

Dossier

La transmodernidad de Los Maromeros de Verónica Musalem: una crítica performativa a la modernidad/ colonialidad

The transmodernity of Los Maromeros by Verónica Musalem: a
performative critique of modernity / coloniality

Lîla Bisiaux

Universidad Toulouse Jean Jaurès, Francia

lila.bisiaux@hotmail.fr

 <https://orcid.org/0000-0003-4072-8875>

Cuadernos del CILHA núm. 35 1 31
2021

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Recepción: 20 Junio 2021
Aprobación: 22 Noviembre 2021

Resumen: Para las y los integrantes del grupo Modernidad/Colonialidad, la descolonización no puede limitarse solamente al aspecto económico y político, sino que debe tomar en cuenta, sobre todo, las herramientas del pensamiento, la imaginación y el saber (Lander, 2000). Desde esta perspectiva, podemos decir que el arte en general, y el teatro en particular, son capaces de producir un verdadero desplazamiento epistémico y generar propuestas utópicas, ya que ambos están vinculados con la imaginación. Este artículo explora precisamente una de estas propuestas a través del análisis de la obra de teatro *Los Maromeros* de la dramaturga y directora mexicana Verónica Musalem. En este sentido, el objetivo de este trabajo es mostrar en qué medida la estética que nombro transmoderna (Dussel, 2017), puede llegar a desestabilizar la modernidad/colonialidad y el patriarcado moderno colonial (Lugones, 2008). Esta estética toma como modelo la maroma, una práctica acrobática y ritual mixteca, zapoteca y nahuatl (Pescayre, 2015). Ahora bien, la maroma puede leerse como un ritual “contra-antropológico” (Goddard, 2019) al invocar/imitar al hombre blanco heterosexual, al actualizar al nivel corporal su potencia y al conjurarla por medio de una apropiación. Además, la maroma puede entenderse como un rito iniciático para los jóvenes mediante el cual “curan” su castración simbólica producida por la colonialidad del género (Segato, 2014). Teniendo en cuenta estas diversas significaciones, la modelización de la maroma en *Los Maromeros* de Verónica Musalem puede leerse como un acto de resistencia y de reapropiación epistémica gracias a su performatividad.

Palabras clave: Transmodernidad, Los Maromeros, Verónica Musalem, Colonialidad del género, Contra-antropología.

Abstract: For the members of the Modernity / Coloniality research group, decolonization, to be effective, cannot be limited to the economic and political sphere, but must also relate to categories of thought, imaginaries and knowledge (Lander, 2000). From this perspective, art in general, and theater in particular, because they are imaginary, seem capable of making a real epistemic shift and of generating utopian proposals. This article sets out to explore one of these propositions by analyzing the play *Los Maromeros* by Mexican playwright and director Verónica Musalem. More specifically, he shows how the coloniality of the genre (Lugones, 2008) is subverted by an aesthetic that can be qualified as transmodern (Dussel, 2017). This dramatic aesthetic takes as its model the maroma, a Mixtec, Zapotec and Nahuatl acrobatic and ritual practice that can be seen as a counter-anthropological ritual. It is about summoning the white alien to

bodily actualize his power and ward off him by means of appropriation. Moreover, the maroma can be understood as a rite of passage that repairs the symbolic castration introduced by the colonality of the genre (Segato, 2014). Thus, the modeling of the maroma in Los Maromeros by Verónica Musalem can be read as an act of resistance and epistemic reappropriation by means of performativity.

Keywords: Transmodernity, *Los Maromeros*, Verónica Musalem, Gender coloniality, Reverse anthropology.

Introducción

Según la perspectiva de las y los integrantes del grupo Modernidad/Colonialidad, la descolonización no puede limitarse solamente al aspecto económico y político, sino que debe tomar en cuenta, sobre todo, las herramientas del pensamiento, la imaginación y el saber (Lander, 2000). Dicho de otra manera, la descolonización consiste en bloquear y desmitificar lo que en el pasado o en el presente permite al colonizador existir a través de las instituciones, las epistemologías, los conceptos filosóficos (Mignolo, 2015, p. 55) que establecen una jerarquía entre los seres humanos y entre los saberes. En este orden de ideas, es preciso reconocer que los procesos de Independencia no fueron suficientes para lograr una verdadera descolonización, en la medida en que se enfrentaban a la colonización y no a la colonialidad del poder. Se entiende que la colonización “denota una relación política y económica en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio. Distinto a esta idea, la colonialidad se refiere a un patrón de poder” (Maldonado-Torres, 2007, p. 131) como dispositivo de enunciación epistémica que justifica la organización (neo)colonial del poder (Mignolo, 2015). Ese dispositivo produce una normalización de la clasificación y jerarquización de la población mundial (Mignolo, 2003). Dicha jerarquía ha implicado que algunas personas (europeas y norteamericanas) establecieron que sus propias características fenotípicas, lingüísticas, alfabéticas, epistemológicas o incluso religiosas fueran las únicas válidas, infravalorando así a las personas que no las tenían. Se trata entonces de una infravaloración ontológica sustentada en la introducción del concepto de raza y que Walter Mignolo nombra “colonialidad del ser” (Mignolo, 2013, p. 182).

Según Edgardo Lander (2000), la colonialidad del ser actúa junto con la colonialidad del saber, debido a que la colonialidad del poder crea una infravaloración ontológica (la colonialidad del ser), pero también una infravaloración epistémica (la colonialidad del saber). En efecto, para Edgardo Lander, las formas de racionalidad y de producción de conocimientos que eran (y son) diferentes a las que existían (y existen) en Europa y Estados Unidos fueron (y siguen siendo) desacreditadas. Por eso, según el grupo de investigación Modernidad/Colonialidad, no hay descolonización total si no hay descolonización del pensamiento. De ese modo, el proyecto decolonial consiste entonces en un desplazamiento epistémico que tiene por meta valorar y legitimar formas de pensar desvaloradas por actores e instituciones quienes controlan los principios del conocimiento (Mignolo, 2015, p. 170). Se trata así de invertir la geografía de la razón, quebrar el aspecto monolítico del pensamiento y deslegitimar la supremacía epistémica europea. En síntesis, ese proyecto decolonial aspira a la pluriversalidad epistémica de un

diálogo horizontal intercultural denominado por Enrique Dussel (2015) bajo el concepto de transmodernidad.

Teniendo en cuenta lo dicho, anteriormente, es necesario establecer el vínculo entre la propuesta decolonial, el arte en general, y el teatro en particular. Este vínculo tiene que ver, para mí, con el hecho de que el arte y el teatro producen saberes y abren caminos nuevos al pensamiento, estableciendo una distancia entre el campo artístico y político, tal como lo reconoce Muriel Plana (2014, pp. 18-19). Para ella, la autonomía del arte con respecto a la política, proviene del hecho de que la obra de arte, lejos de fingir que la política no existe, la toma explícitamente por objeto de estudio, la pone en escena, y de ese modo, la distancia de ella misma. Así es capaz de criticarla y desmitificarla.

Partiendo de esta posición de exterioridad que tiene el arte con respecto al mundo y a la política^[1], es posible considerar su capacidad de generación de pensamiento crítico, así como su fuerza de desmitificación. Dicho en otros términos, gracias a la distancia que establece frente al mundo, el arte es capaz de evidenciar y deslegitimar su organización, y en el caso que nos ocupa, la clasificación e infravaloración de los seres y saberes. Por otro lado, el arte implica un acto de imaginación, y por eso tiene la capacidad para crear propuestas utópicas. El arte tiene la particularidad de poder inventar mundos alternativos con nuevas configuraciones, nuevos espacios, nuevos lenguajes y nuevas relaciones interpersonales. Por eso, se puede pensar como un espacio “heterotópico” (Foucault, 1984, p. 48). Los espacios heterotópicos son distintos a las situaciones que reflejan y de las cuales hablan. Ahora bien, como el arte en general, y el teatro en particular, se pueden entender como heterotopías, considero que pueden invitar a la reflexión, abrir otros caminos al pensamiento y, de esa manera, cumplir con el desplazamiento y la desobediencia epistémica del proyecto decolonial. Sin embargo, no toda forma artística crea una crítica al pensamiento colonial y abre nuevos horizontes intelectuales, sino que ciertas formas sí lo pueden hacer. Este artículo tiene como objetivo estudiar una de ellas. Se trata de la obra de teatro Los Maromeros de la destacada Verónica Musalem.

