

7-2019

Performando un activismo feminista: El trabajo de Debora Kuetzpal Vasquez en La Marca

Patricia Herrera

University of Richmond, pherrera@richmond.edu

Mariela Méndez

University of Richmond, mmendezd@richmond.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarship.richmond.edu/lalis-faculty-publications>

 Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Herrera, Patricia, and Mariela Méndez. "Performando un activismo feminista: El trabajo de Debora Kuetzpal Vasquez en La Marca." *Revista Conjunto Casa de las Américas* no. 192-193 (July-December 2019): 53-57.

This Article is brought to you for free and open access by the Latin American, Latino and Iberian Studies at UR Scholarship Repository. It has been accepted for inclusion in Latin American, Latino and Iberian Studies Faculty Publications by an authorized administrator of UR Scholarship Repository. For more information, please contact scholarshiprepository@richmond.edu.

Performando un activismo feminista:

Llegamos al salón “La Marca” por azar, quizás, instigadas por alguien que nos paró en una callecita de la Habana Vieja cuando el atardecer finalmente nos daba un respiro del aguacero que nos dejó empapadas. Así, un tanto vulnerables, nos aventuramos en un espacio físico y performático inesperado que sacudiría aun más nuestras vulnerabilidades. En tanto latinas inmersas en la academia estadounidense, traíamos con nosotras un posicionamiento atravesado conflictivamente por nuestra crianza latinoamericana, nuestra inevitable ubicación en el lugar de la diferencia en los ámbitos públicos y sociales y nuestra incomodidad perenne en los espacios institucionales. Cualquier paradigma identitario a su vez se vio infinitamente desplazado, descolocado, cuando nos encontramos/reflejamos en el espacio inesperado de un salón de tatuaje con una artista chicanx, cruzada, como la “x” que cierra la auto-denominación, por múltiples idiomas, razas, etnias, geografías físicas e imaginarias, historias de colonización e imperialismo, opresiones, borramientos y silencios.

Nuestras subjetividades –las de Debora Kuetzpal, la artista, las de nosotras– se sentían una vez más cuestionadas, impugnadas, *contested*, inmersas como siempre en un campo de batalla. Si nuestro viaje y llegada al salón de tatuaje “La Marca” había sido, tal vez, mera casualidad, el de Debora desde San Antonio, Texas, a La Habana con certeza no lo era.

Debora Kuetzpal Vasquez es una artista multimedia, educadora y activista de San Antonio, Texas, aunque, como ella misma reconoce en su website, viene desde más lejos, desde una larga genealogía de curanderas cuyos poderes de sanación y reparación ella re-crea a través de sus instalaciones, sus murales, y su comic Citlali, la Chicana Super Hero. Debora ha descubierto recientemente que esa genealogía se remonta aún más atrás hacia, ni más ni menos, Cuba, donde ubica sus raíces afro-indígenas. Fue esa búsqueda,



el trabajo de Debora Kuetzpal Vasquez en La Marca

» Patricia Herrera y Mariela Méndez de Coudriet

Fotos cortesía de las autoras

ese recorrido a la inversa del viaje de sus ancestros, la que la llevó a “La Marca”, en el centro histórico de La Habana Vieja, en esas coordenadas geográficas marcadas, precisamente, por el entrecruce de razas diversas, también en conflicto, también impugnadas, *contested*. El estudio-galería de arte corporal del artista Leo Canosa, primer estudio profesional de tatuaje en Cuba, a pesar de la inicial sorpresa, resultó pronto ser el lugar más adecuado para la propuesta de Debora, en tanto centro cultural alternativo donde el tatuaje –esa otra marca identitaria– se entrecruza con las artes visuales y plásticas, el teatro, la danza, la literatura, el diseño gráfico y la música, con enfoque de género. “La Marca” ese día en particular, el 18 de mayo, como Debora, y como nosotras, se había transformado, descolocado, desplazado, fuera de foco o fuera de línea. Sara Ahmed diría que nosotras, les espectadores, estábamos “desorientados”, porque el espacio, y sus objetos, se había desenchajado, transformado por la intervención de Debora, des-alineado con la hetero-normatividad genérica.

Las paredes de “La Marca” estaban cubiertas de un arte centralizado en la fuerza femenina desde una perspectiva *queer/cuir*. Al navegar su experiencia mestiza –la interseccionalidad de su identidad chicanx, indígena, africana, española–, Debora usa su arte para sanar las heridas del colonialismo infligidas en la tierra, el cuerpo y el alma de comunidades Latinx. Usando el cuerpo de la mujer y símbolos africanos e indígenas como el eje de su trabajo ella presta atención a la violencia epistémica del colonialismo y transforma el espacio de “La Marca” en un espacio de sanación. El acto de sanar y ser sanada son temas que se enhebran a través su trabajo. En una instalación de seis meses titulada *Café Citlali* expuesta en una taquería orgánica local en San Antonio, Debora por ejemplo complementa la comida ecléctica basada en la cultura indígena mexicana con su arte, talleres, charlas comunitarias y “limpias” o sanaciones. Su

trabajo intenta cultivar la transmisión de tradiciones culturales como el valor de la familia y la comunidad o prácticas de sanación transmitidas a ella por su mamá, tías, abuelas, y otras mujeres. Cuando Debora crea estos espacios creativos de reparación cultural ella y otras como ella, pueden echar raíces y entender su propia identidad.

