es la arteria que nos circunda, lo que nos ata a la tierra, lo que nos conecta.

Llevaste el sentimiento de América Latina a un mundo dolido y roto. Llevaste lo personal a lo político, donde lo personal es también lo *otrx*; la misma vena atraviesa y ha ido tejiendo a la colectividad, al mundo en su pluralidad y contingencia.

Un *Quipu* de encuentro.

Llevaste el arte a lo sagrado.

Realizada por invitación del grupo chileno CADA¹ como parte del evento *Para No Morir en Hambre en el Arte (Para evitar el hambre en el arte)*, la actuación de *Vaso de Leche, Bogotá, 1979* re-interpretó 'un escándalo' en el que el comercio de leche en mal estado causó la muerte de 1920 personas en Colombia.

La idea de una leche envenenada resultó tan eficaz para suprimir a *unxs cuantxs* que ha sido utilizada por el sistema de consumo. La puesta en escena es la supervivencia a través de una inminente muerte donde se compran alimentos alterados, tóxicos y que devoran nuestros órganos (incluyendo el de los más ricos) y crean tumores malignos en nuestras células, las matan y se carcomen. Corren por nuestros conductos: virus y bacterias, que nos dan malestar y síntomas inexplorados.

La maquinaria de poder y de grandeza sólo se logra derramando más sangre. La inercia de lo envenenado en la vida es abrumadora, nebulosa, en tinieblas. No hay futuro. Aunque para la mayoría no es tan grave, porque podemos todavía pensar en una ilusión fantasmagórica de que '*la vida sigue*'. Yo no coincido, es un letargo que confunde y abruma ante las condiciones de nuestra existencia material e histórica que funcionan parcialmente.

¹ Colectivo de Acciones de Arte. Colectivo de acciones artísticas que se forma en 1979 en Chile con intenciones de protestar contra la dictadura del General Pinochet.

Es mentira que la Guerra y el Genocidio terminan o que incluso, acaben de empezar. Esa siempre ha sido nuestra constante, misma con la cual tus convicciones luchan.

La situación de exilio hace cincuenta años en la que te encontrabas en los setentas, ha servido en el presente (2024) como una gran lección para quienes pensamos en el acto de re-significación.

Esto es, traer a presencia aquella ausencia de justicia hacia la vida humana y no humana, como esta aseveración tuya: *Hay conjuros que son tan fuertes en la vida “...que nuestro hacer es un residuo de lo que estamos haciendo. El agua muerta es nuestro poema. Trato de que seamos conscientes de lo que dejamos detrás y así, al recoger cosas soy consciente de lo que ha sido desechado, pero que aún permanece”*.¹

Vaso de Leche, Bogotá (1979) habla de una conciencia crítica y comprometida con tu práctica artística. La dimensión política durante tu exilio, te llevó a Colombia, luego a Londres a ser fundadora en el movimiento de solidaridad con Chile (junto con Guy Brett, John Dugger y David Medalla) de *Artists for Democracy* [artistas por la democracia] no es menor.

Tu obra despertó en mí un profundo interés para pensar en el residuo y me remite a cosas incluso metafísicas —muchas de estas que aún no he podido explicar— y de ahí, las aproximaciones piezas con lo espiritual, casi místico.

Hablar de residuos, de ‘basuritas’ me llama a pensar en el futuro.

2 Arte precario, cuya fórmula es “estamos hechos de desperdicios y seremos desechados” (nacimos residuos y devolveremos residuos), en una tradición vanguardista de los años 60 y 70 apropiada en América del Sur. “Tengo la intensa sensación de que nuestro hacer es un residuo de lo que estamos haciendo. El agua muerta es nuestro poema. Trato de que seamos conscientes de lo que dejamos atrás. Y así al recoger cosas soy consciente de lo que ha sido desechado, pero que aún permanece” (Cecilia Vicuña, *Hilando la hebra común* por Lucy R. Lippard, MUAC. UNAM, p. 49)

En una posibilidad ontológica muy contundente, la posibilidad de ser: *como lo que somos, lo que hacemos y lo que dejamos al mundo*. Me inclino a pensar en el sueño y la ensoñación de un hilo que me abraza a mí y a la tierra. ‘*Soñar el agua*’, tu retrospectiva del futuro. La vena que hiciste escultura que circunda, roja como la sangre.

La que tensaste en el vaso de leche, frágil pero que puede desangrar-se. La potencia tejida, *un quipu vivo*, poema, ritual; a las montañas, a los seres de la tierra y a las aguas.

Soñar con los residuos, los fluidos, lo que se llevan, lo que regresa y lo que queda. Como lo que está quedando hoy en día de ríos explotados, envenenados, lastimados o desaparecidos. *La vida residual* es también valorar lo poco que hoy queda Cecilia. La vena atraviesa el bosque en llamas con residuos de árboles derribados, envenenados y la desaparición de miles de especies, son hechos de impunidad total y que estorban a las agendas mundiales neoliberales. La vena nada en los ríos, lagos y mares que hace visible su ser ondulante y vibrante.

La colectividad homenajea su agencia y su poder a través de un ritual.

Eso es, un ritual de espíritu de fuerza a la vida, *el Vaso de leche* una delicada acción callejera que consintió en derramar la leche de un vaso al jalar desde la distancia un hilo rojo que lo ataba, mientras escribías un poema en la acera frente a la casa del libertador Simón Bolívar. Una puesta en escena que se tradujo en cuatro fotografías que muestran fragmentos con partes de tu cuerpo: una de tus piernas, tus brazos. Un segundo cuarteto de imágenes muestran tu poema escrito en el suelo fragmentado: “*La vaca / es el continente / cuya leche (sangre) / está siendo derramada. / ¿Qué estamos haciendo / con la vida?*”

No mostraste caras, decoraciones o referencias de fechas, sino solo la síntesis de una actuación en la que se colocan elementos simbólicos, pensados como los verdaderos actores de la narrativa. Las fotos funcionan como “*recordatorios*”. Esta es la estética de la instantánea, el rastro fugaz, el “*documento contra*



el monumento”, lo que Gina Pane llamó “hallazgos fotográficos”. *La actuación permite escapar de la “imagen total”* cuyo reinado es uno de los predicados de Occidente, una producción en vivo que moviliza el contexto para probar el arte contemporáneo en sus intereses sociales, políticos y económicos. (Lippard, 2020: 44)

Hoy asumimos como testigos un panorama que sigue evaluando la actuación de una catarsis colectiva y una “verdad” frente a los hechos reales. El acto de derramar leche es la metáfora del crimen en sí, un desastre insostenible. Esta instalación de este efímero monumento con ironía frente a la casa de Simón Bolívar radica en el gesto anti--espectacular para protestar contra la ambigua complementariedad entre el orden y la violencia que se mantiene en el mundo hasta convertirse en ‘dos lados de una misma realidad’ todos los días, donde el crimen de leche es también un crimen de sangre. Tensamos la vena, la hiciste nudo, así pudimos ver transformado en ella un acto estético, poético y político desde su residuo. Ella sigue viva, está circundando la vida, gracias por hacerla visible.

Te admira y quiere,
Mariana,

Vaso de leche, Bogotá, 1979/2002

1: Un vaso de leche colocado sobre el suelo de la acera, sujeto con una correa al final del brazo de una mujer (género inducido por el fragmento de falda), por un hilo rojo (metáfora de un lazo de sangre, siendo la lana de llama la firma material del artista).

2: El vaso se voltea al tirar del brazo.

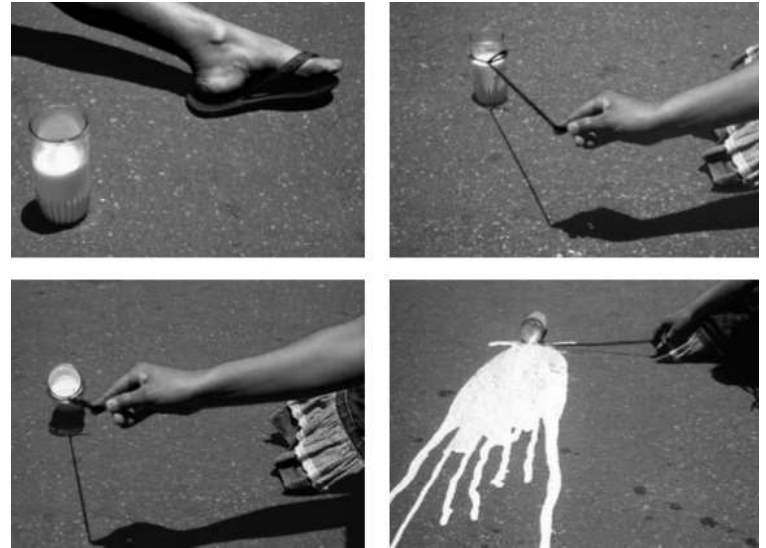
3: La leche cae derramada y se extiende en el suelo, dejando una forma blanca.

- Lippard, R., Lucy. Hilando la hebra común. Ver el fracaso iluminado. MUAC. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. Primera edición. México, 2020.
- Vicuña, Cecilia. Soñar el agua: Una retrospectiva del futuro (1964...) Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Santiago, Chile, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Pinacoteca do Estado de São Paulo. Editado por Miguel A. López. Traducido por Jane Brodie y Christopher Winks. (Barcelona: RM, 2024).
- Cecilia Vicuña, Vaso de leche, Bogotá, 1979. Performance frente a la Casa de Simón Bolívar, Bogotá, como parte de la acción colectiva Para no morir de hambre en el arte por invitación de CADA. Fotografía: Óscar Monsalve. Cortesía de la artista y England & Co Gallery, Londres. 2024 Cecilia Vicuña / Artists Rights Society (ARS), Nueva York. Cortesía de la artista y Lehmann Maupin, Nueva York, Hong Kong, Seúl y Londres.
- Un cartel de formato mediano del grupo chileno CADA como parte del evento (tipografía en rojo y azul sobre papel kraft) con la siguiente leyenda:

“El colectivo de acciones de arte presenta: Simultáneamente en Santiago – Toronto y Bogotá el acto Para no morir de hambre en el arte: ‘Vaso derramado bajo el cielo azul’ (frente a la Quinta de Bolívar) 12 pm. Recital de Poesía Joven Chilena. Alianza Colombo-Francesa, Cra. 3a, No. 18-45 – 7 pm., Miércoles 26 de septiembre – ‘79 Entrada libre.”

Glass of Milk
Mariana Lagort

"Glass of Milk, Bogotá" (1979/2002)
by *Cecilia Vicuña*

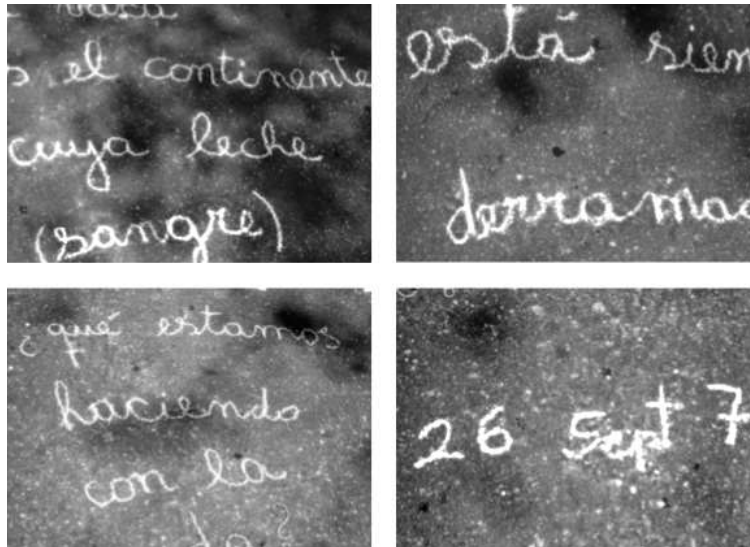


Dear Cecilia,

I write this *ghost letter* to remind you of a moment through a venomous and weaving speculation. A moment, an ephemeral *act-event* that makes me think of the poetry so uniquely yours, which embraces both: *everything and nothing*. From each work, a poetics, and from each gesture, a radical power in the word and in the act. In your creations: *Word-weapon*, and in your *Precarios* was born my interest in rethinking life in a world where art clings to a future less chaotic. To plant the seed that shifts the narrative with words that fill the flow of the vein you yourself have placed in your pieces. A vein of threads like conduits that give life and power to things. Red veins, thin and thick, expanding outward, recalling the blood circulating through the body. From inside to outside, veins that leave the body and travel through the earth.

Vaso de Leche, Bogotá (1979) evidences the concept of *Precarios*, which you developed and shaped into a complex phenomenon, a precursor that adhered to the diverse languages of conceptual art in *Latin America*. This poetic practice and unique system is one that plants seeds, eliminating all hierarchy between the arts, and sprouts in the form of poetry, textiles, sculpture, collage, drawing, painting, oral improvisations, performances, educational workshops, interviews, the cultivation of seeds and trees, street graffiti, flyers, and manifestos.

Today, I want to tell you that the seed has served us well, or, to be realistic, perhaps just enough to think about other possibilities. The vein lives, and it is the artery that surrounds us, what ties us to the earth, what connects us. You carried the sentiment of *Latin America* to a wounded and broken world. You took the personal to the political, where the personal is also the “other”; the same vein runs through and has been weaving together the collectivity, the world in its plurality and contingency. A *Quipu* of encounter. You brought art to the sacred.



Made by invitation from the Chilean group CADA as part of the event *Para No Morir en Hambre en el Arte* (To Avoid Dying of Hunger in Art), the performance of *Vaso de Leche, Bogotá* (1979) reinterpreted 'a scandal' in which the sale of spoiled milk caused the deaths of 1920 people in Colombia. The idea of poisoned milk proved so effective at suppressing some that it has been used by the consumption system.