Verónica Musalem es una dramaturga mexicana, libretista, guionista, docente, directora y miembro del Sistema Nacional de Creadores. Es una figura importante en el campo teatral mexicano ya que escribió más de veinte obras y ganó varios premios. Al ganar la beca de creación del Sistema Nacional de Creadores de arte FONCA, escribió tres obras, Los Errantes, Los Caminantes y Los Maromeros, textos que se encuentran en proceso de publicación y montaje en México. Quizás lo particular del teatro de Verónica Musalem sea la valorización y la transmisión de leyendas, creencias y prácticas zapotecas, teniendo en cuenta que esta es la cultura de origen de la dramaturga (Bisiaux, 2021).

En este artículo estudiaré en particular *Los Maromeros*, una obra fragmentada sin progresión lineal con dos historias paralelas que acaban por mezclarse. Una de esas historias ocurre en la Ciudad de México, en donde una escritora escribe una obra titulada “*Los Maromeros*” y está a punto de suicidarse cuando aparece como por arte de magia una mujer joven que la lleva al centro histórico de la ciudad para realizar un viaje iniciático. La segunda historia tiene lugar en la sierra y cuenta al parecer lo que sucede en el libro “*Los Maromeros*”: unos maromeros hacen su maroma mientras cuentan, en compañía de una bruja, leyendas fantásticas a unos canadienses que habían llegado a la sierra para robarse el oro. Lo que me interesa de esta obra es su aspecto performativo, en el sentido de que la maroma es una práctica acrobática ritual y festiva mexicana que sirve de modelo. En efecto, esta actividad no sólo le da su nombre a la pieza y al libro que escribe la protagonista. También se refiere a algunos personajes de la obra que cuentan historias sobre su trabajo y hacen sus números de maroma. Además, la estructura con su aspecto fragmentario nos remite a los varios números que se suceden y componen la maroma.

En este sentido, la idea es analizar cómo esa modelización de la maroma puede leerse como una desobediencia epistémica. En otros términos, se trata de ver cómo esa obra, gracias a la maroma, ilustra el proyecto utópico decolonial que Enrique Dussel (2015) denomina como transmodernidad. Más específicamente, quiero mostrar de qué manera la maroma, en dicha obra, se parece a una práctica performativa contra-antropológica (Goddard, 2018) que desestabiliza la colonialidad del poder y la colonialidad del género (Lugones, 2008). Para ello, realizaré primero un análisis detallado de los conceptos de transmodernidad y colonialidad del género, para luego analizar la maroma en sí misma. Finalmente, mostraré de qué forma *Los Maromeros* propone una estética transmoderna al usar la maroma como práctica performativa contra-antropológica.

Algunas precisiones conceptuales acerca de la transmodernidad y de la colonialidad del género

Modernidad/colonialidad y transmodernidad

A continuación, expondré algunas propuestas conceptuales del grupo Modernidad/Colonialidad que me permitirán desarrollar el análisis de *Los Maromeros*. Este grupo nace oficialmente durante el Congreso mundial de sociología “Alternativas al eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano” organizado por Edgardo Lander en Montreal, en 1998. Su idea era enriquecer las propuestas del informe Gulbenkian y de los estudios poscoloniales y subalternos, al crear un diálogo con los debates latinoamericanos acerca del eurocentrismo y las estructuras subjetivas, imaginarias y

epistemológicas heredadas de la colonización. Dicho grupo “es heterogéneo y transdisciplinar” (Pachón Soto, 2008, p. 10). Sus integrantes “comparten un acervo conceptual común, realizan investigaciones, publicaciones conjuntas, eventos y se reúnen frecuentemente para discutir sus aportes” (Pachón Soto, 2008, p. 10).

Conceptualmente, este grupo tiene como punto de partida la noción de colonialidad del poder planteada por Aníbal Quijano (1992) que, como ya mencioné, no es sinónimo de colonización. En efecto, la colonialidad del poder es un dispositivo de enunciación epistémica que produce una clasificación y jerarquización a nivel ontológico y epistémico de los seres humanos para justificar el orden (neo)colonial del mundo. De manera concreta, a partir del siglo XVI, la sociedad europea se otorga a sí misma el poder de enunciación, decidiendo desde sus propios criterios quienes hacían parte de la humanidad y quienes no. Esa clasificación y jerarquización ontológica es lo que se conoce como la colonialidad del ser (Mignolo, 2015, pp. 108-109), la cual al lado del racismo constituye una sola y única operación cognitiva. Al lado de esta colonialidad del ser existe igualmente una colonialidad del saber que consiste en invalidar, negar, y deslegitimar la producción de conocimientos fuera de Europa: ya que solamente la racionalidad originaria de la ilustración francesa es considerada como válida. Dicho de otra manera, concretamente, se trata de juzgar a las poblaciones no europeas como incapaces de producir pensamiento, conocimiento, inteligencia, historiografía y cultura (Mignolo, 2013, pp. 181-190). Ahora bien, este proceso de clasificación y jerarquización, tanto ontológico como epistémico, se ha naturalizado para ocultar su carácter construido e histórico. Lo anterior explica por qué la colonialidad del poder ha sobrevivido a las independencias nacionales.

Para Walter Mignolo, la colonialidad es la cara oscura de la modernidad, es decir, no hay modernidad sin colonialidad. Ambas son las caras de una misma moneda (Mignolo, 2015, p. 73). Tradicionalmente, en Europa, la modernidad se entiende como la posibilidad histórica de la emancipación del individuo, gracias al desarrollo de la reflexividad, la racionalidad del sujeto, la ciencia y la acumulación de técnicas y conocimientos (Habermas, 1988). Pero la idea subyacente de tal definición consiste, pues, en pensar que Europa, a partir del siglo XVIII, ofreció las condiciones de acceso a esta emancipación y que luego sirvió de modelo de civilización para el resto de la humanidad. Según Walter Mignolo, esa definición de la modernidad es eurocéntrica y oculta el hecho de que la retórica emancipadora de la modernidad fue posible gracias a la colonialidad del poder.

En ese sentido, la modernidad es en realidad una época de la historia europea contada por personas que la habitan con su cuerpo al mismo tiempo que son habitadas por ella y que son autorizadas a nombrarla (Mignolo, 2015, p. 83). Concretamente, esa época de la

historia europea contada por europeos es la de la emergencia de una nueva economía, es decir, el capitalismo internacionalizado como efecto de la colonización de América, la extracción de materias primas y la esclavitud. Esa nueva economía hizo que Europa se convirtiera en el centro de un nuevo mercado mundial. Esa nueva economía es denominada por Aníbal Quijano (1992) como la colonialidad económica, la cual nace de la explotación de las tierras y de las personas a partir de una normalización de la clasificación racial de la población mundial, es decir, de la colonialidad del ser. Sin colonialidad, el capitalismo internacionalizado no hubiera existido tal como lo conocemos y tampoco la centralidad de Europa en el nuevo mercado mundial. Por lo tanto, la idea misma de modernidad se inventó correlativamente con el advenimiento de Europa (Mignolo, 2015, p. 103). De ahí que la colonialidad es la cara oculta de la modernidad.

A partir de lo anterior, se puede observar que el principal presupuesto del grupo Modernidad/Colonialidad es el siguiente: la colonialidad, ese dispositivo de enunciación epistémica, es la cara oculta pero necesaria de la modernidad. Por eso la descolonización tiene que enfocarse en el saber, el conocimiento y la filosofía. Se trata más específicamente de mostrar el lazo de la colonialidad y de la modernidad, pero también de valorizar las formas de pensar y de conocer que la modernidad/colonialidad menospreció. El objetivo del grupo es crear un mundo en el cual coexistan varios mundos sin que existan relaciones de poder, un mundo interepistémico, dialógico, pluriversal. Este proyecto epistémico es denominado por Enrique Dussel (2015) como la transmodernidad: no se trata de aniquilar la modernidad, sino de guardar sus aportes en un diálogo horizontal con otras culturas.

La colonialidad del género

A partir del año 2008, algunas feministas latinoamericanas retoman, completan y hacen más complejos los conceptos de los miembros del grupo Modernidad/Colonialidad. Para ellas, las nociones de modernidad, colonialidad del poder, del saber y del ser son claves para entender los mecanismos del sistema-mundo capitalista moderno y colonial y permiten a su vez proponer pistas para descolonizar el pensamiento. Sin embargo, no toman en cuenta el lugar central del género en el patrón global del poder que crea una clasificación y jerarquización de los seres humanos. De hecho, “el género, quizá más que la raza, resultó indispensable para doblar y hacer aceptar a estas sociedades las nuevas jerarquías que la colonización impone” (Mendoza, 2014, p. 48). Para subrayar el papel fundamental de esta categoría, ellas introducen los conceptos de colonialidad del género (Lugones, 2008) y de patriarcado moderno colonial.