A manera de ejemplo, uno de los murales en “La Marca”, reimagina el significado del corazón y la sirena del juego mexicano tradicional, la lotería. Coronada con tres flores y un alambre de púas y arraigado en la tierra, el corazón aparece realizado con alas de agua y con una erupción de fuego en el ventrículo central. A lado del corazón se sienta la sirena. Esta, a diferencia de la imagen de la sirena icónica tradicional de la lotería, es negra. Su pelo lanudo está adornado con cuentas azules y su collar está hecho del color de su maquillaje. Sosteniendo una concha en su mano izquierda, ella es una reminiscencia de Yemayá, la deidad de agua en la religión yoruba.

La imagen más llamativa en los murales creados por Debora para “La Marca” es la de Citlali, la superheroína Chicanx, que Kuetzpal crea como parte de su trabajo para la tira cómica. El brazo de Citlali alardea un tatuaje de “La Marca”, en el mismo sitio donde este arte está instalado, con la firma de Kuetzpal. Con su piel canela oscura y su cara resistente y desafiante el mensaje “Dígale NO a la homofobia” está escrito al lado de la boca de Citlali, en defensa de la comunidad *queer/cuir*. De esta manera, Debora “queeriza” la identidad en la encrucijada de raza, género y sexualidad. Al poner en escena subjetividades disidentes, ella va transformado “La Marca”, el salón de tatuaje, en un espacio *queer/cuir*, un espacio de *queer healing*, de sanación *queer*. En vez de articular lo *queer/cuir* como un concepto fijo, su arte lo postula como un espacio fluido cargado de posibilidades infinitas que acaba abriendo avenidas para sujetos marginalizados e identidades no normativas.



A través del mural, nos encontramos con una serie de huipiles colgados en la pared que expresan la experiencia de estar encinta y dar a luz, de ser madre y de criar una criatura. Debora promulga formas de recordar a la mujer como medio para la recuperación de la memoria cultural y ancestral. El telón de fondo de estas tres imágenes se ubica en un espacio galáctico dándole al conjunto una dimensionalidad futurista que centraliza y enfatiza el poder femenino.

Además de presentar su trabajo artístico, Debora invitó a “La Marca” a artistas cubanos que abrirían e inaugurarían la muestra. Como apertura, un rapero afrocubano en un tono rítmico expuso sobre el racismo desde su experiencia como joven negro y, para cerrar la inauguración de la muestra, Debora invitó a dos *drag kings* que forman parte del Cuarteto Habana, un grupo que incluye cuatro mujeres que se identifican como lesbianas o bisexuales y se transforman en hombres para performar canciones, poemas y comedia en vivo creando una especie de *drag show*. Los *drag kings* cantan “Mientes” del grupo mexicano Camila. Este es un show que el cuarteto realiza con regularidad, aunque por lo general en Párraga, en las afueras de La Habana. Empiezan típicamente con una pieza romántica, pasan por algo de salsa o reggae-tón, y terminan con una rumba, animando gradualmente a la audiencia. Terminan por lo general con *Estoy aquí* del ensemble folklórico Yoruba Andabo. Fuera del escenario, Alberto es en realidad Argelia Fellové Hernández, la líder del cuarteto, así como artista de papel maché y educadora sexual, aunque transformarse en Alberto es lo que más disfruta, movida, como en el resto de su trabajo, a empoderar a las mujeres, a darles visibilidad a través del arte. El cuarteto no solo canta, sino

que utiliza su arte como plataforma para enviar mensajes sobre derechos LGBT esparcidos entre sus canciones, con el objetivo último de luchar contra la homofobia y la violencia contra las mujeres, en particular las niñas. Al invitar a estas dos *drag kings*, Debora va rompiendo barreras con el sexismo y la discriminación de género. Aunque el cantar en *drag king* es una práctica liberatoria que promueve la fluidez de género, la industria de *drag shows* es dominada por hombres-*drag queens*. Muchos de los dueños de los clubes siguen las normas rígidas de género.

Como puede verse, a Debora no solo le preocupa lo visual, sino que también explora la oralidad y corporalidad como medios expresivos para facilitar nuestra concientización. Somos testigos de esto cuando Debora nos invita a ver una performance de su historia de “salir del armario”. Mientras una performer(a) va narrando con su cuerpo la historia de Debora saliendo del closet, su pareja con voz barítónica, primero canta la ranchera “Un mundo raro” y después la guaracha “Macorina” de Chavela Vargas.