The performance represents survival through an impending death, where altered and toxic foods are sold, devouring our organs (even those of the wealthiest), creating malignant tumors in our cells, killing them and eating them away. Viruses and bacteria run through our conductors, causing discomfort and unexplained symptoms. The machinery of power and greatness is only achieved by spilling more blood. The inertia of what is poisoned in life is overwhelming, nebulous, and dark. There is no future. Although for most it is not so serious, because we can still entertain a ghostly illusion that 'life goes on.' I do not agree; it is a lethargy that confuses and overwhelms in the face of the conditions of our material and historical existence, which function partially. It is a lie that the war and genocide end or that they even stop starting. That has always been our constant, the one your convictions fight against.

The situation of exile you faced fifty years ago, in the seventies, has served in the present (2024) as a great lesson for those of us who think about the act of re-signification. That is, bringing to presence the absence of justice toward human and non-human life. *Vaso de Leche, Bogotá* (1979) speaks to a critical consciousness and commitment to your artistic practice. The political dimension during your exile led you to Colombia, then to London, where you became a founding member of the solidarity movement for Chile (along with Guy Brett, John Dugger, and David Medalla) in *Artists for Democracy*—this is no small matter. With your work, you awakened in me a deep interest in thinking about residue, which even leads me to think metaphysically—many of these things I still cannot explain—and from there, the approaches to pieces with the spiritual, almost mystical.

There are incantations in life that are as strong as your assertion: "I have the intense feeling that our doing is a residue of what we are doing. Dead water is our poem. I try to make us aware of what we leave behind, and so, when I collect things, I am aware of what has been discarded but still remains."

Speaking of residues, of little bits, makes me think of the future. An ontological possibility, a very firm possibility: the possibility of being—what we are, what we do, and what we leave in the world. I lean toward thinking of the dream and the dreaming of a thread that embraces me and the earth. "Dream the water," your retrospective of the future. The vein you made into sculpture that surrounds, red as blood. The one you strained in the glass of milk, fragile but capable of bleeding. But it is also the woven potency, a *living quipu*, a poem, a ritual; to the mountains, to the beings of the earth, and to the waters.

To dream of residues, fluids, what is taken away, what returns, and what remains. Like what is left today in rivers that have been exploited, poisoned, harmed, or disappeared. Residual life is also about valuing what little remains, Cecilia.

The vein crosses the forest in flames with residues of felled, poisoned trees, and the disappearance of thousands of species. These are acts of total impunity that obstruct the neoliberal global agendas. The vein swims in the rivers, lakes, and seas, making visible its undulating and vibrant being.

The collectivity honors its agency and its power through a ritual. That's it, a ritual of spirit, of strength to life, the *Vaso de Leche*, a delicate street action that consisted of spilling the milk from a glass, pulling a red thread from a distance that tied it while you wrote a poem on the sidewalk in front of Simón Bolívar's house. A performance that translated into four photographs showing fragments of your body: one of your legs, your arms.

A second quartet of images shows your poem written on the ground, fragmented: "The cow / is the continent / whose milk (blood) / is being spilled. / What are we doing / with life?"

You showed no faces, decorations, or references to dates, but only the essence of an action in which symbolic elements are considered the true actors in the narrative. The photos function as “reminders.” This is the aesthetic of the snapshot, the fleeting trace, the “document *against the monument*,” what Gina Pane called “*photographic findings*.” The performance allows one to escape the “*total image*,” the reign of which is one of Western predicaments, a live production that mobilizes the context to test contemporary art in its social, political, and economic interests. (Lippard, 2020: 44)

Today, we bear witness to a panorama that continues to evaluate the performance of collective catharsis and a “truth” in the face of real events. The act of spilling milk is the metaphor of the crime itself, an unsustainable disaster. This installation of this ephemeral monument with irony in front of Simón Bolívar’s house resides in the anti-spectacular gesture of protesting against the ambiguous complementarity between order and violence, which remains in the world until it becomes ‘two sides of the same reality,’ every day, where the crime of milk is also a crime of blood. You strained the vein, made it knot, and in it, we could see transformed into an aesthetic, poetic, and political act from its residue. It remains alive, circulating life. Thank you for making it visible.

With admiration and affection,
Mariana.





Ejercicios de Aridez
Sofía Enríquez



Una carta escrita a
“Ejercicios de Aridez” (2017-2021)
de Celeste Rojas Mujica

Querida Celeste,

Te escribo desde mi propia lejanía, desde la distancia que me separa tanto del territorio que compartimos como de los tiempos que nos preceden. Y, sin embargo, esa lejanía no se siente del todo ajena.

Es difícil poner en palabras la experiencia de migrar —por elección— del país donde se nació, y cómo tu obra removió esa fibra de dualidad en relación con la pertenencia a un territorio.

Fue como si llegara hasta mí como un eco, una reverberación del desierto.

Reverbera porque es sonido de silencio, una onda que no se absorbe, sino que se refleja en el espacio y pareciera que ahí quedara, suspendida, silenciando el tiempo.

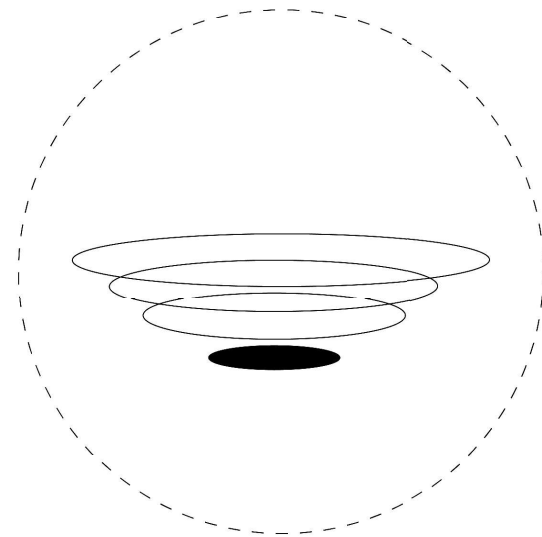


Fig. 1

A veces, así me siento cuando me preguntan de dónde vengo. Miro el mapa situada en un país que me prestaron, busco ese punto de tierra frente al Pacífico Sur y pienso: *qué lejos...* Me siento ajena a la vida que un día tuve, y al mismo tiempo, me veo profundamente arraigada. Cargo con los imaginarios, con las memorias, con las canciones de cuna. Con mi lengua y su inquebrantable sonido del sur. Mis raíces me salen por la boca porque no las dejé brotar bajo ningún suelo. Me recorren el cuerpo y se aferran al aire.

Ahí queda todo junto, mezclado, solapado. Suspendido. Entonces vuelvo a pensar en tu obra y la dualidad desértica como metáfora.

Enigmática, poética, violenta, en búsqueda, sin respuestas. La inmensidad del cielo —ese orgullo nacional—, mirando a los astros con sus grandes telescopios, buscando en el pasado las respuestas de nuestro origen. La extensión abismal del desierto, casi inabarcable, buscando la memoria de aquellos que aún continúan desaparecidos. De la belleza al horror, de lo grandioso celestial a la atrocidad terrenal; de la ansia por descubrir a la ferocidad por ocultar. Tal vez de eso esté hecho el polvo de las patrias: memorias que iniciaron mucho antes y que se prolongarán más allá de nosotras, como una nebulosa que no termina de convertirse en estrella.

...

Te escribo, puntos suspensivos para indicar una pausa.

Sigo ensoñada con las cosas que se removieron, en las memorias que pensé pérdidas y que comenzaron a aparecer una a una, saltando como ovejas antes de dormir. Creo importante nombrar la(s) memoria(s) en plural.

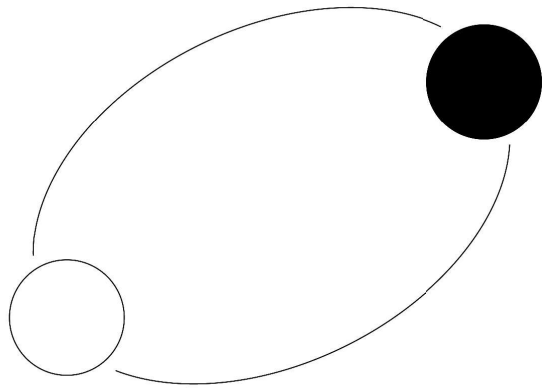
Desde que decidí migrar, las siento multiplicándose perdiéndose, escondiéndose, brotando entre los recovecos. ¿No te pasa?

Decidí comenzar a crear mapas para al menos saber las zonas por donde deambulan.

Un poco por ellas, un poco por mí.

A veces dibujamos mapas para saber dónde estamos.

Pasamos nuestras vidas en un mapa personal, hasta que logramos encontrar territorios en común. Es como hallar consuelo entre una, las memorias y el espacio que se habita. Aunque diría que es cíclico, va y vuelve como un *boomerang*, con mayor o menor fuerza, dependiendo de cómo se lance.



Un poema gráfico sobre el movimiento.

Fig. 2

Hay días en los que descubro apegos irracionales.

Apegos a la precariedad o a la catástrofe en las acciones más cotidianas. Y caigo en cuenta de que la carga aún no se ha ido, que las memorias siguen en la piel, aunque el cuerpo haya mudado de lugar y el presente sea muy diferente al pasado que alguna vez fue.

Curioso cómo podemos existir en tantos lugares a la vez.

¿Qué te digo, querida...?

De momento, sigo procesando la reverberación. No creo poder definir ni estar en la pertenencia, pero sí te puedo contar que, de vez en mes, cuando cambian las estaciones y vuelvo a rebuscar en el armario los viejos pantalones, encuentro entre los bolsillos algunos gramos de arena del litoral central, un poco de polvo de los cerros, una piedrita de volcán, una sal del desierto. Y todo vuelve, como la primavera.

¿Los ciclos también serán estrellas?

Latentes, esperando el instante exacto para forjar un nuevo mundo.

¿O las estrellas seremos nosotras?
Y estaremos viviendo en ese lugar,
que un día nombraremos nuestro.

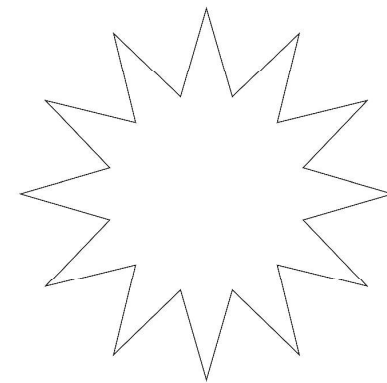


Fig. 3

Exercises of Aridity
Sofía Enriquez

On "Exercises of Aridity" (2017–2021)
by Celeste Rojas Mujica

Dear Celeste,

I write to you from my own distance, from the separation that divides me both from the territory we shared and from the times that preceded us. And yet, that distance doesn't feel entirely foreign.

It is difficult to put into words the experience of migrating—by choice—from the country where I was born, and how your work stirred that duality regarding belonging to a territory. It was as though it reached me like an echo, a reverberation from the desert.

It reverberates because it is the sound of silence, a wave that is not absorbed but reflected in space, and it seems to remain there, suspended, silencing time.^{fig.1}

Sometimes, that is how I feel when I am asked where I come from. I look at the map, situated in a country that was lent to me, I search for that point of land in front of the South Pacific and think: *how far...*

I feel alien to the life I once had, and at the same time, I see myself deeply rooted. I carry with me the imaginaries, the memories, the lullabies. With my language and its unbreakable sound from the south. My roots come out of my mouth because I didn't let them grow beneath any soil. They travel through my body and cling to the air.

There it all remains, together, mixed, overlapping. Suspended. Then I think again of your work and the desert duality as a metaphor.

Mysterious, poetic, violent, searching, without answers.

The vastness of the sky—that national pride—looking at the stars with its large telescopes, seeking answers to our origin in the past. The abyssal expanse of the desert, almost ungraspable, searching for the memory of those who are still missing.

From beauty to horror, from celestial grandeur to earthly atrocity; from the thirst to discover to the ferocity to conceal. Perhaps that's what the dust of homelands is made of: *memories that began long before and will extend beyond us, like a nebula that never finishes becoming a star.*

... I write you ellipses to indicate a pause.

I remain dreamy with the things that were stirred, with the memories I thought were lost and that began to appear one by one, jumping like sheep before sleep.

I believe it is important to name memory(ies) in plural. Since I decided to migrate, I feel them multiplying, losing themselves, hiding, sprouting from the nooks and crannies. Doesn't that happen to you?

I decided to start creating maps to at least know the areas where they wander. A bit for them, a bit for me.

Sometimes we draw maps to know where we are.

We spend our lives on a personal map until we manage to find common territories. It's like finding comfort between one, the memories, and the space we inhabit. Although I would say it's cyclical, it goes and comes back like a boomerang, with more or less force, depending on how it's thrown.

A graphic poem about movement.^{fig.2}

There are days when I discover irrational attachments.

Attachments to precariousness or catastrophe in the most everyday actions. And I realize that the burden hasn't left yet, that the memories still linger on my skin, even though the body has changed places and the present is very different from the past it once was.

Curious how we can exist in so many places at once.
What can I say, dear...?

For now, I'm still processing the reverberation. I don't think I can define or be in belonging, but I can tell you that, once a month, when the seasons change and I go back to rummage through the closet for the old pants, I find, in the pockets, a few grams of sand from the central coastline, a bit of dust from the hills, a small volcanic stone, a bit of salt from the desert. And everything returns, like spring.
Will the cycles also be stars?

Latent, which at any moment will create a new world.