Para María Lugones (2008) y Oyèrónkẹ Oyěwùmí (1997), la modernidad/colonialidad “introdujo diferencias de género donde, anteriormente, no existía ninguna” (Lugones, 2008, p. 86). Es decir que la bicategorización de la población y su jerarquización en dos sexos antagónicos, así como la heterosexualidad como norma, son fenómenos nuevos en el continente americano (y africano), al ser impuestos por los colonizadores. Rita Laura Segato (2011) matiza esa afirmación diciendo que la colonización modifica de manera profunda y permanente la percepción del género y de la sexualidad. Es decir que no se trata de una introducción del género sino de una alteración. Según ella, en la época precolombina ya existían los roles de género, sin embargo, precisa que: “a pesar del carácter reconocible de las posiciones de género, en ese mundo son más frecuentes las aberturas al tránsito y circulación entre esas posiciones que se encuentran interdictas en su equivalente moderno occidental” (Segato, 2011, p. 14). Además, según ella, numerosos pueblos indígenas, así como pueblos nativos norteamericanos y primeras naciones canadienses tenían lenguajes y prácticas transgenéricas estabilizadas, como, por ejemplo, casamientos entre personas consideradas, en Occidente, del mismo sexo (Segato, 2011, p. 14). Esto coincide con la opinión de Paula Gunn Allen (1992) quien dice que en algunas tribus nativas norteamericanas el sexo no se definía por atributos biológicos, sino por los sueños, como era el caso, por ejemplo, en el pueblo Yuma. María Lugones (2008) señala también que la heterosexualidad en numerosos pueblos indígenas y norteamericanos no era una norma, la homosexualidad era considerada en términos positivos.

Con la colonización, se prohibió esas prácticas transgenéricas y homosexuales, ya que nuevas normas (y clasificaciones) fueron impuestas, como lo explican Luis R. Delgado y Rebeca E. Madriz Franco:

Unas formas específicas patriarcales y heteronormativas serán impuestas a los distintos pueblos colonizados en el planeta, por medio de procesos de evangelización cristiana, la introducción del derecho canónico, y la persecución de los sistemas religiosos y morales originarios de cada uno de los pueblos que progresivamente serán subyugados por Europa. Hablar del cristianismo como promotor fundamental de valores y práctica sociales tanto misóginas como heterosexistas es hoy un lugar común (Delgado & Franco, 2014, p. 103)

Sin embargo, según María Lugones (2008), Oyèrónkẹ Oyewúmi (1997) y Paula Gunn Allen (1992), la introducción del orden moderno colonial no solo impuso una bicategorización occidental del género y la heteronormatividad, sino que facilitó la imposición del régimen colonial y la sumisión de los pueblos nativos. Paula Gunn Allen (1992) explica cómo los europeos se aseguraron de tener cómplices dentro de las tribus norteamericanas, al conferir nuevo

poder a los hombres mediante el establecimiento de un orden patriarcal. De manera similar, Rita Laura Segato explica que “fue deliberada y funcional a los intereses de la colonización y a la eficacia de su control la elección de los hombres como interlocutores privilegiados” (Segato, 2011, p. 36). La autora nota que el nuevo papel de los hombres indígenas, al ser los intermediarios privilegiados con los colonizadores, produjo una “universalización de la esfera pública, habitada ancestralmente por los hombres, con el derrumbe y privatización de la esfera doméstica” (Segato, 2011, p. 15), habitada ancestralmente por las mujeres. Así, esas feministas destacan que la colaboración entre hombres indígenas y hombres blancos, permitida por la intrusión del orden patriarcal moderno, debilitó el poder de las mujeres, disolvió la organización ginocéntrica o basada en una complementariedad de roles, aniquilando cualquier capacidad de resistencia efectiva en contra del yugo colonial. Esa intrusión del orden patriarcal moderno debe entenderse en su doble dimensión, según Rita Laura Segato (2014). Se trató a la vez de una superinflación de los hombres en el ambiente comunitario y de una emasculación simbólica de esos hombres en el ambiente extra-comunitario: tienen privilegios sobre las mujeres de su comunidad por ser hombres, sin embargo, siendo hombres no-blancos están sometidos al poder de los hombres blancos.

Entonces, a partir de lo anterior, se entiende que la colonialidad del poder, ese patrón de poder que clasifica y jerarquiza la población mundial, se basa tanto en la noción de raza como en la de género. Por eso, el género “es una categoría central capaz de iluminar todos los otros aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno” (Segato, 2011, p. 17). En este contexto, dichas autoras hablan de colonialidad del género y del patriarcado moderno colonial para señalar esa centralidad del género y de la heterosexualidad en el patrón global del poder. De lo anterior, concluyen que “no hay descolonización si no se desliga de la introducción colonial de la dicotomía jerárquica hombre-mujer, macho-hembra” (Lugones, 2010, p. 129).

Este planteamiento resulta necesario para entender lo que yo llamo las estéticas feministas transmodernas (Bisiaux, 2021). Se trata de ciertas obras de teatro que ponen en tela de juicio, a partir de su propuesta estética, la colonialidad del ser, del saber y del género, al deslegitimar y desnaturalizar la modernidad/colonialidad y el patriarcado moderno colonial. Se trata de obras que abren nuevos horizontes, nuevos diálogos interepistémicos horizontales. Considero que Los Maromeros de Verónica Musalem, gracias a la modelización de la maroma, hace parte de este tipo de obras. Para demostrarlo realizaré un análisis de la maroma en sí misma.

Enfoque en la maroma

Como se ha mencionado, la maroma en la obra de Verónica Musalem puede considerarse como la protagonista principal, una protagonista doblemente epónima: da su nombre al libro que está escribiendo un personaje, y también al título de la pieza de Verónica Musalem. Hay dos ficciones en la obra. Una ocurre en la Ciudad de México y otra en la sierra. La segunda desarrolla la historia que Elena escribe en la capital, así que de cierta forma se puede leer como una puesta en abismo donde los personajes son unos maromeros que realizan su actividad mientras cuentan sus historias. Por ejemplo, en el segundo cuadro “Los Maromeros el libro” una acotación indica “Música y acto de maromeros” (Musalem, 2013, p. 17) y la voz de un personaje declara:

A lo lejos se oyen los cantos de los danzantes.

Los maromeros danzan, se embriagan.

Los maromeros, bailan y cantan.

Los maromeros hacen sus suertes.

Los maromeros... van en el aire (Musalem, 2013, p. 15).

En el cuadro siguiente otra voz se refiere a los números de maroma de los maromeros:

Elena: En el teatro, la cantante... un maromero atraviesa la escena.

Es mi obra.

No hay público. Sólo Norma. ...

Maromero: ¿Empezamos...? ...

A punto de comenzar un acto espectacular...

¡Los maromeros!

Ven, pasa... Ven, sube...

Los maromeros, la obra. ...

Maestro de ceremonias: ¡Con ustedes ¡Los maromeros! Aplausoooooooo (Musalem, 2013, pp. 70,72).

La estructura fragmentada de la obra de Verónica Musalem, es decir, una obra donde no hay un hilo ficcional conductor, remite a la estructura misma de la maroma. Por eso considero que hay una modelización de la maroma en Los Maromeros, y que esa

modelización es uno de los elementos que permiten decir que esa obra desarrolla una estética transmoderna (Bisiaux, 2021). Considero entonces que es necesario dar algunos elementos de comprensión de la maroma para entender el papel decolonial que tiene en la pieza de Verónica Musalem.

En primer lugar, hay que mencionar que la maroma es “una expresión espectacular, ritual y festiva practicada por artistas campesinos indígenas y mestizos en las regiones rurales del sur de México. El espectáculo incluye acróbatas, equilibristas, payasos, trapevistas y músicos” (Pescayre, 2017, p. 117). Tiene lugar durante las fiestas patronales oaxaqueñas, así como durante el ritual agrícola en Guerrero. Es un ritual que tiene que ver con el calendario agrícola y religioso cristiano.

Aunque existen muchas variaciones en función de las regiones, la estructura general de la maroma se conserva. La primera etapa para los maromeros es ir a la iglesia para pedir al santo patrón de la comunidad o del barrio “protección antes de proceder al montaje del cuadro aéreo y de las tijeras para la danza en cuerda o alambre con materiales previamente escogidos” (Pescayre, 2017, p. 117). Después, “acompañados por la banda de viento, los maromeros recorren la comunidad para invitar a los habitantes a la función” (Pescayre, 2017, p. 117). La tercera etapa es la función en sí misma, “la cual se compone de números de barra, honda o columpio, acrobacias de piso —denominadas juegos de salón—, trapezio, danza en cuerda o alambre, así como pantomimas y versos que corren a cargo de la figura del payaso” (Pescayre, 2017, p. 117). Es el payaso quien tradicionalmente inaugura la función y que asegura los momentos cómicos. Los números de barras se pueden realizar solo o en parejas y “los maromeros dan vueltas alrededor de una barra fija” (Pescayre, 2017, p. 117). También hay un equilibrista que atraviesa una cuerda o alambre “por pequeños brincos, con ayuda de un balancín o vara para equilibrarse” (Pescayre, 2017, p. 117). Para terminar, hay números colectivos de trapezio. Cuando se acaba el espectáculo, los maromeros agradecen al público, a las autoridades civiles y religiosas.