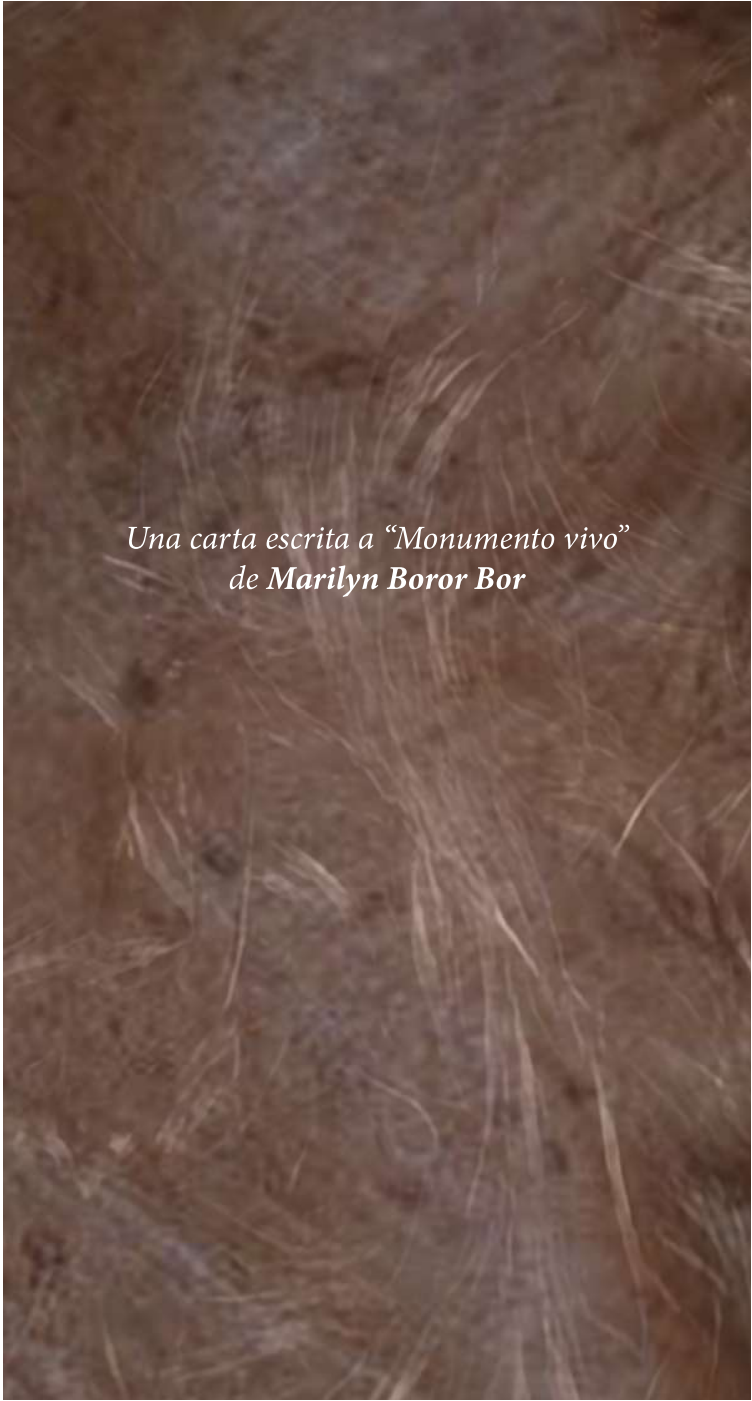
Or will we be the stars?
And we will be living in that place, which one day, will be ours.^{fig.3}

Referencias:

- Rojas Mugica, C. (2017-2021). Ejercicios de aridez [Still de video de instalación]. Recuperado el 26 de diciembre de 2024 de <https://celesterojasmugica.com/EJERCICIOS-DE-ARIDEZ>
- Rojas Mugica, C. (n.d.). Sitio web oficial. Recuperado el 26 de diciembre de 2024 de <https://celesterojasmugica.com/>



Monumento vivo
Janila Castañeda



Una carta escrita a “Monumento vivo”
de Marilyn Boror Bor

Querida Marilyn,

Ante la distancia geográfica, cultural y generacional, me gustaría empezar buscando puntos en común entre tú y yo. Sé que tu año de nacimiento es 1984, seis años antes que yo. Mientras escribo faltan 42 días para cumplir 34 años. Tal vez lo único que compartimos es estar atravesando juntas la década de los treinta.

Te escribo desde Guadalajara, México, la ciudad donde nací y con la que mi único vínculo es precisamente haber nacido aquí. Ahora mismo no sé dónde estás. Si te enviara esta carta no sé en qué lugar del mundo la recibirías. Sé que naciste en *San Juan Sacatepéquez, Guatemala*, territorio del que abrazas tu identidad *maya-kaqchiquel* y que defiendes en la lucha por hacer visible los mensajes de un pueblo históricamente silenciado.

Ante la distancia, te convoco por medio de una fotografía. Hablo contigo, con Marilyn de aquel día, el domingo 31 de octubre de 2021. Converso con un fragmento de lo que fue y que a pesar del paso del tiempo, sigue siendo, gracias al testimonio vivo que es la imagen.

Es un día nublado y te eriges vértebra a vértebra hacia el cielo sobre una plataforma de cemento. En medio de la Plaza Central de la Ciudad de Guatemala, vestida con indumentaria tradicional maya-kaqchiquel, tu cuerpo-monumento mantiene la mirada fija frente a ti, más allá de la multitud que te observa mientras vierten cemento líquido hasta tus pantorrillas, cubriendo los cimientos de tu estructura. A tus pies, en una placa metálica se inscribe:

“En memoria de los defensores de la tierra, En memoria de los guías espirituales, En agradecimiento a los presos políticos, En agradecimiento a los líderes comunitarios. ¡Libertad para los ríos, los cerros, las montañas, las flores, los lagos!”

“¿Cómo logra ser invisible aquello que existe para ser visto?”, se pregunta la artista Paola De Anda en su ensayo Monumento en deriva. Luchando contra la invisible eternidad a la que se condena al objeto-monumento, acuerpas por unos minutos en el espacio público años de lucha contra la invisibilidad del pueblo indígena. Segundos antes de que la permanencia te convierta parte del paisaje, antes de ser la predecible escultura que de tanto aparecer desaparece, levantas un pie, luego el otro, descendes del pedestal con el cemento aún húmedo entre los dedos de tus pies. Caminas y paso a paso, te retiras, te alejas. Eres memoria viva y con cada paso te resistes al entierro de la monumentalidad. Tu materia vibrante es parte de la historia viva. Paso a paso disolviste la inmutabilidad del monumento para mantener viva la monumentalidad del acto en la memoria y en la imagen.

Te saludo desde el pasado, deseando que la memoria viva tu lucha siga conversando con el presente, donde sea que esta carta te encuentre. Si es que te encuentra.

Janila Castañeda

Referencias:

- BIENALSUR 2021, Km 6597 Casa de la Memoria Kaji Tulam (GTM), Monumento vivo, Marilyn Boror Bor, (online) https://bienalsur.org/es/single_agenda/367 recuperado el 26 de Diciembre, 2024.







Living Monument
Janila Castañeda

A letter written to “Monumento vivo”
by Marilyn Boror Bor

September 30th, 2024

LIVING MONUMENT

Dear Marilyn,

There is the geographical, cultural, and generational distance between us, but I'd like to get closer by grounding a common land between you and me. I know you were born in 1984, six years before I was. As I write this letter, there are 42 days left until I turn 34. Perhaps the only thing we share is going through our thirties together.

I'm writing to you from *Guadalajara, Mexico*, the city where I was born and with which my only connection is precisely having been born here. Right now, I have no idea where you are. If I were to send this letter, I wouldn't know where in the world you would receive it.

I know you were born in *San Juan Sacatepéquez, Guatemala*, a territory from which you embrace your *Maya-Kaqchikel* identity, which you defend in your struggle to amplify the voices of historically silenced people.

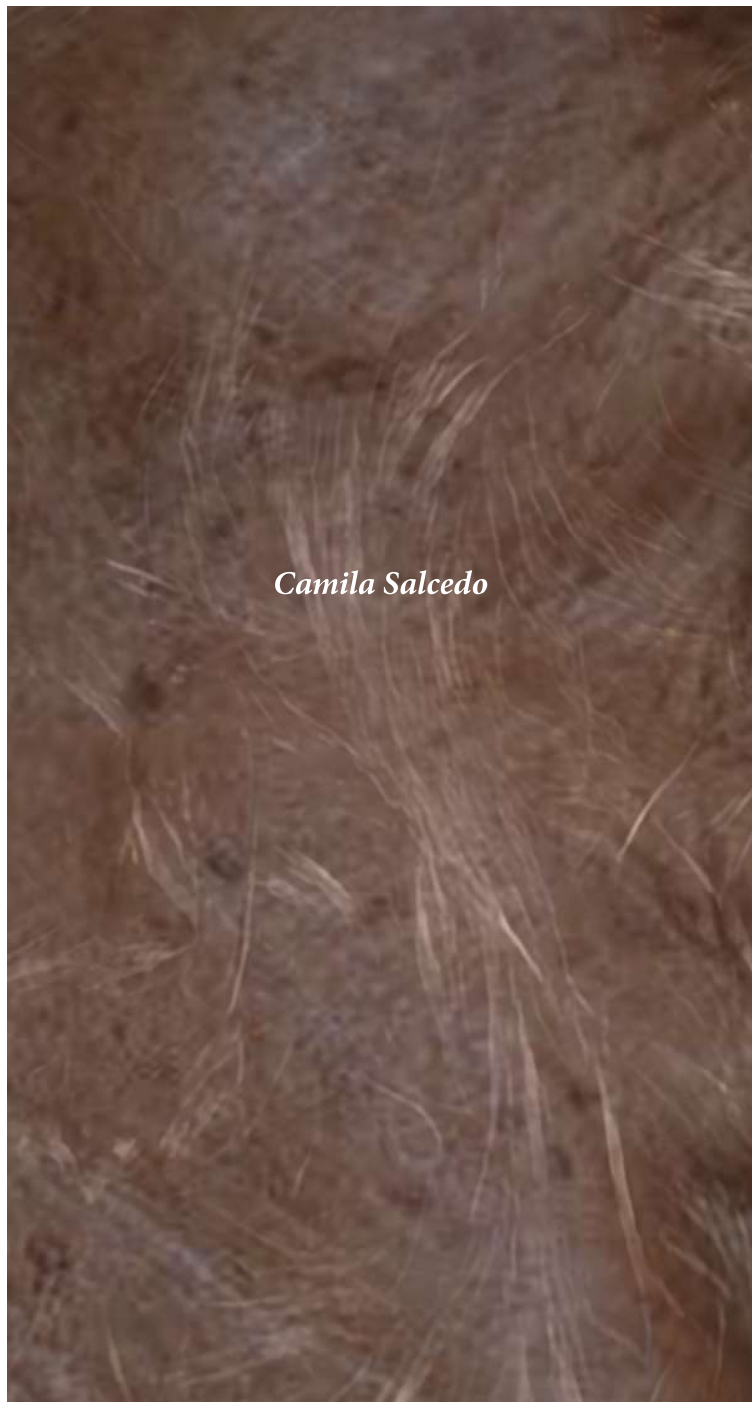
Despite the distance, I reach out to you through a photograph. I speak to you— to the Marilyn of that day, Sunday, October 31, 2021. I converse with a fragment of what was, something that, despite the passage of time, endures as a living testament within the image. It's a cloudy day, and you rise using every vertebrae toward the sky, standing on a concrete platform. In the middle of the Central Plaza in Guatemala City, dressed in traditional *Maya-Kaqchikel* attire, your monumental body holds a steady gaze ahead, beyond the crowd watching as liquid cement is poured around your ankles, covering the foundations of your structure. At your feet, on a metal plaque, it reads:

"In memory of the defenders of the land, In memory of the spiritual guides, In gratitude to the political prisoners, In gratitude to the community leaders. Freedom for the rivers, the hills, the mountains, the flowers, the lakes!"

"How does something that exists to be seen become invisible?" asks artist Paola De Anda in her essay *Monument in Drift*. Fighting against the invisible eternity to which the object-monument is condemned, you embody, for a few minutes in the public space, years of struggle against the invisibility of Indigenous people. Seconds before permanence makes you part of the landscape, before you become the predictable sculpture that, by appearing so much, disappears, you lift one foot, then the other, stepping off the pedestal with the still-wet cement between your toes. You walk, step by step, moving away. You are living memory, and with each step, you resist the burial of monumentality. Your vibrant matter is part of a living history. With each step, you dissolved the monument's immutability, allowing the monumentality of the act to live on solely in memory and in the image.

I greet you from the past, wishing that the memory of your struggle continues to converse with the present, wherever this letter may find you. If it finds you at all.

Janila Castañeda,



Camila Salcedo



*Una carta escrita a:
Serie de piezas de Deborah Castillo (2011-2018)*

Querida Deborah,

Estoy cansada. Mi cuerpo está en un constante estado de disociación como mecanismo de defensa en respuesta al duelo por el estado de nuestro país y del mundo. Estoy pensando en volver a hacer *performance* como un acto de protesta, tal vez me sienta empoderada, tal vez sea una forma catártica de afrontar la desesperanza, pero sobre todo espero encontrar una manera de sentirme más presente en mi cuerpo. ¿Tú cómo enfrentas el duelo en estos días?

Para mí es difícil ver la historia de Venezuela a través de un lente amplio, ya que el régimen actual ha estado en el poder desde que yo era una bebé y es todo lo que he conocido. En el proceso de escribir esta carta y contextualizar tu trabajo, leí sobre la historia venezolana desde *El Chavismo* (la cuna ideológica de la actual dictadura) hasta ahora. Dos años antes de que realizaras la obra fundamental *"Lamezuela"*, Chávez (que entonces había sido presidente durante más de una década) cambió la constitución para permitir la reelección perpetua. Podría decirse que, si no antes, este es el comienzo de la dictadura que hoy sostiene Nicolás Maduro. *"Lamezuela"* creada en 2011 es una pieza en la que lames la bota de un militar (a quien le pagaste su salario mensual para que se quede quieto durante 5 minutos) frente a un público en Maracaibo. Este acto performático responde al uso del poder militar para infundir miedo e imponer tanto la corrupción como la violencia. Esta obra emite rabia, ira y frustración, pero al mismo tiempo quizás también placer sexual a través de un acto de sumisión.

En 2014, unos años después del fallecimiento de Chávez y durante los primeros años de la presidencia de Maduro, estallaron protestas masivas en todo el país debido a la escasez de alimentos, la violencia, la hiperinflación y una baja calidad de vida, las cuales provocaron muertes. Durante esas protestas, creaste plantillas de tu imagen en *"Lamezuela"* y las transplantas por toda la ciudad. Ese mismo año, te viste obligada a abandonar el país debido a la persecución y censura del gobierno, huyendo a Nueva York. En 2019 recreas *"Lamezuela"* fuera del país, en Brasil. Para entonces, más de 3 millones de venezolanos ya habían abandonado el país.



Fig. 1

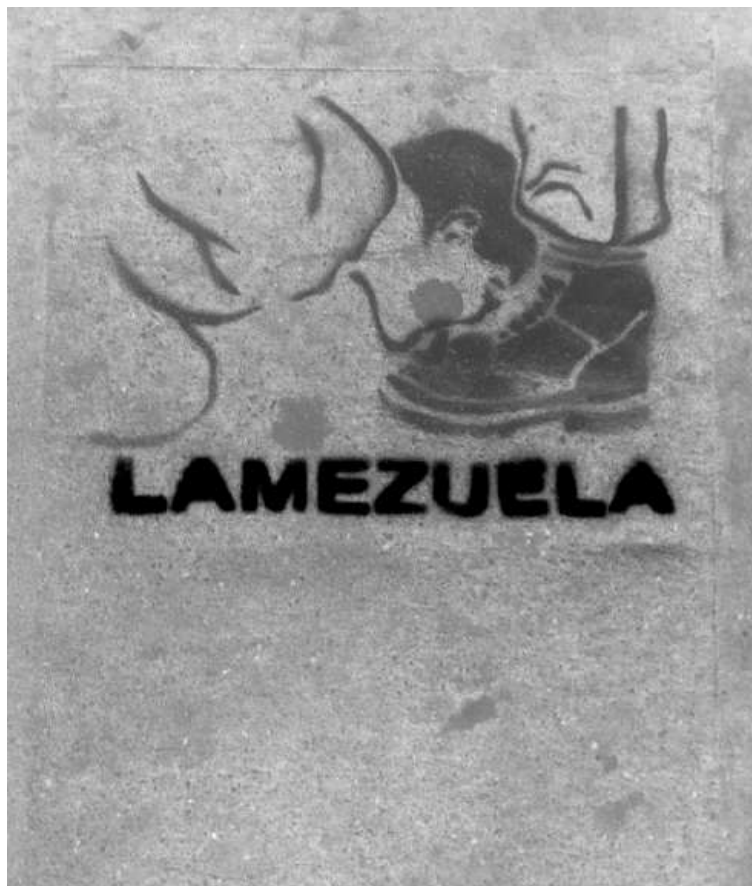


Fig. 2

En tus otras obras realizadas alrededor de 2011-2013, mientras vivías en Venezuela, usas tu cuerpo como herramienta para criticar la distorsión de ideologías políticas por parte del gobierno y el uso de símbolos nacionales para afirmar su poder, por ejemplo, a través de la proliferación del nombre y la figura de Simón Bolívar en *Sísifo* (2013), donde destruyes una estatua de su rostro y *El beso emancipador* (2013), donde te besas con su busto dorado. En los años siguientes, después de mudarte fuera del país debido a una persecución política, tus obras han adquirido una crítica más global, a través de obras como *Marx Palimpsest* (2018), donde borras las palabras del Manifiesto Comunista escritas en una pared, con un borrador con forma de la cabeza de Marx, creando una nueva escritura.

Ahora usaré este espacio para contextualizar mi propia práctica, como joven artista de la diáspora. En 2017, comencé a actuar como un personaje llamado “Miss Universo” como respuesta a los estereotipos de “venezolanidad” que me dijeron mientras vivía en Sudáfrica. En esta primera iteración, usé lo que describí en ese momento como un atuendo post-apocalíptico en el que llevaba una máscara azul (irónicamente antes de COVID) y un equipo de supervivencia, mientras escribía un poema sobre ser queer e inmigrante. ^{Fig. 3}

En 2018, creé un nuevo traje para el personaje, que era un patrón de camuflaje hecho del mapa de América, respondiendo a la experiencia militarizada en América Latina que ha llevado a muchas personas a emigrar, tanto por sus propios gobiernos latinoamericanos como por los Estados Unidos. En 2019, utilice el traje en un performance en Argentina, en el que reflexiono sobre mi propia experiencia migratoria y la “crisis migratoria” venezolana que sucedía en ese momento (y que aún sigue). En este performance “pisé” diferentes países latinoamericanos sobre un mapa del continente dibujado en el piso, durante minutos representando el número de migrantes venezolanos en dichos países. ^{Fig. 4}





En 2018 y 2019, creé obras en respuesta a monumentos y su destrucción a nivel global a través de *Coreografías de la Deconstrucción* (2018), una video-performance y acción pública en la Ciudad de México, donde realicé una coreografía de danza que tomó prestada acciones corpóreas del derribado de monumentos mundialmente, y *Reemplazo del monumento* (2019) en Halifax, Canadá, donde se invitó al público a ocupar el lugar de la estatua recientemente retirada de la figura colonial, *Edward Cornwallis*. Desde entonces, mi trabajo ha tomado una pausa performativa, aparte de actuar como un *Drag King* llamado *Camilo El Salsero*, y se ha centrado en trabajos comunitarios locales que interactúan con otras comunidades de inmigrantes en Toronto a través de exploraciones textiles y educación. Mi trabajo más reciente (2022-2024) es a través de una serie de piezas textiles hechas de materiales reutilizados, representativas de mi experiencia como inmigrante venezolana radicada en Toronto.



Fig.5

Actualmente, en 2024, las personas en Venezuela están siendo perseguidas por oponerse al gobierno de formas tan simples como publicar o enviar mensajes en las redes sociales. Las acciones políticas de cualquier tipo, y mucho menos el arte *performance*, son motivo de desaparición y tortura inmediatas. ¿Cuál es entonces nuestro papel como artistas dentro de la diáspora, en países donde tenemos la capacidad de hablar y actuar libremente?

En ambos casos, nuestros cuerpos hablan desde un contexto de género, un lugar de resistencia a la opresión patriarcal impartida por los estados autoritarios. En mi caso, a diferencia del tuyo (o al menos no explícitamente), también hablo desde mi experiencia queer y no binaria. Creo que afirmar nuestros cuerpos *queer* y de género a través del arte *performance* puede actuar como un rechazo inherente a los sistemas binarios y heterosexuales que se imponen en sociedades machistas y homofóbicas como la de Venezuela. Creo que esta resistencia también puede utilizarse para rechazar el bipartidismo actual entre la extrema derecha y la extrema izquierda, como un rechazo total de las autocracias, y para imaginar nuevos sistemas de gobernanza en los que podamos existir y ejercer las libertades éticas imaginadas. ***¿Cómo es el mundo de tus sueños, Deborah, y podemos soñarlo juntas?***

En solidaridad performativa,

Camila Salcedo.

Referencias:

- fig. 1 & 2, Castillo, D. (2011). Lamezuela [Imagen]. Recuperado el 27 de diciembre de 2024 de <http://www.deborahcastillo.com>
- fig. 3 & 4, Miss Universe (2019) [Imagen], Cortesía de Camila Salcedo
- fig. 5, Toronto (2024), [Imagen], Cortesía de Camila Salcedo

Camila Salcedo

On a compendium of performative pieces
by **Deborah Castillo** (2011-2018)

Querida Deborah,

I am tired. My heart aches for the state of our country, and the world. My body keeps dissociating. It's my coping mechanism of numbing as a response to grief. I'm thinking of returning to performance as an act of protest, perhaps I'll feel empowered, maybe it will be a cathartic way to cope with the hopelessness, but mostly I hope to find a way to feel more present in my body. How do you cope these days?

For me it is difficult to see the history of Venezuela through a wide lens, since the current regime has been in power since I was a baby – it is all I have ever known. In the process of writing this letter and contextualizing your work, I read about Venezuelan history from *Chavismo* (the ideological birthplace of the current dictatorship) until now. Two years before you performed your pivotal work “*Lamezuela*”, Chávez (who had then been president for over a decade) changed the constitution to allow for perpetual reelection. Arguably, if not earlier, this is the start of the dictatorship that Nicolás Maduro sustains today. “*Lamezuela*” is a performance created in 2011, in which you lames suela (play on words meaning “lick the sole”) of a military officer, whom you pay his monthly salary to stand still for 5 minutes in front of a public audience in Maracaibo. This act responds to the widespread use of military power to instill fear and enforce both corruption and violence. This work emits rage, anger and frustration, while at the same time perhaps also sexual pleasure in an act of submission.

Fig. 1

In 2014, a few years after Chávez's passing, during the early years of Maduro's presidency, massive protests unraveled throughout the country in response to food scarcity, growing violence, hyperinflation and a general low quality of life, resulting in many casualties.

During those protests, you create stencils of your image from “*Lamezuela*” and paste them throughout the city. That same year, you were forced to leave the country due to government prosecution and censorship, fleeing to New York City. In 2019, you recreate “*Lamezuela*” outside the country, in Brazil. By then, more than 3 million Venezuelans had left the country. ^{Fig. 2}

In your other works circa 2011-2013, while living in Venezuela, you used your body as a tool for criticizing the government's skewing of political ideologies and changing of national symbols to assert their power, for example, through the proliferation of the name and figure of Simón Bolívar and his cult following in: *Sísifo* (2013), where you chisel away at a statue of his face and *Emancipatory Kiss* (2013), where you make out with his golden bust. In the years to follow, after moving outside the country due to political prosecution, your works have taken on a more global critique, through works like *Marx Palimpsest* (2018), where you erase the words of the Communist Manifesto written on a wall, with a life-sized Marx head-shaped eraser, creating a sort of blackout poetry; recognizing that the manipulation of ideologies happens everywhere.

I'll use this space now to contextualize my own practice, as a young artist of the diaspora. In 2017, I started performing as a character named “*Miss Universe*” as a response to stereotypes of “Venezuelan-ness” that were uttered towards me while living abroad in South Africa. In this first performance, I wore what I described at the time as a post-apocalyptic outfit where I wore a blue mask (ironically prior to *COVID*), and survival gear, while writing a poem about being queer and an immigrant. ^{Fig. 3}

In 2018, I created a new costume for the character, which was a camo pattern made of the map of America, responding to the militarized experience throughout Latin America that has led many people to immigrate, both by their own Latin American governments and the United States. In 2019, I then performed in this costume, while in Argentina, as a way to reclaim my own migration experience, and reflect on the Venezuelan “migrant crisis” which was undergoing at the time (and still is). In this performance, I “stepped on” different Latin American countries on a map of the continent drawn on the floor, for a duration of minutes representing the number of Venezuelan migrants in said countries. ^{Fig. 4}

In 2018 and 2019, I created works in response to monuments, and their removal globally through, *Choreographies of Deconstruction* (2018), a video-performance and public action in Mexico City, where I performed a dance choreography that borrowed physical actions from the taking down of monuments worldwide, and *Replacing the Monument* (2019) in Halifax, Canada, where members of the public were invited to stand in place of the then-recently removed statue of colonial figure, *Edward Cornwallis*. Since then, my work has taken on a performative hiatus, outside of performing in drag as a king named *Camilo El Salsero*, and has focussed instead on local community-based works engaging with other migrant communities in Toronto through textile explorations and education. My most recent work (2022-2024), is a series of wearable art pieces, documented through photography, made of repurposed materials representative of my experience as a Venezuelan immigrant based in Toronto. ^{Fig. 5}

Currently in 2024, people in Venezuela are being persecuted and targeted for opposing the government in ways as simple as posting or messaging on social media. Political actions of any kind, nevermind performance art, are a grounds for immediate disappearing and torture. What is our role, then, as artists within the diaspora, in countries where we have the ability to speak and act freely?

In both our cases, our gendered bodies speak from a place of resistance to the patriarchal oppression imparted by authoritarian states. In my case, in contrast to yours (or at least not explicitly), I

I think this resistance can also be used to reject the bi-partisanism of today’s extreme right vs extreme left, as a rejection of autocracies altogether, and towards envisioning new governance systems where we can exist and exercise envisioned ethical freedoms. ***What does your dream world look like, Deborah, and can we dream it up together?***

In performative solidarity,

Camila Salcedo.



Del cielo a las entrañas del cerro
Catalina Barroso-Luque



Una serie de cuentos dedicados a la
“Serie Figuras” (1973-1978) de Ana Mendieta

21 Julio 2024
Glasgow, Reino Unido

Querida Ana,

Te estuve buscando. Revisé textos y archivos electrónicos, visité la facultad de arte y pedí prestado un libro sobre tu obra en la biblioteca de la universidad. La literatura sobre tu vida es amplia: hay artículos, ensayos, opiniones y hasta podcasts. Pero es en tus fotografías donde por fin te encuentro.

Estos registros describen una serie de acciones que tomaron lugar entre Estados Unidos y México, lejos de tu Cuba.

Cada imagen detalla un momento de magia, cada obra es una plegaria. Las deidades de mi tierra escuchan tus rezos e intercedan por ti. A pesar de tu muerte, eres tú quien habita en tus fotografías; tú eres el crúor rojo que vela el trazo de una silueta en la arena y la figura femenina que se consume en el fuego. Tu imagen es un espectro que se multiplica dentro de una tumba zapoteca, su eco se transforma en una nube de flores y cobija el cuerpo desnudo que se encuentra recostado ahí.

Responder a tu obra, sin simplemente describirla, requiere de acciones reales e imaginadas. Correspondo con los siguientes relatos — cuentos que viajan de los picos más altos a las entrañas del cerro. Escribo estos textos en inglés con la intención de hilar nuestras experiencias de distanciamiento y utilizo la palabra como tú la fotografía, a manera de método hagiográfico.