No se sabe si la maroma es una práctica precolombina o si fue introducida por la colonización. Claro, en México, se han encontrado restos arqueológicos que representan a contorsionistas y que al parecer datan del 800 a.C. Se sabe también, gracias al Códice florentino, que Moctezuma II, el último gobernante azteca, disfrutaba de los números de payasos y antípodas durante sus comidas. Además, existe una expresión náhuatl mecatitechtlamati que Alson de Molina tradujo en 1571 como “el que sabe estar en la cuerda” (Pescayre, 2015, p. 4). En 1585, el misionero jesuita José de Acosta menciona en sus escritos a un bailarín de cuerda. Dice: “en la Nueva España, donde hoy día se ven Indios volteadores, que admiran, sobre una cuerda; [...] hacen otras mil pruebas de gran sutileza, en trepar, saltar, voltear” (Acosta, 1962, VI, p. 317). También se sabe que había

antipodismo, zancudos y voladores antes de la llegada de los Españoles, en la medida en que “un grupo de antipodistas (xocuahpatollin) y acróbatas (matlanchines), fueron parte de los tesoros que Hernán Cortes llevó a Europa y presentó ante el emperador Carlos V de España y I de Alemania, así como ante el Papa Clemente VII” (Revolledo, 2000, p. 14).

Sin embargo, gracias a archivos históricos se sabe que durante la Colonia “arribaron una gran cantidad de maromeros, graciosos (nombre con el que se conocía a los payasos) y volatineros procedentes de España. ... Los españoles trajeron consigo a la Nueva España todas las diversiones a las que eran aficionados” (Revolledo, 2000, p. 14). Además, originalmente, la maroma es una palabra castellana para designar una cuerda gruesa utilizada por los marineros españoles. Lo más probable es que la llegada de acróbatas españoles “reforzó ... la tradición acrobática existente en los ritos de los nativos” (Revolledo, 2000, p. 14) y que esos ritos se transformaron para sobrevivir al integrarse a fiestas católicas.

Al parecer, las primeras compañías de maroma nacieron en el siglo XVII y “solicitaban permiso a las autoridades para montar su espectáculo” (Ríos Zúñiga, 2017). Probablemente debido a que los orígenes de la maroma no son claros, la UNESCO rechazó en 2009 su inscripción en el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. En efecto, la dificultad de atestiguar la antigüedad de esa práctica para certificar su autenticidad indígena pudo ser un obstáculo para que se aceptara la solicitud que hicieron las direcciones regionales de culturas populares del Consejo Nacional de cultura y artes (Conaculta) del Estado de Puebla y la ciudad de Huajuapán de León (Pescayre, 2015, p. 9). Sin embargo, las imprecisiones alrededor de los orígenes de la maroma permiten considerarla como un ritual contra-antropológico tal como los cultos del cargo^[2].

Modelización de la maroma como práctica contra-antropológica transmoderna

¿Qué es la contra-antropología?

A continuación, me gustaría analizar en qué medida la maroma en la obra de Verónica Musalem se puede entender como un ritual contra-antropológico, explicitando este concepto. Jean-Christophe Goddard (2019, p. 133) introdujo el término al hablar de prácticas rituales amazónicas. Por la contra-antropología amazónica, debemos entender una antropología producida por los pueblos amazónicos que, invirtiendo la antropología europea, tomaron al colonizador blanco como objeto para conocer su forma de humanidad. Esa idea remite a la “reverse anthropology” de Wagner (2014, p. 57), es decir una antropología de los blancos hecha por los pueblos puestos en situación de objeto de estudio, muy a su pesar, por pueblos que el

contacto colonial prolongado forzó a objetivar e intentar entender la invasión de sus mundos por el estéril orden del capitalismo europeo a fin de resistirle y de cierta forma de transfigurarlos (Goddard, 2019, p. 133).

Según Roy Wagner (2014) hay múltiples formas de antropologías que solemos llamar cultos del cargo. Tales cultos son ritos sincréticos polimórficos indígenas que aparecen a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX en Melanesia. Consisten en una imitación de los blancos y de sus técnicas y costumbres. Parten de la idea de que las manufacturas occidentales que llegaban por cargueros o aviones procedían de divinidades y estaban destinadas a quienes participaban del culto. Si una de las interpretaciones más compartidas ve a esos cultos como una etapa en el proceso de adaptación a la modernidad, quizás esa lectura sea demasiado etnocéntrica, por no decir eurocéntrica (Berthoud & Kilani, 1982). Para Jean-Christophe Goddard (2019), esos cultos del cargo son unos ejemplos de contra-antropologías que se desarrollan, en Oceanía, pero también en América Latina, según diversas modalidades. Sin olvidar las especificidades de cada culto que un análisis antropológico fino permitiría subrayar, esos cultos tienen en común el hecho de invocar/imitar al hombre blanco para actualizar al nivel corporal su potencia y conjurarla por medio de una apropiación (Goddard, 2018). Se trata entonces de incorporar los conceptos de modernidad/colonialidad y el patriarcado moderno colonial para entenderlos.

A través de esos cultos los pueblos indígenas buscan objetivar y comprender la intrusión del orden europeo en sus mundos como forma de resistencia. Desarrollan una antropología específica que tiene como objetivo evaluar la calidad de vida, el modo de existencia que estos intrusos intentan imponerles (Goddard, 2018, p. 130). Esos cultos contra-antropológicos se parecen a un teatro participativo (Goddard, 2019, p. 144) donde los actores/espectadores indígenas experimentan de forma corporal y duradera la destrucción de su forma de vida y de sus valores, a través de la introducción de un poder coercitivo en el campo de su actividad económica y social (Goddard, 2019, p. 144). Jean-Christophe Goddard (2019) se interesa más específicamente en el culto de Tenkowa inventado en 1963 por Pilima, un chaman wayana en Guyana francesa. Ese culto pretende contrarrestar el proselitismo de los misioneros protestantes norteamericanos que acababan de irrumpir en la ribera surinamesa de Haut-Maroni (Goddard, 2019, p. 143). Incluye una parte performativa/corporal porque Pilima obligaba a los Wayana a saltar de un trampolín coronado con dos postes sobre los cuales había maquetas de aviones de madera. A nadie le gustó. La sensible contra-antropología de los blancos exigía esta prueba corporal, porque la diferencia entre las ontologías en conflicto en la intrusión colonial no es principalmente teórica (Goddard, 2019, p. 147).

Por lo tanto, es posible afirmar que con los cultos contra-antropológicos se trata de incorporar a los blancos y de experimentar al nivel corporal los cambios y conflictos introducidos por la modernidad/colonialidad y el patriarcado moderno colonial. En este sentido, considero que algunas características de la maroma acentuadas en la obra de Verónica Musalem nos permiten pensar que se trata de una contra-antropología.

La maroma : una performatividad contra-antropológica de la lógica extractivista moderna colonial

En primer lugar, al igual que los cultos del cargo, la maroma es al parecer un ritual sincrético que mezcla prácticas y cosmovisiones indígenas y modernas. En segundo lugar, una leyenda cuenta que los maromeros al principio eran marineros, ya que sus instalaciones hacen pensar en los mástiles y las cuerdas de los barcos. De hecho, los personajes de la obra de Verónica Musalem cuentan historias similares:

Tradición oral.

Maromero: Aquí una historia de Manuel, un maromero. Nació con una pata mala. Decían en el pueblo que era polio. Así que su pie izquierdo estaba malito. Pero él era maromero, créanme o no... De los mejores, de los que parecía que volaba. Él un día agarró una lancha con la gente del pequeño puerto, iban a las islas de enfrente. Unas islas embrujadas decían todos los pescadores. Pero ellos no creían y entonces osaron aventurarse y se dirigieron a la isla. Naufragaron antes de llegar porque nadie va a ese lugar. Todos murieron, menos Manuel que sobrevivió, con todo y su pata mala.

Otra historia de las islas.

Maromero: En esas islas cuenta la leyenda que se ve a un caballo en ese lugar. Y dicen que es el caballo de un español que se quedó varado en esa isla, ahí murió porque sus compañeros se olvidaron de recogerlo. Muerto de hambre y sed enloqueció para luego morir. Por eso algunas personas que han estado en la isla dicen que se oye un caballo que va a todo galope, pero es algo irreal, no hay nadie en esa isla, ni animal ni humano. También cuenta la leyenda que en una de las islas hay una cueva llena de manjares, de oro, de vinos, de flores, de joyas. Está servida la mesa, hay enormes cantidades de comida, de bebidas. Pero si uno entra y toca o se lleva alguna de las cosas que están sobre la mesa, nunca vuelves a ver la luz del sol. Las historias de las islas (Musalem, 2013, p. 40).