La sangre es aquí palpable, el pasado atraviesa al presente de manera violenta y la muerte ocurre sin fecha de defunción.

Catalina.



Tule_Typha Domingensis

Capulhuac

La cabeza desgredada del perro gira hacia mí y emerge de la oscuridad del asfalto. Los faros revelan un par de ojos sangrientos y una expresión llena de sorpresa y miedo. Rígidas e imposibilitadas, mis manos intentan estabilizar el peso del automóvil mientras la rueda izquierda gira y aplasta la masa peluda, no puedo detenerme, mi pecho se estrella contra el volante y un rayo violeta atraviesa mi cuerpo. No hay áreas de descanso en esta carretera de dos carriles, sólo la ciénega seca y la voz tranquila de mi hermano diciéndome que respire.



Rosa de las Nieves

Xinantécatl

Decidimos subir el volcán una semana después del solsticio de invierno. Mi hermano Luis va al frente. Marisol, mi hermano menor Roberto, y yo lo seguimos.

En la cima del volcán hay dos lagunas que llevan el nombre de la luna y el sol. Leí en un artículo que se encontraron objetos antiguos en las profundidades de estas aguas color azul acero. Arqueólogos, vestidos con trajes secos para temperaturas bajo cero, descendieron nueve niveles del inframundo con el fin de llegar al fondo de la caldera. Emergieron horas después con cetros de madera, copal fosilizado, espinas de maguey y cuchillos de obsidiana, sus cabezas, torsos y brazos duplicados en el espejo de agua como si fueran monstruos sin piernas. Estos objetos fueron llevados a la montaña siglos atrás como parte de un viaje ritual y las espinas fueron usadas para punzar el cuerpo.

El maguey es ajeno a este paisaje de alta montaña. Poco crece a cuatro mil metros sobre el nivel del mar, excepto la Rosa de las nieves y los pinos Hartwegii. Nos encontramos con un ejemplar de esta flor en los páramos que se encuentran arriba de la línea de árboles. La rosa no es ni blanca ni suave, sino compuesta por círculos concéntricos de rayos dentados color verde pálido, coronada por un anthera azul-lavanda. Me agacho para inspeccionarla y estiro la mano, lista para agarrarla. Los dientes de la hoja rasgan mi piel, gotas de sangre florecen sobre mi dedo y pintan lunares sobre la nieve al caer.

Continuamos caminando hasta llegar al borde del cráter. Nos arrastramos en cuatro patas, escalando peñascos y rocas de seis pies. La tensión palpita bajo mi dedo herido. ¡Todos estamos teniendo dificultades para respirar! El convoy que nos acechaba nos ha alcanzado. La sangre los llevó hacia nosotros. El miedo se dispara del corazón a los pulmones. Marisol entra en pánico: su ojos y pecho suben y bajan al ritmo de las manos del policía quien acaricia la metralleta que cuelga de su hombro.

La muñeca pálida de mi hermano brilla como una cuchilla en la oscuridad, la luz devela mil pesos sobre su palma extendida.

Los policías toman el dinero y abren la cajuela de su camioneta para llevarnos.



Pino Hartwegii

Alcaldía Cuauhtémoc

Camino a casa con un amigo. Es invierno y la luna está ahí frente a nosotros. Una luna grande y amarilla que llena nuestros ojos y que estira y oscurece las sombras de los faroles sobre el pavimento.

Dentro del departamento, me dirijo a las ventanas para bajar las persianas. Una cabeza gris y peluda emerge detrás de mi reflejo. Las luces de los autos de afuera parpadean sobre su rostro tendido, apenas visible, y sus ojos oscuros me miran fijamente.



Copal

Tepalcingo

Giro hacia adelante y lanzo mi brazo derecho al aire para golpear el árbol de copal. Mis manos se aferran al mango de plástico e intentan sacar el machete. Mi corazón palpita y mis ojos se ensanchan, mis pupilas fijas sobre las venas de mi mano hinchadas, la tensión en mis dedos, la cuchilla moviéndose hacia arriba y hacia abajo sobre la superficie cubierta de musgo a medida que penetra en el árbol.

El movimiento se detiene. Inhalo y suelto.

La madera está verde y llena de savia que se aferra al machete. Un par de movimientos fuertes crean varias nuevas incisiones: laceraciones de cincuenta milímetros que se despliegan alrededor del corte inicial como un haz. Suelto el cuchillo y lo dejo caer al suelo. Alcanzo la herida, hundo mis uñas en la pulpa húmeda y arranco la rugosa piel exterior. Rasgo lo que queda de la corteza, impulsada por la emoción de pelar las capas en láminas cada vez más grandes.

Mi mano izquierda se extiende hacia el dosel de arriba como buscando algo. Cinco dedos tiran de la fronda de una rama de roble que cuelga por encima y arrancan una de sus delicadas hojas. Llevo la hoja al centro de mi pecho y en seguida la coloco dentro de la hendidura fresca.

La lesión llora gotas de miel blanca que caen sobre el follaje.

Una suave brisa y un susurro de hojas se convierten en voz...

“Ve. Recoge la savia con un brazo de maguey.

Viértala en una mezcla de astillas de madera y ceniza y deja que se seque. Luego enciéndela. Quémala hasta que solo quede humo.”



Bromelia

Chicomóztoc

Comenzamos en el desierto, rodeados por un bosque de piedras y garambullos, de ahí subimos la Sierra Gorda en busca de Cohuacatépec, la montaña curvada. La cresta de la sierra se extiende hacia el cielo y sus picos están cubiertos de niebla. El asfalto serpentea el borde de un acantilado debajo del cual se extiende un bosque de coníferas. Las nubes bajan para encontrarnos y se condensan en rocío antes de seguir su descenso hacia la selva.

A la mañana siguiente, viajamos a un pueblo sobre una cueva. Dejamos el coche delante de un zaguán de metal que protege la entrada al camino. Una anciana nos pide que esperemos a su hijo, quien viene con un grupo de turistas gringos. Juntos, bajamos por un sendero traicionero, caminamos entre tepehuaje y jopoy secos con nuestras manos aferradas al esqueleto de las corpulentas ceibas. Orquídeas con pétalos moteados se esconden del abrasador sol bajo las ramas desnudas. Bromelias de un verde plateado con flores púrpuras suavizan este paisaje áspero y deshojado.

Llegamos al lecho de un río seco. Peñascos gigantes se alzan sobre la arena y forman una escalera natural hacia el interior de una cueva. Un aire fresco y húmedo se derrama por las fauces de la caverna, estalactitas y estalagmitas alinean el techo y el suelo como los colmillos de un felino. El guía nos conduce sobre sus labios y hacia las oscuras y resbaladizas entrañas.

Cuando la bóveda se abre, somos dirigidos hacia una abertura cubierta de terciopelo negro que chirría y apesta a guano. Entro a gatas, mi columna toma la forma de la gruta mientras la matriz ígnea se envuelve sobre mi cuerpo. El espacio se oscurece y se cierra: siento como cada gramo de tierra rocosa que la montaña sostiene abraza mi cuello, espalda y brazos desnudos. La luz se abre paso a través de una hendidura en la roca. Mis manos se extienden hacia adelante mientras aplano mi cuerpo y me arrastro hacia ella.

Emerjo cubierta de lodo desde la frente hasta los pies.



Orquídea

Jajalpa

La pala corta el suelo y dibuja una línea curva. Es temprano por la mañana y la forma lunar es apenas visible entre un popurrí de hojarasca, cenizas y trozos de zarza. Un machete y un fuego reciente han dejado su huella en el suelo parcialmente erosionado: gris blanquecino sobre un fondo marrón.

Presiono mi pie sobre la parte superior de la pala, me inclino sobre el mango y uso mi cuerpo como contrapeso para abrir la tierra.

Un destello plateado emerge de la oscuridad, seguido por un pesado montículo de tierra que cubre el plano de metal. Lo levanto. Dejo caer su contenido. Y repito el gesto. El hierro corta a través de las raíces mientras cavo un pozo de cincuenta por cincuenta centímetros.

Me arrodillé, inclinó hacia adelante y hundo mis manos en el orificio. Tomo dos terrones y, como un niño jugando, los aprieto entre mis palmas y pulgares, empujando los dedos hasta encontrar su centro húmedo. Lo que antes parecía piedra cede a la presión, partículas de arena y material orgánico se filtran entre mis dedos. A mi lado hay una maceta con un pequeño encino. Hace dos inviernos, recogí un puñado de bellotas del envejecido bosque que rodea la casa de mi madre, las envolví entre hojas húmedas de cocina y las dejé germinar debajo del fregadero. Las plántulas desarrollaron una cola blanquecina, luego crecieron en ramas verdes y flexibles.

Giro hacia uno de los árboles jóvenes. Diez dedos se aferran a los lados opuestos de la maceta de cartón, la mano izquierda presiona suavemente sobre la superficie frágil mientras la derecha recibe el arbolito. Coloco el encino dentro del hoyo y con los brazos barro la tierra hacia adentro. Siento algo punzar la punta de mi dedo --una espina de zarzamora se ha clavado en mi piel seca. La saco y cierro los labios alrededor de la herida hasta que la sensación de arena en la lengua borre el dolor.

Paso la mano por mi frente, esbozando un arco de sangre y sudor. Camino hacia la casa de mi madre y me lavo la cara. Encuentro una cubeta de pintura vacía y la lleno con agua. Mis brazos se envuelven alrededor del recipiente de plástico. En el calor del mediodía, cada paso torpe entre los árboles y el grifo es una lucha dedicada; cada gota es una joya preciosa. El sol reclama el agua y el vapor se eleva sobre la tierra. Entonces me doy cuenta que debo repetir este ritual al final del día.



Serie Figuras” (1973-1978) de Ana Mendieta

Glosario

Capulhuac es una localidad en el Estado de México, conocida por su cercanía a Toluca y a Lerma. El ejido tiene un ambiente rural con lagunas que forma parte de los humedales remanentes más extensos del centro de México.

Cuauhtémoc fue el último emperador azteca, conocido por su resistencia contra la conquista española y su valentía en la defensa de Tenochtitlán. Su nombre significa “águila que desciende” en náhuatl. Una alcaldía en el centro de la Ciudad de México lleva su nombre.

Chicomóztoc es un sitio histórico y mitológico en México, frecuentemente identificado como el lugar de origen de los pueblos Nahuatl, en la tradición mesoamericana. El nombre Chicomóztoc significa “Siete Cuevas” en náhuatl, y hace referencia al lugar legendario del que emergieron los Nahuas antes de establecerse en el Valle de México. Se considera un sitio significativo en la mitología azteca y tolteca y está asociado con las historias de migración y asentamiento temprano de los pueblos Nahuatl.

Tepalcingo es un municipio en el estado de Morelos, México. Es conocido por su entorno rural, su rica herencia cultural y producción de incienso de copal. El nombre ‘Tepalcingo’ proviene del náhuatl, que significa “lugar de los tepalcates” (tepalcate es un tipo de piedra utilizada en la construcción y en utensilios de cocina). El área se caracteriza por su paisaje natural compuesto por colinas y selva baja caducifolia.

Xinantécatl, también conocido como Nevado de Toluca, es un volcán ubicado en el Estado de México. Es uno de los volcanes más emblemáticos de México y el cuarto más alto del país, con una altitud de alrededor de 4,680 metros sobre el nivel del mar. En la cumbre del volcán hay dos lagunas, la Laguna del Sol y la Laguna de la Luna, formadas en el cráter del volcán extinto, y son de gran importancia histórica, cultural y arqueológica, pues se han encontrado en ellas antiguos objetos utilizados en rituales prehispánicos. El nombre Xinantécatl proviene del náhuatl y ha sido interpretado como “hombre desnudo” o “señor de nieves”.

Jajalpa es una área residencial ubicada en el Estado de México con cercanía a Lerma, Ocoyoacac y los bosques de la Marquesa. Jajalpa fue fundada en 1556 por Don Diego Marina de Chávez como una estancia para la cría de ganado menor. La hacienda perteneció a Doña Isabel Tecuichpo Ixcaxochitzin Moctezuma, hija del Emperador Moctezuma II, por ser parte de la encomienda de Tacuba. En 1845 se convirtió en una hacienda triguera con su propio molino y abastecía a la Ciudad de México y Toluca hasta la Revolución, cuando fue quemada por el ejército Zapatista. Recientemente la hacienda fue dividida en dos fraccionamientos residenciales.

Imágenes:

Tule, *Typha domingensis*. I Naturalist MX [online]. Disponible en: <https://mexico.inaturalist.org/observations/172105889> [Visitado 19 Sep. 2024].

Rosa de las Nieves, *Eryngium monocephalum*. CEPANAF Comisión Estatal de Parques Naturales y de la Fauna [online]. Disponible en: <https://www.facebook.com/CEPANAF> [Visitado 5 Sep. 2024].

Pinus hartwegii Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). (n.d.). *Salvia gesneriflora* Lindl. & Paxton [online]. Disponible en: <https://datosabiertos.unam.mx/IBUNAM:MEXU:450709> [Visitado 5 Sep. 2024].

Salvia de copal, *Protium copal* (Burseraceae)

Tillandsia mauryana, perteneciente a la familia de las bromeliáceas
Fotografía cortesía de la artista.

Orquídea dama amarilla, *Oncidium sphacelatum*
Fotografía cortesía de la artista.

Mendieta, A. (1973-1978). Untitled: Silueta Series [Serie de fotografías y esculturas]. Museo Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/artwork/5221>

From the Sky to the Entrails of the Hill
Catalina Barroso-Luque

A series of stories dedicated to the
“Figure Series” (1973-1978)
by
Ana Mendieta

July 21st, 2024
Glasgow, United Kingdom

Dear Ana,

I searched for you in texts and electronic files. I visited the art school and borrowed a book about your work from the university library. The literature about your life is extensive: filled with articles, essays, opinions, and even podcasts, but it is in your photographs where I find you.

These registers describe a series of actions between the USA and Mexico, far from your beloved Cuba. Each image details a moment of magic; each piece is an invocation. The deities of my homeland hear your prayers and intercede in your name. Despite your death, you dwell in these photographs. Your image is a specter, an echo inside a Zapotec grave that multiplies and transforms into a cloud of flowers, blanketing the naked body lying inside. You are the sanguine fluid that veils the outline of a woman drawn in the sand and the feminine silhouette that the fire consumes.

To respond to your work without simply describing it requires real and imagined actions. I reply with the following texts, words that travel from the highest peaks to the mountain's bowels. I write in English to sew together our shared experiences of distance and use language as you used photography: as a hagiographic method. The smell of blood in the air is palpable as the past violently traverses the present within this timeless bereavement.

Catalina

Capulhuac

The dog's shaggy head turns towards me, emerging from the blackness of the tarmac. The headlights reveal an expression filled with shock and fear, bloodshot eyes. My chest rams against the steering wheel, arms and hands held stiff as I attempt to steady the weight of the spinning automobile, the left wheel drives over the pelted mass — a volt of violet goes through my body — I am unable to stop. There are no resting areas on this rural two-lane road, only the dried marshland and my brother's calm voice telling me to breathe.

We decided to climb the volcano a week after the winter solstice. My brother Luis leads the way. Marisol, my younger brother Roberto, and I follow. Twin lagoons, named after the moon and the sun, sit at the top of the snow-capped volcano.

I read in an article that ancient artifacts were found deep in these steel-blue waters. Wearing sub-zero dry suits, archaeologists plunged through nine levels of frigid hell to reach the bottom of the caldera. The group emerged hours later. Their heads, torsos, and arms doubled in the mirrored waters: legless monsters carrying wooden scepters, fossilized copal, maguey spines, and obsidian knives. These objects were once carried up the mountain as part of a ritual voyage and the blades used to lacerate the body.

Maguey agave, however, is foreign to this high-altitude landscape. Little grows four thousand meters above sea level, except Rosa de las Nieves and Hartwegii pines. We see a rose specimen in the frozen grasslands above the tree line. The flower is neither white nor supple. Instead of petals, pale green serrated rays in concentric circles run around a lavender-blue anther. I crouch down to inspect the specimen. My hand stretches towards the stem to grab it, but a saw-toothed leaf tears through my skin, causing red beads to form on my finger and drip onto the snow.

We continue walking until we reach the volcanic rim. We scramble down, crawling on all fours over crags and six-foot boulders. Tension throbs below the plaster on my wounded finger. We are all finding it hard to breathe. The predatory convoy that was stalking us has caught up. A trail of blood led them our way. Marisol panics! Fear shoots from heart to lungs – her chest rising and falling, eyes following the policeman's hands as he strokes the machine gun that hangs from his shoulder.

I walk home with a friend on a thick winter night. The moon is there in front of us. A large yellow moon that fills our eyes and stretches and darkens the lampposts' shadows in equal measure

Inside the apartment, I go towards the windows to pull down the blinds. A furry gray head emerges behind my reflection. Its sable eyes glare at me, the lights of passing cars strobe over its prone, barely visible face.

I swing my body forward, catapulting my right arm into the air, and strike the copal tree. My two hands grasp firmly onto the plastic handle, slashing through white and brown bark as I attempt to dislodge the machete. I can feel my heart palpitating, my pupils becoming wider, rounder, open to the vision of my hand's engorged veins, the static tension in my fingers, the blade riding up and down over the moss-covered surface as it further penetrates the tree.

The movement comes to a sudden stop. I inhale and let go.

The timber is green and filled with sap. It clings to the machete. A couple of forceful movements create several new incisions: fifty-millimeter lacerations that fan around the initial cut like a sheaf. I pull on the knife and drop it onto the ground. I then reach the wound and dig my fingernails into the moist pulp, pulling its rough outer skin. What remains of the mottled bark is scraped away, spurred by the mute thrill of peeling each layer off in ever larger sheets.

My left hand stretches into the canopy above as if searching for something; five fingers find a frond from an oak branch that hangs overhead and tear off one of its delicate leaves. I bring the leaf to the center of my chest and lodge it inside the fresh slit.

Pain seeps from the lesion. White honey drips onto the foliage below. A soft breeze blows through, followed by the voice of rustling leaves. *"Go!", they say, "Gather the sap with a maguey's limb. Pour it into a mixture of wood chips and ash and allow it to dry. Set it alight. Burn it until all that remains is smoke."*

We start in the desert, snaking through a forest of stones and garambullo cacti, driving up the Sierra Gorda in search of Coahuacatépec, the curved mountain. Fog blankets the range crest, its peaks stretching towards the sky as the asphalt winds up a cliff lined with conifers and mist. Clouds come down to meet us, condensing into dew before descending into the jungle.

The following morning, we travel down to a village above a cave. We leave the car at a large metal gate that guards the entrance to the path. An elderly lady asks us to wait for her son and a group of gringo tourists. Together, we hike down a treacherous footpath, rambling between dry jopoy and tepehuaje trees, hands holding onto the skeleton of once corpulent ceibas. Leopard orchids hide from the scorching midday sun by hanging beneath bare branches. Mossy silver and green bromeliads with purple flowers soften this ragged, leafless landscape.

We arrive at a dormant river bed. Giant boulders tower over the bone-dry sand, forming a natural staircase. Cool, moist air pours down the cave's mouth. Stalactite and stalagmite fangs line the roof and floor. The guide leads us over its lips and into the dark and slippery insides.

As the vault opens, our guide directs us toward an opening covered with chirping black velvet and stinking of guano. I climb in on all fours, my spine taking the form of a small cavern as the igneous matrix wraps around my curled body. The space darkens and closes in: each gram of rocky earth holding up the mountain hugs my neck, back and bare arms.

Light breaks through a slit in the bedrock. My hands extend forward as I flatten my body and crawl towards it with both arms and legs. I emerge covered in mud from brow to waist.

Jajalpa

The shovel cuts the ground and draws a curved line. It is early morning and the lunar shape is barely visible amongst a potpourri of fallen leaves, ashes, and pieces of bramble. A machete and a recent fire have left their mark on the partially eroded forest floor — whitish grey against shades of brown.

I press my foot over the top of the blade, lean onto the shaft, and use my body as a counterweight. The edge of the shovel pries the land open. A dash of silver emerges from the darkness, followed by a heavy mound of soil covering the metal plane. I lift it out. Drop its contents. And repeat the gesture. Iron chopping through grassroots as I dig a fifty-by-fifty-centimeter pit.

I get down on my knees, fold forward, and reach into the orifice. My hands sink into the earth as I take hold of two brown clumps. Like a child playing, I squeeze the stiff balls of clay between my palms and thumbs, ramming the remaining fingers into their moist center. What once appeared to be stone yields to the pressure; particles of sand and organic material sift through my fingers.

A plant pot with a young oak sits next to me. Two winters ago, I picked up a handful of acorns from the dwindling old-growth forest surrounding my mother's home. I wrapped the nuts between damp sheets of kitchen cloth and left them to germinate under the sink. The seedlings bore a whitish tail; they grew into supple green twigs.

I turn towards one of the saplings. Ten fingers clasp onto opposite sides of the cardboard pot, the left hand softly pressing on the flimsy surface as the right receives the baby tree. I place the oak inside the hole, arms sweeping dirt inwards, hands cradling it. Pain prickles my right middle finger — a blackberry thorn is stuck onto its dry skin! I pull it out and purse my lips around the sore, the sensation of sand on my tongue masking the sting. I run a hand over my forehead, drawing on it an arch of blood and sweat. I walk to my mother's house and wash my face. I find an empty paint tub and fill it with water. My arms wrap around the plastic receptacle: I am one with the bucket. In the midday heat, each cumbersome step between saplings and faucet is a dedicated struggle; each droplet is a precious jewel. Water vapor rises from the mud as the sun claims the soil's moisture. It is then I realize I must repeat this ritual at the end of the day.

Glossary

Capulhuac is a town in the State of Mexico, known for its proximity to Toluca and Lerma. This rural locality features part of the largest remaining wetlands in central Mexico.

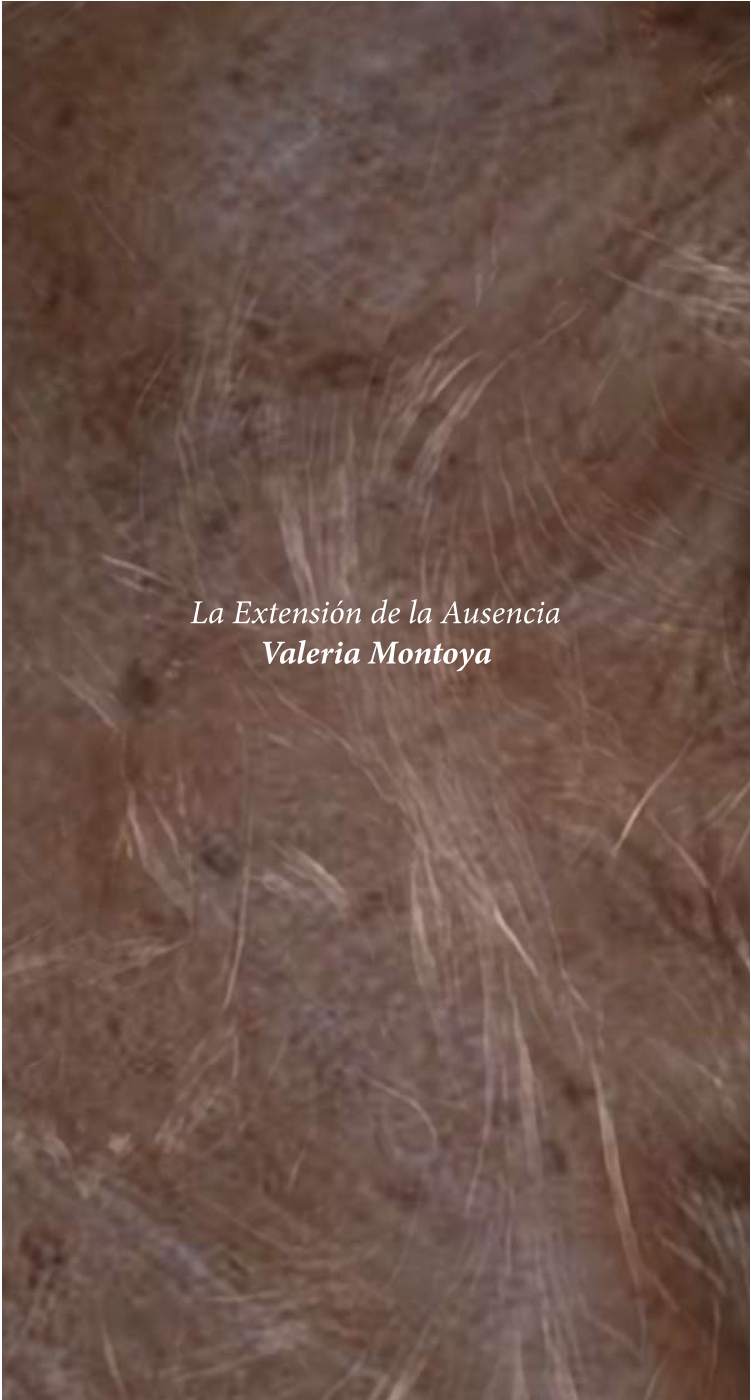
Cuaauhtémoc was the last Aztec emperor, known for his resistance against the Spanish conquest and his bravery in defending Tenochtitlán. His name means “*descending sun*” in Nahuatl. A borough in central Mexico City is named after him.

Chicomóztoc is a mythic and historical site in Mexico, often identified with the place of origin of the Nahua people in Mesoamerican tradition. The name means “*Seven Caves*” in *Nahuatl*, referring to the legendary place from which the Nahua people emerged before settling in the Valley of Mexico. It is considered a significant site in Aztec and Toltec mythology and is associated with the early migration and settlement stories of the Mexica people.

Tepalcingo is a municipality in the state of Morelos, Mexico. It is known for its rural environment, rich cultural heritage and copal production. The name Tepalcingo comes from *Nahuatl* and means “*place of the tepalcates*” (tepalcate is a type of stone used in construction and cooking utensils). The area is characterized by a natural landscape composed of hills and subtropical dry broadleaf forest.

Xinantecatl, also known as Nevado de Toluca, is a volcano located in the State of Mexico. It is one of the most emblematic volcanoes in Mexico and the fourth highest in the country, with an altitude of around 4,680 meters above sea level. At the summit of the volcano, inside the extinct volcano's crater, there are two lagoons named after the Sun and the Moon. These lagoons hold great historical, cultural, and archaeological significance, as ancient objects used in pre-Hispanic rituals have been found there. The name Xinantecatl comes from Nahuatl and has been interpreted as “*naked lord*” and “*lord of nines*”.

Jajalpa is a residential area located in the State of Mexico with proximity to Lerma, Ocoyoacac and the Marquesa forests. Originally an hacienda, Jajalpa was founded in 1556 by Don Diego Marina de Chávez as a ranch for raising small livestock. It belonged to Doña Isabel Tecuichpo Ixcaxochitzin Moctezuma, daughter of Emperor Moctezuma II, and was part of the Tacuba Encomienda. In 1845, the estate became a wheat farm with its own mill, which supplied Mexico City and Toluca until the Revolution when it was burnt down by the Zapatista militia. The estate was recently divided into two residential developments.



La Extensión de la Ausencia
Valeria Montoya



Una carta escrita a “Extensión” (2008)
de **Regina José Galindo.**



Galindo, R.J., 2008. Extensión. [en línea]

Ciudad de México,
15 de octubre de 2024,

Para: *Extensión* [2008] de Regina José Galindo
De: Valeria Montoya

Hoy me desperté asustada, soñando con la desaparición de una adolescente. Me toqué el brazo y lo miré, buscando una marca. En mi sueño, recuerdo que en la estación de metro Centro Médico, en el cruce entre las líneas verde y café, quienes secuestraban a las personas las marcaban con carbón en el brazo.