La historia del maromero Manuel, quien toma un barco para ir a las islas vecinas refuerza el supuesto origen marinerero de los maromeros. Sin embargo, los que llegaron a América Latina por barcos fueron los españoles, por lo que se puede considerar entonces que los maromeros encarnan de manera simbólica a los conquistadores españoles. Además, la referencia al caballo de un español tal como a las riquezas de una cueva en la historia contada por el maromero, refuerzan esa

lectura de la maroma. En efecto, sabemos que los españoles llegaron a tierras mexicanas con sus caballos y por eso Moctezuma II pensó que Cortés era Quetzalcóatl, lo cual representó “un factor que facilitó inicialmente la penetración de los españoles” (León-Portilla, 1974, p. 13).

Por otra parte, las cuevas llenas de oro pueden remitir a la mirada de los españoles sobre las tierras latinoamericanas. Las consideraban como territorios ricos en materias primas que podían extraer y de las cuales podían apropiarse. Entonces, el barco no sólo remite al medio por el cual llegaron los españoles a América, sino que también simboliza el medio de transporte por el cual los españoles transportaban el oro, la plata, el café, el cacao y los esclavos. El barco es, por lo tanto, un símbolo de la apropiación de las tierras, las riquezas y de los seres humanos basada en la colonialidad y que permite a la modernidad existir.

Jean-Christophe Goddard (2018, p. 133) define los barcos como espacios vacíos en donde los blancos acumulaban todo tipo de minerales en bruto y procesados (mineral de hombre, madera y planta, sílice, oro, paladio, hierro, aluminio, plomo, zinc, níquel, estaño, plata, platino, mercurio, cobalto, antimonio, arsénico, bario, berilio, cadmio, petróleo, cobre, selenio, arena y teflón...). Por ello, podemos decir que los barcos simbolizan el extractivismo, el cual no es solamente un aspecto de la modernidad, sino su principio ontológico, práctico, concreto, activo (Goddard, 2018, p. 133). Define en sí mismo su vínculo efectivo al ser, cualquiera que sea (incluso humano), como mineral, es decir materia extraíble, exportable y transformable. Así al presentar a los maromeros como marineros y al contar las historias de las islas, me parece que Verónica Musalem utiliza la maroma como práctica contra-antropológica: los actores y acróbatas encarnan a los colonizadores y su manera moderna/colonial de ver y pensar.

Además, la asociación del barco al extractivismo se refuerza con las referencias al mito de El Dorado^[3]. En efecto, en la ficción que se desarrolla en la sierra, es decir, en el libro que escribe la protagonista principal, hay una montaña sagrada llena de oro que unos canadienses quieren explotar como lo dice una voz:

Voz: Una montaña en la niebla.

Una montaña donde hay hombres que hacen suertes en la cuerda.

Una montaña que tiembla.

Una montaña sagrada.

Una montaña en la niebla donde encuentran una montaña llena de oro.

Un pueblo, un bosque, una cantina.

Unos maromeros.

Una bruja.

Unos canadienses. Hay un gran descubrimiento.

¿Qué hacer ante este descubrimiento? (Musalem, 2013, p. 15).

Los canadienses que llegaron con la idea de apropiarse del oro, les preguntan a los maromeros si han escuchado algún relato de la montaña:

Canadiense: Entonces, todas esas historias son verdaderas...

Maromero: Sí, todas. ¡Salud!

Canadiense: Entonces, esa montaña, la que se abrió, la que estaba llena de oro, ¿existe?

Maromero: ¡Por supuesto que no! Son puras mentiras...

Canadiense: Te he invitado a beber todos los días y ahora me sales que son sólo mentiras.

Maromero: Hoy amanezco y cuento una historia, mañana otra y pasado otra. Sólo contamos historias. Son reales y no son reales.

Canadiense: ¡Vamos a la montaña! Te doy mucho dinero... Te doy dinero... Y lo que me pidas.

Maromero: Te digo por donde ir porque yo no voy a ningún lado y menos a esta hora de la noche.

Canadiense: ¿Existe esa montaña llena de oro?

Maromero: Claro que existe (Musalem, 2013, pp. 30-31).

Ahora bien, esa montaña llena de oro remite a una de las versiones de dicho mito y, además, el treceavo cuadro de la obra se llama El Dorado. Esa versión nace en la segunda mitad del siglo XVIII en la actual Guyana: el gobernador Centurión recibe a un cacique nombrado Parauacare quien le habla de una montaña llena de oro cerca del lago Parime. El mito de El Dorado terminó siendo el nombre de una montaña resplandeciente que fascinaba a quienes tenían la suerte de verla, porque los indígenas se oponían ferozmente a cualquier persona que quisiera acercarse a ella (Sanchez y Benassar, 2018, p. 571). Esa nueva versión del mito no encontró dificultades para abrirse camino en los imaginarios de los colonizadores porque remitía a leyendas que ya existían. En efecto, los conquistadores hablaban ya de montañas doradas cuando, desde su barco, veían al sol

reflejarse en las cimas rocosas de las montañas circundantes, lo cual hacía crecer su imaginación.

Ahora bien, el mito de El dorado está vinculado con la conquista, así como con esa insaciable sed de riqueza de los europeos (Lavallé, 2011). Esa sed crece con el descubrimiento del tesoro de Moctezuma II por Hernán Cortés, cuya mayor parte se perdió durante la Noche Triste^[4]. Pequeño botín entonces, pero suficiente, "para avivar el sueño y despertar nuevas esperanzas con la conquista del espacio andino" (Bertrand, 2012, p. 279). Por lo tanto, el mito de El Dorado se puede entender como la cristalización de la voluntad de apropiación de las riquezas, de los territorios y de los seres humanos que constituye el corazón de la modernidad/colonialidad, es decir del capitalismo internacionalizado al nivel mundial. Por lo tanto, considero que las referencias al mito de El dorado (y a lo que él simboliza) en la puesta en abismo de Los Maromeros, refuerza el aspecto contra-antropológico de la práctica de la maroma que remite a los barcos de los conquistadores.

Por otra parte, en la ficción que se desarrolla en la sierra se trata de un temblor resultado de la extracción de oro:

Voz: Unos canadienses. ...

Ellos no pueden explotar la mina, el oro.

Hay unos que vienen y ellos tienen que callar.

El oro sólo se manifiesta en unos y no en todos.

Un temblor abre la montaña.

Es en un lugar perdido de la montaña.

A lo lejos se oyen los cantos de los danzantes.

Los maromeros danzan, se embriagan.

Los maromeros, bailan y cantan.

Los maromeros hacen sus suertes.

Los maromeros... van en el aire (Musalem, 2013, p. 15).

Este fragmento resulta interesante porque vincula la extracción (neo)colonial de oro, al temblor y a la maroma. El temblor aquí puede leerse como una doble metáfora. Puede ser una manera de decir que el extractivismo, sobre el cual se basa la modernidad, no puede entenderse como algo estable, válido, o duradero. Esa metáfora me remite a la que usan Tobie Nathan y Lucien Hounkpatin (1996) en su diálogo intercultural para exponer los peligros del extractivismo moderno colonial. Dichos autores afirman que el oro sostiene la tierra

y que gracias al él hay vida en la tierra. Por ese motivo, su extracción provoca el derrumbe de la tierra. Obviamente, no se trata de afirmar que la cosmovisión yoruba que expone Lucien Houunkpatin sea la misma que la que encontramos en la obra mexicana de Verónica Musalem. Se trata de hacer una comparación para encontrar metáforas similares con respecto a la exposición de los peligros de la modernidad/colonialidad y de su extractivismo. Si continuamos con la metáfora de un derrumbe de la tierra, el vacío bajo los pies de los maromeros en su cuerda puede simbolizar ese colapso.

Ahora bien, la contra-antropología como ya se ha dicho anteriormente es sensible en el sentido de que exige una prueba corporal, porque la violencia epistémica producida por la modernidad/colonialidad es concreta y no teórica. Entenderla para conjurarla necesita entonces de una práctica corporal. Puede ser que la maroma haga parte de ese proceso de entendimiento y conjuración. Una segunda lectura consiste en decir que el temblor simboliza el cataclismo que produjo la introducción de la modernidad/colonialidad en América al nivel ontológico, político y epistémico. Particularmente, el temor de un maromero con respecto a ese temblor, me remite a esta idea:

Maromero: Voy corriendo, estoy huyendo, tengo miedo. Hubo un temblor y todo quedó a oscuras, los demás desaparecieron se los tragó la tierra. No había nadie, después del temblor, la montaña se abrió de par en par y se oían sonidos que no reconocí.

Dios: No corras, no te voy a hacer nada...

Maromero: Sigo corriendo, voy por ayuda. La gente del pueblo tiene que ver lo que pasó. Nadie va a creer nada y los otros, ¿dónde están? No los vi más, creo que se los tragó la cueva entera... Y no tengo más qué hacer, que correr y huir de quien sabe qué cosa. Ecos y llantos, tierra y polvo, gritos y lamentos. Yo ya no vi nada. Nada, nada, nada, nada (Musalem, 2013, p. 41).

Como podemos ver, tanto las referencias al mito de El Dorado como al temblor que abre la montaña llena de oro quizás refuerzan el aspecto contra-antropológico de la maroma en la obra epónima de Verónica Musalem.

Además, como ya se ha mencionado, la maroma generalmente empieza con el payaso y justamente encontramos en Los Maromeros a un payaso en la ficción que se desarrolla en la Ciudad de México. Más específicamente, en el tercero, sexto y octavo cuadro, así como en la última parte transcurridas en un bar-teatro, uno de los personajes es un mago-payaso:

Elena: ... Un teatro decadente con sus cortinas de terciopelo rojo.

Entramos... Vértigo. Voy a morir...

Una mujer canta, La cama de piedra de Cuco Sánchez. Una especie de mago-payaso entra a la escena, hace suertes, es patético. Risas y bailes. Hay un presentador, como un maestro de ceremonias, es rubio, parece gritar, no se escucha nada. Es patético, estás borracho.

Norma: ¡Directo al bar! No hay tiempo que perder. ... Todo a una velocidad trepidante, se oye una música moderna, cachonda, una música que da la sensación de fiesta, de baile. Se ve en el teatro, en otro plano, al mago-payaso hacer sus artes. Música de banda. ...

La mujer en el teatro canta. Las luces se intensifican. Se oyen murmullos. Cantos. El mago-payaso atraviesa el escenario, mira a las dos, suelta una carcajada (Musalem, 2013, pp. 21,23).

En dichas escenas, las dos ficciones se mezclan: la historia que escribe Elena y que se desarrolla en la sierra se une a la que transcurre en la capital. Esa unificación de las dos historias se refuerza con el hecho de que como lo indica la acotación inicial, es el mismo actor el que representa el papel del maromero (en la sierra) y del mago-payaso (en la ciudad). La función principal del payaso es hacer reír. Cabe resaltar que en la maroma, la risa tiene un aspecto crítico y político. Por esa razón, los maromeros no tenían buena fama durante la época colonial:

se les llegaba a concebir como potencialmente subversivos, por su afán de volar, de contorsionarse en el aire, de exponerse, lo que acompañaban también de la risa, el sarcasmo, la burla, la ironía, así como de expresiones diversas que transmitían al público. Este, contagiado de risa, puede liberar así, en cierta forma, una fuerza que supera el miedo y que supone una crítica velada o directa de quien lo manifiesta hacia la autoridad, el poder, lo establecido. Como ha señalado Bajtín, este entramado termina por provocar el temor de quien no participa de ello. Por eso, ante ese doble carácter que tenían el maromero o volantinero, de entretener y subvertir, las autoridades les mantenían bajo vigilancia, les restringían los permisos, les llegaban a perseguir (Ríos Zúñiga, 2017).

Sin embargo, a diferencia de la antropología europea, que toma en serio su objeto de estudio, y de hecho, no conoce otra forma de interesarse, la contra-antropología indígena, cuyo objeto es mucho más serio que el de la antropología europea, por tener que ver con la vida concreta, resulta cómico - y de hecho, en muchos sentidos, se vuelve divertidísima. La risa desencadenada expresa una fuerza emancipadora y política (Goddard, 2018, p. 132). Me parece que ese payaso en la maroma produce una risa subversiva capaz de burlarse del fenómeno que estudia e interpreta, es decir, la intrusión de la modernidad/colonialidad que modifica su modo de existir.

Teniendo en cuenta que los estudios académicos sobre la maroma son escasos, formulo la hipótesis siguiente: la maroma es en sí misma un culto contra-antropológico. No obstante, los especialistas de las formas de circo en México serían las personas más autorizadas para

confirmar dicha hipótesis. Lo que sí puedo asegurar es que la maroma se convierte en una práctica contra-antropológica en la obra de Verónica Musalem. Efectivamente, en una obra donde la maroma es central, es la convergencia de elementos que destacan el entrelazamiento de la modernidad y de la colonialidad y la violencia que producen, lo que me permite entender la maroma como una práctica performativa contra-antropológica. Los Maromeros de Verónica Musalem es una obra performativa en la doble significación del término. Primero, es performativa porque utiliza la maroma, un arte vivo donde la corporalidad es central y que la performance se puede entender como un acto vivo que solo es posible en el presente y no reproducible en cada representación (Danan, 2016, p. 23). Segundo, es performativa porque la maroma es una manera de estudiar a los hombres blancos y a su manera moderna colonial de vivir, al imitarlos corporalmente. Termina siendo una manera de corporeizar la modernidad/colonialidad para entenderla y subvertirla.

La maroma: una práctica contra-antropológica que pone en tela de juicio la colonialidad del género

Más particularmente, considero que la maroma, en la obra de Verónica Musalem, pone en tela de juicio la colonialidad del género y el patriarcado moderno colonial. El tema del género y de la sexualidad es central en la obra. De hecho, en la ficción que se desarrolla en la Ciudad de México, Elena “una mujer cuarentona, casi en los cincuenta” (Musalem, 2013, p. 2) piensa en suicidarse. Al parecer su malestar proviene de la intersección entre el edadismo y el sexismo. Elena ya no soporta su cuerpo: “No sé si te das cuenta, pero siempre pasa el tiempo. Los hombres dejan de mirarte. Nadie te mira más y te vuelves como un fantasma, que camina pero nadie ve... Un espectro. Con los hombres no pasa lo mismo” (Musalem, 2013, p. 8), “Soy imperfecta. ¡Soy un monstruo! ... Los senos caen, la piel se seca, un grito de dolor sale del corazón” (Musalem, 2013, p. 8). Parece entonces que la visión que Elena tiene de su propio cuerpo tiene que ver con el male gaze que se puede entender así:

En el régimen de la heterosexualidad institucionalizada, la mujer debe transformarse a sí misma a la vez en objeto y empresa para el hombre. En la sociedad patriarcal contemporánea, dentro de la conciencia de la mayoría de las mujeres, reside un conocedor varón que equivale a un panóptico: ellas permanecen bajo su mirada y su juicio. La mujer vive su cuerpo como si este fuera visto por otro, por un Otro patriarcal anónimo (Bartky, 1990, p. 143).

Elena, al parecer, internalizó el male gaze, es decir la idea de que su existencia dependa de la aprobación de la mirada masculina heterosexual. Ahora bien, “el cuerpo que sirve de criterio para juzgar a la mujer y que ella debe tratar de conseguir mediante una rigurosa disciplina es el cuerpo de la primera adolescencia, ligero y sin muchas

formas, un cuerpo sin mucha carne ni sustancia, en cuya misma silueta se inscribe la imagen de la inmadurez” (Bartky, 1990, p. 143).

Igualmente, el tema del género también se encuentra en la historia que transcurre en la sierra, porque los canadienses tratan a las mujeres indígenas como objeto de deseo. Uno dice “pues a mí, sí, me gusta mucho... es guapa. Es morena, me gustan las mujeres de por acá” (Musalem, 2013, p. 32), “es morena, es alta, es caliente, es joven, es bella, me calienta, me prende, la quiero. Me pone feliz, será mía. Esta noche será mía, la voy a poseer toda la noche. ¡Sin tregua! Sin parar. ... Mi pene es enorme, es duro, cada vez más duro”. (Musalem, 2013, p. 55). Como podemos ver el canadiense considera que la mujer indígena es un objeto que puede poseer. Así pues, ese comportamiento se puede entender como una mirada pornográfica moderna y colonial (Segato, 2014). En efecto, según Rita Laura Segato, la modernidad/colonialidad modificó la organización de las sociedades indígenas con respeto al género y a la sexualidad y afectó considerablemente la vida de las mujeres. Su tesis se basa en testimonios recogidos durante varios talleres organizados en 2002 en Brasil para que las “mujeres de pueblos indígenas de todas las regiones pudieran obtener un vocabulario con conceptos de la teoría de género y una instrucción sobre Derechos Humanos, Derechos de los Pueblos Indígenas y Derechos de las Mujeres, en especial de las mujeres indígenas, y Políticas Públicas de las cuales se pudieran valer” (Segato, 2014, p. 595). En esos talleres, Rita Laura Segato se da cuenta de las transformaciones introducidas por “la intrusión contemporánea del frente estatal-empresarial – siempre colonial y también para-estatal – en las comunidades indígenas del Brasil” (Segato, 2014, p. 593) que llama mundo-aldea, lo que corresponde a:

aldeas en regiones fronterizas con presencia de destacamentos militares que custodian la soberanía nacional, aldeas en regiones fronterizas afectadas por el tráfico de drogas, aldeas afectadas por el tránsito de traficantes, aldeas próximas a locales donde se procesa droga, aldeas localizadas en santuarios naturales remotos, aldeas vecinas a zonas de protección ambiental o que se superponen a las mismas, aldeas en regiones de expansión del agro-negocio, aldeas en regiones con atractivos turísticos y emprendimientos hoteleros, aldeas en regiones de yacimientos de piedras preciosas, aldeas en regiones de yacimientos de minerales de interés estratégico, aldeas en regiones próximas a yacimientos de hidrocarburos, aldeas en regiones en que se proyectan o construyen usinas hidroeléctricas, aldeas próximas a rutas nacionales y estatales (Segato, 2014, p. 596).