Casi nunca recuerdo mis sueños. Entre los 18 y los 19 años, me obligué a olvidar lo que soñaba, después de haber vivido algunos eventos violentos y traumáticos, como el secuestro en mi propia casa, que me dejó con pesadillas recurrentes. (Estrés postraumático, decía mi analista.) Nos fue relativamente bien. Aquella vez, la ocupación fue sólo para despojarnos de objetos. Nuestro secuestro no duró más de tres horas; las horas más largas de nuestras vidas. “Ladrones inexpertos”, dijeron los policías. Un par de golpes, disparos al aire y tirones de cabello, nada más.

Desde entonces, me siento en una huida constante.

Ocupar un territorio no siempre significa hacer espacio, a veces, es una estrategia de segregación impuesta por la violencia de un entorno que, entre la militarización, los grupos armados, y la gestión pública, nunca deja de ser incierto.

¿Cómo un sólo evento marca tu vida para siempre? ¿Cómo convertirlo en algo que pueda darte raíces, que te ancle, en vez de invitarte al escape?

Cuando invaden tu casa, cuando la ocupan con violencia, y cuando logras escapar o se van, esa experiencia se convierte para siempre en parte de ti. Vive contigo cada segundo del resto de tu existencia, camina, come, viaja y exhala a tu lado, llora tus lágrimas y cacarea tus risas.

Desde mi adolescencia recuerdo que algo y todo cambió en mi pueblo, no sólo por el secuestro, también por la estructura propia del lugar y su morfología social, que en un intento de convertir lo rural en algo urbano, desató demasiada violencia.

Históricamente mi pueblo, por su ubicación estratégica: un municipio que colinda con la Ciudad de México y el Estado de Puebla, ha sido industrializado por diversas empresas, algunas con acuerdos mayoritariamente estatales y otras más privadas. Estas modalidades simultáneas han generado interrelaciones espaciales y sociales que persisten únicamente en un sustrato violento, incrementando la desigualdad y deteriorando las condiciones de vida y de la urbanidad.

El primer paso de la urbanización es la producción del suelo urbano, con el fin de sostener la *“acumulación del capital (producción, circulación y cambio), la reproducción de la población (fuerza de trabajo y no trabajo), la reproducción de lo jurídico-político (Política y Estado) y de lo ideológico”* (Pradilla, 2013, 186).

El derecho a la ciudad: La mirada siempre puesta en el centro, como quien mira su propio ombligo.

A mediados de los noventa, la familia de mi padre, ejidatarios¹ con pequeños cortijos lecheros, abastecía de lácteos a las grandes industrias de la zona, debido a la alta demanda. Era el inicio de la decadencia de las rancherías de la cuenca lechera del oriente del país, que producían leche y derivados, que en su mayoría terminaban en la ciudad donde ahora vivo, alimentando el desayuno de los capitalinos. Al mismo tiempo, algunos centros comerciales comenzaban a erigirse sobre antiguos basureros, símbolos de una anhelada nueva modernidad.

El objetivo era claro: crear suelo urbano, detener la urbanización inversa y reemplazarla por la ocupación del suelo mercantil.

A través de financiamientos estatales y fondos públicos se promovió la mercantilización del uso del suelo y sus servicios urbanos, garantizando así la continuidad de la producción capitalista entre sus habitantes. Nuestros hábitos de consumo cambiaron con la implementación de plazas comerciales y la llegada de dos de las empresas inmobiliarias más grandes del país, que construirían en mi ahora *no-pueblo*, una de las mayores zonas de casa-habitación en México.

Una pesadilla, en medio del sueño de tener una casa propia.

La violencia aumentaba en el país, y mi región no fue la excepción. Mientras las vacas de mi abuelo se automatizaban con máquinas rotatorias para ordeñar, el ejército zapatista al sur iniciaba una pequeña revuelta, y las grandes inmobiliarias del país planificaban la compra de tierras de cultivo, un par de rancherías españolas y ejidos de la zona.

¹ El zapatismo es un movimiento revolucionario y agrario que surgió en México, particularmente asociado con la figura de Emiliano Zapata, quien fue un líder clave durante la Revolución Mexicana (1910–1920). El movimiento se centró principalmente en la reforma agraria y los derechos de los campesinos, abogando por la justicia social, los derechos agrarios y una distribución más equitativa de la tierra. Durante la Revolución Mexicana y específicamente dentro del movimiento zapatista, la reforma agraria se convirtió en un elemento crucial del cambio social y político. El lema “Tierra y Libertad” encapsuló la demanda de redistribución de tierras y el establecimiento de derechos para los campesinos y las comunidades rurales. El sistema ejidal surgió como una respuesta práctica a estas demandas, creando un marco para la propiedad y gestión colectiva de la tierra.

La historia de la urbanización capitalista en países con dependencias económicas ligadas al norte global, entrama una serie de desigualdades y violencias cotidianas, que hasta ahora para mí, han sido incomprensibles. Nunca pensé que tendría una de las infancias y adolescencias más privilegiadas al crecer en una zona rural y de pequeña escala, en comparación con zonas completamente urbanas. ¿En qué momento el acceso a la comida orgánica se volvió un lujo?, ¿O habitar en el espacio construido en el aire, un deseo?, ¿Qué ocupa nuestro espacio habitable?, ¿Qué dejamos que lo ocupe?

Antes de escribir esta carta, mientras caminaba por la calle Enrique Martínez en la Colonia Santa María la Ribera, justo frente al Museo Universitario del Chopo, encontré un mechón de cabello cortado de un solo tajo. Estaba atado con una liga elástica turquesa. El cabello era rizado, cobrizo, negro y rubio en las puntas. En los últimos dos años, he encontrado siete cabelleras; de cinco de ellas, hice látigos: *armas suaves hechas de otros cuerpos*. La diferencia entre este mechón y los que he archivado como parte de mi obra, es que de éste último, no sé nada sobre su origen. ¿Dónde está el cuerpo al que pertenecía? ¿Sigue caminando? ¿Está vivo?

Extensión es una pieza creada en 2008 por la artista y poeta guatemalteca Regina José Galindo en San Juan, Costa Rica. En ella, cuatro cabelleras de mujeres muertas y no reclamadas fueron colocadas como extensiones en cuatro cuerpos vivos, incluido el de la artista, para prolongar un poco más sus vidas. Hoy no quise recoger esa cabellera. Sentí que al hacerlo iniciaría una búsqueda para la cual no estoy lista. Encontrar una parte de alguien, como su cabello, en medio de la calle, a plena luz del día, es un indicio de sospecha. Cuando la intuición se vuelve violenta, el miedo, entre superstición y sentido, invade mis imaginarios. La ocupación militar, las guerras internas, los cuerpos desplazados y las huidas, en esta carta, marcan la historia de países como Costa Rica, Guatemala, Venezuela y México. En la calle donde encontré aquella cabellera, la mayoría de los habitantes son migrantes venezolanos, aquellos que pueden permitirse alquilar cuartos compartidos.

El genocidio guatemalteco (1960-1996), un conflicto armado “interno”, refleja una profunda estructura socioeconómica desigual, agravada por alianzas que mercantilizaban la tierra y capitalizaban los cuerpos. Este conflicto causó la muerte y desaparición de aproximadamente 200,000 personas, en su mayoría mujeres, niñas e indígenas. La tierra, recurso esencial para la subsistencia, fue entregada a corporaciones extranjeras como la *United Fruit Company*, lo que encendió tensiones. Durante los años 50, el presidente guatemalteco Jacobo Árbenz buscó implementar reformas agrarias para re-distribuir tierras entre campesinos, debilitando el poder de las élites y afectando intereses extranjeros. Esta amenaza fue percibida por Estados Unidos como comunista y como intolerable y en 1954, la CIA apoyó un golpe de Estado que derrocó a Árbenz, instaurando gobiernos militares autoritarios, lo que marcó el inicio del conflicto armado y de su genocidio.

La ocupación violenta de nuestros territorios y los interminables éxodos e historias de fuga continúan. En el arte, pocas veces se pone el cuerpo, pero quizás, en su ausencia, se denuncian muchas otras cosas. La extensión de la ausencia a través de estas cabelleras, se convierte en una protesta silenciosa ante la ocupación de territorios y de vidas en huida. Desplazamientos, éxodos, y el deseo de regresar a un lugar que ya no existe y que jamás volverá a ser como lo vivimos. Hoy, me hundo en esta megalópolis latinoamericana: *Ciudad de México*, en esta cuenca que hunde edificios como revancha, sólo para sentir la fragilidad de la libertad y la sensación de estar relativamente a salvo. Igual que los habitantes de la calle Enrique Martínez: Nuestras cabelleras, se convierten en armas suaves que, en su ocupación encarnada de cuerpo, prolongan nuestra existencia transitable en medio de esta larga huida.

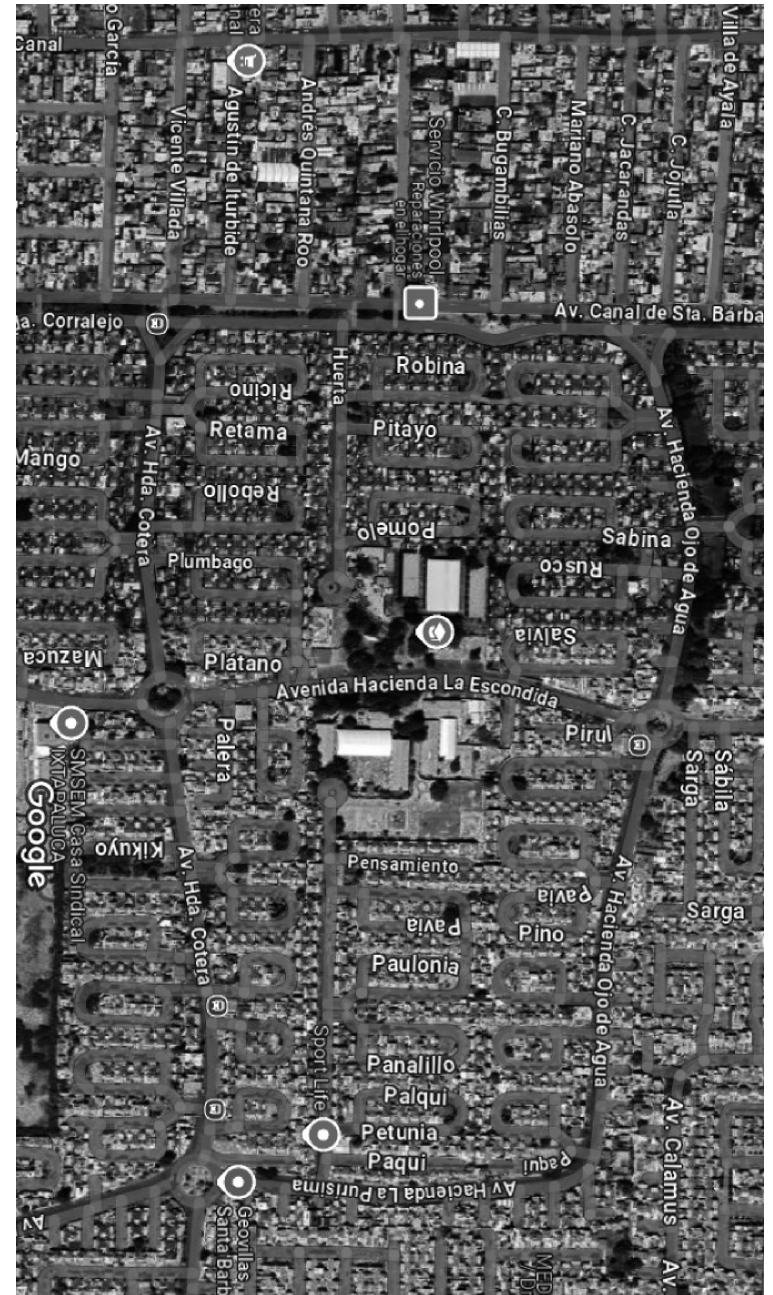
Valeria Montoya.



Saint-Ange Briquet , Alfred, 1885, Ixtapaluca



Colomer, J., 2009. Avenida Ixtapaluca (Casas para México)



Google Maps, 2024. Casas Geo, Ixtapaluca.



Montoya V. (2021). Alcegon encontrado frente al Chapo. Cortesía de la artista.



The Extension of Absence
Valeria Montoya

A letter written to "Extension" (2008)
*a performative piece by **Regina José Galindo***

To: Extensión [2008] by Regina José Galindo.

Today I woke up scared, dreaming about the disappearance of a teenager. I touched my arm and looked at it, searching for a mark. In my dream, I remember that at metro station *Centro Médico*, just at the intersection of the green and brown lines, those who kidnapped people marked them in their arms, with a line made of charcoal.

I almost never remember my dreams. Between the ages of 18 and 19, I forced myself to forget what I dreamed after experiencing some violent and traumatic events, like a kidnapping in my own home, which left me with recurring nightmares. (Post-traumatic stress, my analyst said.) We waved that event relatively well. During that time, the occupation was only to strip us of our belongings. Our kidnapping lasted no more than three hours—the longest hours of our lives. “Inexperienced thieves,” the police said. Just some blows, aired gunshots, and hair-pulls, nothing more.

Since that event, I feel like I’m in a constant state of escape.

To occupy a territory doesn’t always mean making room to be occupied; sometimes, the making of space is led as a strategy for segregation, mostly imposed by the violence of an environment that, in the joint of militarization, armed groups, and public management; remains forever uncertain.

How does a single event can stamp your life forever? How can you make it turn into something that can give you roots, that anchors you, instead of inviting you to escape? When they invade your home, when they occupy it violently, and when you manage to escape, or ultimately they leave, that experience becomes part of you forever.