Esos testigos de la transformación del mundo-aldea en Brasil le permiten “percibir los cambios en la mirada sobre la sexualidad y del significado y el valor dados al acceso sexual en las sociedades pre-intervención colonial y en las sociedades intervenidas por el proceso de colonización – en los países hispánicos, la sociedad criolla” (Segato, 2014, p. 593). Quiere decir que la situación existente en Brasil, según ella, se extiende a toda América Latina. Esta autora afirma que “la

mutación del campo sexual y... la introducción de la mirada pornográfica emerge, así como fulcro o punto nodal, eje de rotación para la mutación de un mundo en otro” (Segato, 2014, p. 594). Esto implica que en las aldeas donde hubo una intrusión del frente estatal-empresarial, “las mujeres sufren formas particulares de agresión y desposesión; su subjetividad y su corporalidad cambian de significado y pasan a ser agredidas y apropiadas de forma nueva” (Segato, 2014, p. 610), lo que significa que el cuerpo de las mujeres “pasa a ser no solamente un territorio accesible, sino también expropiable y objeto de rapiña” (Segato, 2014, p. 594), tal como las tierras y sus riquezas.

Esa nueva concepción del cuerpo femenino proviene de “la entrada de la mirada colonial/moderna, siempre objetificadora, rebajadora y pornográfica” (Segato, 2014, p. 605). En este sentido, la pornografía es “el goce de un sujeto exterior que fantasía la apropiación del cuerpo explorado y explotado” (Segato, 2014, p. 608). Por ello, la implantación de la mirada pornográfica como eje central de la expansión colonial se encuentra en la correlación entre “los grandes emprendimientos extractivos y la presencia de burdeles: se revela aquí una relación expropiadora y apropiadora, rapiñadora y exterior con el medio ambiente natural y con respecto al cuerpo femenino” (Segato, 2014, p. 608). Así que no es una coincidencia que sea justo el canadiense que trabaja en la extracción de oro, quien tiene esa mirada pornográfica de la mujer indígena en la obra de Verónica Musalem. En ese sentido, lo que me interesa evidenciar es que el tema del género y más bien de la colonialidad del género y del patriarcado moderno colonial, es central en Los Maromeros tal como la maroma. Por lo tanto, me gustaría investigar el vínculo entre ese tema y esa práctica, ya que ambos son centrales.

En primer lugar, quiero señalar que hay muy pocas mujeres que practican esta actividad, de hecho, casi ninguna (Pescayre, 2015, p. 9), y que en los archivos de la época colonial “observamos que, al parecer, las mujeres no fungían ni como empresarias ni como directoras, pues al menos en los documentos revisados, nunca apareció ninguna en ese papel, aunque sí se mencionan como ... esposas e hijas – parte de la familia que se llevaba en la caravana y que seguramente eran quienes preparaban los alimentos” (Ríos Zúñiga, 2017, p. 66). Además, en “algunas comunidades las mujeres no pueden acercarse al cuadro de la maroma” (Pescayre, 2015, p. 140). Es la razón por la cual los maromeros se travisten, elemento que encontramos también en la obra de Verónica Musalem:

Voz: ... Me maquillo y aunque a veces ya mis piernas no me responden salgo y salgo y salgo...Y llego y hago mis ejercicios al ritmo de la tambora y de la banda. No me quejo, veo todo el paisaje y me siento feliz. Yo sólo me tengo que encargar de mi ropa, del aseo de la casa y de hacerme mi café y mi comida... ya me acostumbré a estar solo. Soy un travesti y por eso mi hijo no me quería (Musalem, 2013, p. 27).

No sabemos si en el mundo precolombino las mujeres bailaban, hacían antipodismo o funambulismo, “los investigadores que desde décadas documentan y analizan el simbolismo de la danza, no han prestado atención a los aspectos de género” (Rodríguez Blanco, 2011). Si “la bibliografía sobre la danza de los voladores no incluye referencias explícitas al rol o presencia de las mujeres en aquella” (Rodríguez Blanco, 2011), tampoco podemos concluir que no habían mujeres acróbatas. Lo que sí sabemos es que desde la época colonial hasta ahora hay muy pocas mujeres maromeras. Quizás esa exclusión tenga los mismos motivos que en el teatro isabelino: las mujeres en la escena alimentarían el deseo de los espectadores hombres y por eso no tendrían el derecho de actuar.

Por lo tanto, aquí encontramos la concepción de un cuerpo femenino objeto de deseo que corresponde a la mirada pornográfica descrita por Rita Laura Segato (2014). Otra hipótesis es que la maroma se lleva a cabo en los lugares públicos y, como ya lo vimos, con la intrusión del orden moderno colonial, las mujeres fueron relegadas a la esfera doméstica que se privatizó (Segato, 2011). Ambas hipótesis tienen que ver con las concepciones modernas coloniales del género y de la sexualidad que definen nuevos papeles para las mujeres. Podemos así formular la hipótesis siguiente: la exclusión de las mujeres de la maroma tiene que ver con el género y el patriarcado que la modernidad/colonialidad introdujo o modificó. Además, si la maroma es una manera de corporeizar la manera moderna y colonial de percibir el mundo para entenderlo y subvertirlo, puede ser que sea también una manera de corporeizar la colonialidad del género para comprenderla y contrarrestarla.

En segundo lugar, quiero interpretar al nivel simbólico la cruzada del lazo suspendido por los maromeros. En el reportaje “Desafiando el Cosmos Maromeros Acatlán, Guerrero” de la CDI MX, la institución del gobierno federal mexicano responsable de promover el desarrollo con identidades de los pueblos y comunidades indígenas, un maromero cuenta que el hecho de pasar por un lazo es como una prueba y que los maromeros que están en la parte de abajo danzando simulan el fuego. Así pues, el que va pasando por el lazo es el que va a realizar la prueba. Obviamente, si se cae no pasa la prueba. Además, los danzantes tienen vestuario de color azul, rojo y amarillo que son los colores básicos del fuego. (CDI MX video youtube, 2016, 1:50). Esa cruzada se parece entonces a una iniciación, es decir un rito de pasaje para los hombres que lo hacen.

Ahora bien, como fue anteriormente establecido, según Rita Laura Segato (2010), la modernidad/colonialidad introdujo una castración simbólica de los hombres indígenas. De hecho, al entrar en contacto con los colonizadores, la posición de los hombres indígenas se vio inflexionada y promovida. Es decir, hubo una hiperinflación de su posición en la aldea porque fue “con los hombres que los colonizadores guerrearon y negociaron, y es con los hombres que el

estado de la colonial modernidad también lo hace” (Segato, 2011). Dicha hiperinflación permitió una pérdida radical del poder político de las mujeres y así una estabilización del funcionamiento interno de la aldea que facilitó la implantación colonial. Sin embargo, esa superinflación se acompaña de una emasculación simbólica de los hombres indígenas en el frente blanco “que los somete a estrés y les muestra la relatividad de su posición masculina al sujetarlos a dominio soberano del colonizador” (Segato, 2011).

De esta manera, la introducción del patriarcado moderno colonial modificó la organización de género y por ello, Rita Laura Segato habla de colonialidad del género. Dicha colonialidad del género tuvo por efecto el empoderamiento y la opresión de los hombres indígenas que conocieron de manera simultánea una hiperinflación de su poder y una emasculación frente a los hombres blancos. Podemos decir entonces que la prueba del lazo en la maroma es una manera de reafirmar la virilidad de los hombres indígenas. Pasar por la prueba del fuego simbólico sería así un medio para contrarrestar la violencia impuesta por la colonialidad del género. No sé si siempre podamos leer el cruce del lazo como una subversión de la colonialidad del género, pero en el caso de la obra de Verónica Musalem, es seguro que este se convierte en una práctica performativa subversiva. Así, la maroma en Los Maromeros se transforma en una práctica contra-antropológica que pone en tela de juicio la colonialidad del género y el patriarcado moderno colonial.

Conclusión

Para concluir, como ya lo mencionamos, la maroma que puede entenderse como la protagonista principal de la obra de Verónica Musalem, se parece a una práctica contra-antropológica. Por este término, debemos entender una antropología producida por pueblos indígenas que, contestando la antropología europea, toman al colonizador blanco como objeto de estudio para entender y conjurar la intrusión del orden moderno colonial y patriarcal a sus mundos. Una de las modalidades de esta contra-antropología es el culto del cargo. Se trata de una forma de teatro performativo en el que los actores imitan / invocan al hombre blanco para actualizar su potencia a nivel corporal y rechazarla mediante una apropiación. Dicho esto, la maroma se parece a los cultos del cargo. En efecto, como ellos, se caracteriza por su sincretismo y al parecer es una forma de imitar a los colonizadores y a sus barcos. Además, la obra de Verónica Musalem está saturada de elementos que asocian la maroma con la lógica moderna y colonial de despojo y explotación de tierras, recursos y personas. En la obra de Verónica Musalem, la maroma tiene un vínculo con el extractivismo que se puede entender como el principio ontológico de la modernidad/colonialidad: se trata para los extranjeros de apropiarse el oro, tal como los cuerpos de las mujeres.

Así, cuando los maromeros hacen su maroma, no solo hacen acrobacias, sino que corporalizan a nivel simbólico la colonialidad del ser, del saber y del género. No obstante, no se trata únicamente de corporalizarlas sino de conjurarlas. En efecto, la maroma se puede entender también como una practica iniciática para los jóvenes, contrarrestando la emasculación simbólica que padecen por causa de la colonialidad del género. Así, esa obra es perfomativa en los dos sentidos del término: lo es porque utiliza la maroma, un arte vivo donde la corporalidad es central y también lo es porque permite corporeizar las violencias provocadas por la intrusión del orden moderno/colonial y de la colonialidad del género para entenderlo y subvertirlo. Ahora bien, es esta subversión de las clasificaciones modernas, coloniales y patriarcales por el uso de la performance que me permite nombrar la estética de esa obra como transmoderna. En efecto, la transmodernidad es un horizonte utópico en el cual coexisten varios mundos sin diferencial de poder, donde existe un dialogo interepistémico, pluriversal, quebrando las clasificaciones y jerarquización hegemónicas de la modernidad/colonialidad patriarcal. Así el aspecto performativo de la obra de Verónica Musalem debido al uso y modelización de la maroma es la palanca de su dimensión transmoderna.

Referencias:

- Allen, P.G. (1992). *The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Beacon Press.
- Bartky, S. L. (1991). *Femininity and Domination*. Routledge.
- Berthoud, G. & Kilani, M. (1982). Adaptation et résistance essai de relecture des cultes du cargo. *Cahiers Internationaux De Sociologie*, 73, 267-292 <http://www.jstor.org/stable/40690014>
- Bertrand, M. (2012). Bernard LAVALLÉ, Eldorado d'Amérique, mythes, mirages et réalités. *Caravelle*, 99, 279-281. <https://doi.org/10.4000/caravelle.483>
- Bisiaux, L. (2021). La transmodernité d'Enrique Dussel et le théâtre de Verónica Musalem: quel dialogisme? *Amerika*, 21. <https://doi.org/10.4000/amerika.12503>
- Delgado, L.R. y Madriz Franco, R. E. (2014). Colonialidad del poder, patriarcado y heteronormatividad en América latina. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 19(42), 95-110.
- Danan, J. (2016). *Entre Théâtre et Performance*. Actes Sud- Papiers.
- Dussel, E. (2017). *Filosofías del Sur, descolonización y transmodernidad*. Akal.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.
- Goddard, J-C. (2018). Tenkowa, le cargo céleste du monde blanc: L'extractivisme capitaliste au miroir de l'anthropologie amérindienne. *Revue itinérante d'enquête et de critique sociale*, 1(1), 130-135. <https://doi.org/10.3917/rz.012.0130>
- Goddard, J-C. (2019). L'étranger blanc. Contre-anthropologies amazoniennes du capitalisme colonial. *Lignes*, 3(60), 133-148. <https://doi.org/10.3917/lignes.060.0133>
- Habermas, J. (1988). *Le Discours philosophique de la modernité: douze conférences*. Gallimard.
- Lander, E. (2000). *Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Lavallé, B. (2011). *Eldorado d'Amérique, Mythes, Mirages et Réalités*. HistoirePayot.
- León-Portilla, M. (1974). Quetzalcóatl-Cortés en la Conquista de México. *Historia Mexicana*, 24(1), 13-35. <https://www.jstor.org/stable/25135435>

- Lugones, M. (2008). Colonialidad y Género: hacia un feminismo descolonial. En W. Mignolo (Comp.), *Género y Descolonialidad* (págs. 13-42), Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales-diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Ediciones Akal.
- Mignolo, W. (2013). Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique. *Mouvements*, 73, 181–190.
- Mignolo, W. (2015) *La Désobéissance épistémique: rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*. PIE Peter Lang.
- Musalem, V. (2013). *Los Maromeros* [No publicado].
- Oyèwùmí, O. (1997). *Invention Of Women: Making An African Sense Of Western Gender Discourses*. Univ Of Minnesota Press.
- Pachón Soto, D. (2020). Modernidad, Eurocentrismo y Colonialidad del saber. *Ejercicios críticos de filosofía colombiana y latinoamericana*<http://nuevasideasdamian.blogspot.com/2009/05/modernidad-eurocentrismo-y-colonialidad.html>
- Pescayre, C. (2015). Traverser sur un fil. La *maroma* mexicaine contemporaine: patrimoine ou « cirque indigène » ?. *Terrain. Anthropologie & Sciences humaines*, 64, 3-15. <https://doi.org/10.4000/terrain.15731>
- Pescayre, C. (2017). Retos metodológicos del etnofunambulismo. *Dimensión Antropológica*, 24 (71), 116-145.
- Plana, M. (2014). *Théâtre et Politique. Tome I. Modèles et Concepts*. Orizons.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Revolledo, J. (septiembre, 2006). El circo en la cultura mexicana. *Inventio*, 2(4), 13-21. <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/518/666>
- Ríos zúñiga, R. (2017). Circo, maroma, teatro y algo más: entre la diversión pública y la disciplina civil (Zacatecas, 1794-1853). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, EHESS. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71249>
- Rodríguez Blanco, E. (2011). Las mujeres que vuelan: género y cambio cultural en Cuetzalan. *Perfiles latinoamericanos*, 19(38), 115-143. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?>

script=sci_arttext&pid=S0188-76532011000200005&lng=es&tlng=es

Sanchez, J.P & Bennassar, B. (2018). *Mythes et Légendes de la conquête de l'Amérique*. Presses Universitaires de Rennes.

Segato, R. L (2011). Género y Colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En: K. Bidaseca y V. Vasquez Laba (Comps.), *Feminismos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina* (págs. 17-48). Godot. <https://nucleodegenerounr.files.wordpress.com/2013/03/bidaseca-karina-y-vasquez-laba-vanesa-comps-feminismos-y-poscolonialidad-descolonizando-el-feminismo-desde-y-en-amc3a9rica-latina.pdf>

Segato, R. L. (2014). El sexo y la norma: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonidad. *Revista Estudos Feministas*, 22(2), 593-616. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000200012>

Wagner, R. (2014). *L'Invention de la culture*. Zones sensibles.

Notas

- [1] El término “política” tiene aquí un sentido amplio y se refiere a las diversas formas de organización del “vivir juntos”.
- [2] Conservo aquí la expresión inglesa “cargo cult”, pero otra traducción será “culto del cargamiento”.
- [3] El mito de El Dorado se refiere a una leyenda acerca de una región rica en oro que los conquistadores buscaron durante siglos.
- [4] La Noche Triste es el nombre de una batalla que Cortés perdió entre el 30 de junio al 1 de julio 1520.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181777848012>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Líla Bisiaux

**La transmodernidad de Los Maromeros de Verónica
Musalem: una crítica performativa a la modernidad/
colonialidad**

The transmodernity of Los Maromeros by Verónica Musalem:
a performative critique of modernity / coloniality

Cuadernos del CILHA

núm. 35, p. 1 - 31, 2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar

ISSN: 1515-6125 / **ISSN-E:** 1852-9615

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.030>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0
Internacional.**