It lives with you every second for the rest of your existence, walks, eats, travels, and exhales alongside you; it cries your tears and cackles your laughs.

Since my teenage years, I remember that something and everything changed in my hometown, not only because of the kidnapping, but also because of the place’s structure and social morphology, which, in an attempt to turn the rural into something urban, brought too much violence. Historically, my town, due to its strategic location—a district bordering Mexico City and the State of Puebla—has been industrialized by various companies, some with mostly state agreements and others more private. These simultaneous modalities have generated spatial and social interrelations that persist only in their violent substrate, increasing inequality and deteriorating living and urban conditions.

The first step in urbanization is the production of urban soil to sustain the “*accumulation of capital (production, circulation, and exchange), the reproduction of the population (workforce and non-work), the reproduction of the legal-political (Politics and State), and of the ideological*” (Pradilla, 2013, 186).

The right to the city: *The gaze always fixed on the center, like someone looking at their own belly button.*

In the mid-1990s, my father’s family was part of an agricultural community that was borned during Zapata times, that was part of an ejido system¹.

²Zapatismo is a revolutionary and agrarian movement that emerged in Mexico, particularly associated with the figure of Emiliano Zapata, who was a key leader during the Mexican Revolution (1910–1920). The movement primarily focused on land reform and the rights of peasants, advocating for social justice, agrarian rights, and a more equitable distribution of land. During the Mexican Revolution and specifically within the Zapatista movement, agrarian reform became a crucial element of social and political change. The slogan “Tierra y Libertad” (Land and Liberty) encapsulated the demand for land redistribution and the establishment of rights for peasants and rural communities. The ejido system emerged as a practical response to these demands, creating a framework for collective land ownership and management.

They used to run dairy farms, supplying dairy products to a few larger private industries and ranches in the area, due to high demand. It was the beginning of the decline of the *rancherías* that were based in the milk basin of eastern Mexico, which produced milk and derivatives that mostly ended up in the city where I'm living now, feeding the breakfast of the citizens that were based in Mexico City. At the same time, some shopping centers began to rise over old landfills, symbols of a longed-for new modernity.

The goal was clear: to create urban soil to be replaced with the occupation of commercial soil. Through state financing and public funds, the commodification of land-use and urban services was promoted, thus ensuring the continuity of capitalist production among its inhabitants. Our consumption habits shifted with the introduction of shopping malls and the arrival of two of the country's largest real estate companies, which transformed my hometown into one of the largest residential "*social-housing*" areas in Mexico, leaving behind its small-town rural character.

A nightmare amidst the dream of owning a house.

Violence increased in the country, and my region was not an exception. While my grandfather's cows were being automated with rotary milking machines, the Zapatista army in the south initiated a small uprising, and the country's largest real estate companies planned to buy farmland, a couple of Spanish *Cortijos*, and *Ejid*os in the area.

The history of capitalist urbanization in countries with economic dependencies linked to the global north weaves a series of inequalities and daily violence that, until now, have been incomprehensible to me. I never thought I had one of the most privileged childhoods and teenagers growing up in a rural and small-scale area, compared to completely urban areas.

At what point did access to organic food become a luxury? Or living in a constructed space in the air, has become a desire? What occupies our habitable space? What do we allow to occupy it?

Before writing this letter, I was walking down *Enrique Martínez Street* in *Colonia Santa María la Ribera*, Mexico City, right in front of the *Museo Universitario del Chopo*, when I came across a lock of hair cleanly cut in a single motion. It was tied with a turquoise elastic band. The hair was curly, with strands of copper, black, and blonde at the tips. Over the past two years, I have encountered seven locks of hair. From five of them, I crafted whips—*soft weapons* formed from fragments of other bodies.

The difference between this lock of hair and the ones I have archived as part of my artwork, is that , from this last one, I know nothing about its origin. Where is the body it once belonged to? Is it still walking? Is it still alive?

Extensión is a piece created in 2008 by the Guatemalan artist and poet *Regina José Galindo* in San Juan, Costa Rica. In it, four locks of hair from deceased and unclaimed women's bodies, were placed as extensions on four living bodies, including the artist's, to prolong their lives just a bit longer. Today I didn't want to pick up that hair. I felt that by doing so, I would initiate a search for which I am not ready for. Finding a part of someone, like their hair, in the middle of the street, in broad daylight, is a sign of suspicion. When intuition becomes violent: a fear, caught between superstition and sense, invades my imaginings.

Military occupation, internal wars, displaced bodies, and escapes mark the history of Costa Rica, Guatemala, Venezuela, and Mexico, in this letter. On the street where I found that hair, most of the residents are Venezuelan migrants, those who can afford to rent shared rooms.

The Guatemalan genocide (1960-1996), an “internal” armed conflict, reflects a profound structure of socioeconomic inequality, exacerbated by alliances that commodified land and capitalized bodies. This conflict caused the death and disappearance of approximately 200,000 people, mostly women, girls, and indigenous people. The land, an essential resource for subsistence, was handed over to foreign corporations like the United Fruit Company, which ignited tensions. During the 1950s, Guatemalan President *Jacobo Árbenz* sought to implement agrarian reforms to redistribute land among peasants, weakening the power of the elites and affecting foreign interests. This threat was perceived by the United States as communist and intolerable, and in 1954, the *CIA* supported a coup that overthrew *Árbenz*, establishing authoritarian military governments; marking the beginning of the armed conflict and its genocide.

The violent occupation of our territories and the endless exoduses and stories of escape continue. In art, the body is seldom put forth, but perhaps, in its absence, many other things are denounced. *The extension of absence* through these locks of hair in my art-work, becomes a silent protest against the occupation of territories and lives in escape. Displacements, exoduses, and the desire to return to a place that no longer exists and that will never be as we lived it.

Today, I sink into this Latin American megalopolis, into this basin that sinks buildings as revenge, just to feel the fragility of freedom and the sensation of being relatively safe. Just like the residents of *Enrique Martínez Street*: Our locks of hair become soft weapons that, in their embodied occupation, prolong our transitory existence amidst this long run.

Valeria Montoya.

Referencias:

- Colomer, J., 2009. ***Avenida Ixtapaluca (Casas para México)***. Disponible en: <https://www.jordicolomer.com/index.php?lg=6&i-d=30&prid=36&PHPSESSID=70quml33tnko8kqei3rtpuvru6> [Accedido el 23 de octubre de 2024].
- Galindo, R.J., 2008. ***Extensión***. [en línea] Disponible en: <https://www.reginajosegalindo.com/extension/> [Recuperado el 23 October 2024].
- Galindo, R.J. (2010) ***Móvil: Catálogo de exposición***. Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Google Maps, 2024. ***Casas Geo, Ixtapaluca***. Disponible en: https://www.google.com.mx/maps/search/+casas+geo+ixtapaluca+/@19.3018107,-98.897731,623m/data=!3m1!1e3?entry=t-tu&g_ep=EgoyMDI0MTAyMS4xIKXMDSoASAFQAw%3D%3D [Accedido el 23 de octubre de 2024].
- Saint-Ange Briquet , Alfred, ***Ixtapaluca, (1885)***, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 2024. Mediateca INAH: Ixtapaluca. Disponible en: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(ixtapaluca\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(ixtapaluca)) [Accedido el 23 de octubre de 2024].
- Menchú, R. (1983) ***Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia***. Editado por E. Burgos-Debray. México: Siglo XXI Editores.
- Montoya, V. (2024), ***Mechón encontrado frente al Chopo***, Cortesía de la artista.
- Pírez, P. (2016). ***Las heterogeneidades en la producción de la urbanización y los Servicios urbanos en América Latina***. *Territorios*, 34, 87-112. Doi: [dx.doi.org/10.12804/territ34.2016.04](https://doi.org/10.12804/territ34.2016.04)

Las Cartas Fantasma es compilado, editado y traducido del español al inglés por **PotentA_Editores**, plataforma editorial independiente dedicada a la autopublicación y difusión de prácticas artísticas vinculadas al espacio público, la corporalidad y el sitio específico, dirigida y curada por Valeria Montoya.

PotentA_Editores no asume responsabilidad sobre los contenidos visuales ni textuales, los cuales son de exclusiva autoría y responsabilidad de quienes los firman. Las imágenes incluidas en este compilado son de carácter referencial y de uso estrictamente informativo. Las fuentes y referencias originales de dichas imágenes se encuentran debidamente acreditadas en el documento.

Esta publicación tiene fines estrictamente informativos y de difusión, sin uso comercial. Los derechos de autor corresponden únicamente a las autoras y se limitan a la circulación del material en este marco.

Las Cartas Fantasma:

Cartas para piezas de artistas Latinoamericanes hechas en época de dictadura, guerra u ocupación militar.

Contribuciones de:

Camila Salcedo (*Trad de Esp-Eng por la autora*)

Catalina Barroso-Luque

(*Trad de Esp-Eng por la autora + Valeria Montoya*)

Jimena Cervantes

Sofía Acosta

Sofía Enriquez

Janila Castañeda

Mariana Lagort

Valeria Montoya

PotentA_Editores

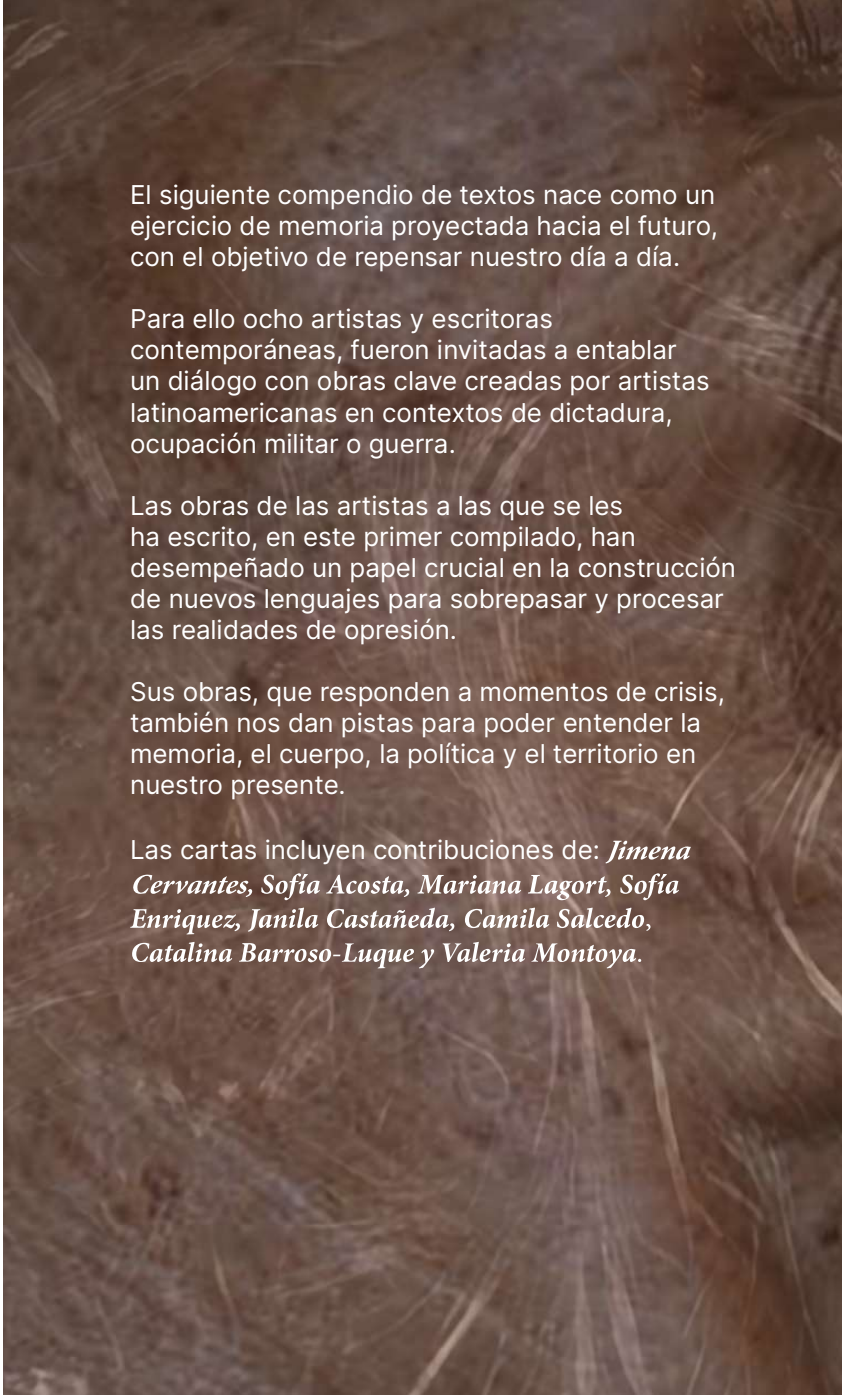
potentaeditores@gmail.com

linktr.ee/potentatext

Primera Edición

2026

Licencia Creative Commons (CC BY 4.0)



El siguiente compendio de textos nace como un ejercicio de memoria proyectada hacia el futuro, con el objetivo de repensar nuestro día a día.

Para ello ocho artistas y escritoras contemporáneas, fueron invitadas a entablar un diálogo con obras clave creadas por artistas latinoamericanas en contextos de dictadura, ocupación militar o guerra.

Las obras de las artistas a las que se les ha escrito, en este primer compilado, han desempeñado un papel crucial en la construcción de nuevos lenguajes para sobrepasar y procesar las realidades de opresión.

Sus obras, que responden a momentos de crisis, también nos dan pistas para poder entender la memoria, el cuerpo, la política y el territorio en nuestro presente.

Las cartas incluyen contribuciones de: *Jimena Cervantes, Sofía Acosta, Mariana Lagort, Sofía Enriquez, Janila Castañeda, Camila Salcedo, Catalina Barroso-Luque y Valeria Montoya.*