Inspirándonos en el trabajo de Alexandra Vázquez que nos ofrece una metodología para escuchar y propone que debemos escuchar atentamente los detalles, lo que ella llama “*listening in detail*”, queremos escuchar con atención, aunque sea por un ratito, las dos canciones. En su libro *Listening in Detail: Performances of Cuban Music*, Vazquez analiza la experiencia de escuchar a músicos cubanos como Alfredo Rodríguez (su álbum *Cuba linda*), Graciela Pérez (el grunido conocido en la película *Mambo King*), Olga Guillot, y documentales de música cubana. Como ella afirma: “*To listen in detail calls into primary question the ways that music and the musical reflect—in flashes, moments, sounds—the colonial, racial, and geographic past and present of Cuba and much as the creative traditions that impact and impart from it*”.¹ Al escuchar con atención al detalle, una va invocando el pasado, el presente, y el futuro no escuchado. El acto nos da la oportunidad de establecer diferentes interacciones con la historia racial y colonial y nos invita a escuchar un poquito más intensa e intencionalmente. No solamente tiene sentido lo que escuchamos, sino que también llama la atención la práctica de escuchar—cómo lo hacemos y cómo experimentamos la textura y los contornos de los sonidos—.

¹Alexandra Vázquez: *Listening in Detail: Performances of Cuban Music*, Duke University Press, Durham, NC, 2013, p. 4.

Con esta concientización sonora, queremos escuchar el significado y el impacto del performance vocal de la pareja de Debora. En su voz resuena el amor intenso de una pareja. Pero ella usa como contrapunto la canción romántica "Macorina", que claramente referencia un episodio biográfico lesbiano de la misma Chavela Vargas, en contraposición al amor "romántico" heterosexual aludido por la ranchera. El amplificar las prácticas de escuchar y de crear sonidos expande la ubicación del performance para incluir los cuerpos que producen y generan sonidos, sonidos grabados y otros rasgos sónicos. La pareja de Debora, al usar su voz profunda que no sale de la garganta sino desde el centro del cuerpo para cantar las letras "ponme la mano aquí, macorina", amplifica las identidades queer que usualmente quedan en el margen. Por lo tanto, el uso de la voz es una estrategia para hacer audible la diferencia y reclamar el espacio, la ciudadanía, y la pertenencia que por si van combatiendo la homofobia.

Durante la canción que la pareja de Debora canta, ella interactúa con la performer que hace de Debora, mientras la misma Debora Kuetzpal Vásquez las observa. La performer se maquilla y se mira en el espejo mientras continúa la canción que funciona casi como una serenata, salvo que son usualmente los hombres en una relación

heterosexual los que por lo general cantan este género musical, exaltando a través de él un ideal de amor romántico heteronormativo. Los objetos como el espejo, las velas, la falda, los zapatos de taco, los pétalos de rosa desparramados por el piso, traen consigo una historia cultural, social, política. Como sugiere Benjamin Gillespie, "*the theatrical object itself connotes a life, a history, and a stake in collective (re)enactments with humans; mapping these relations can thus produce valuable social and political projects*".² Los objetos en esta performance, sin duda, actúan relaciones atravesadas por los géneros y los sexos. Se convierten en "actores", siguiendo las ideas de Bruno Latour invocadas por las teóricas feministas de los nuevos materialismos como Karen Barad y Jane Bennett. "*Objects and things powerfully script, choreograph, direct, push, pull, and otherwise animate their human collaborators*", como resumen las coeditoras de la colección *Performing Objects and Theatrical Things*, Marlis Schweitzer y Joanne Zerdy.³ Un ejemplo claro de esta dinámica en la performance que

² Benjamin Gillespie: "Que(e)rying Theatrical Objects", *Performing Objects and Theatrical Things*, Eds. Marlis Schweitzer and Joanne Zerdy, Palgrave, New York, 2014, Principio del formulario Final del formulario p. 153.

³ Marlis Schweitzer y Joanne Zerdy: "Introduction", *Performing Objects and Theatrical Things*, Ob. cit., p. 6.





traza la trayectoria personal *queer/cuir* de Debora lo constituye el algodón absorbente redondo que la performer suponemos usará para maquillarse, o desmaquillarse, pero que en cambio se transforma en hostia, en un acto sacrílego de reapropiación que va en dos direcciones, de la performer al objeto, del objeto a la performer. Al hacerse la señal de la cruz e ingerir el algodón como si fuera una hostia, la performer re-orienta su historia y las connotaciones religiosas que trae consigo, pero el algodón también se prende fuego y el fuego la afecta tanto a ella como a la audiencia. Podemos pensar inspirándonos en Sara Ahmed que la performer se “extiende” en el espacio resignificándolo. *“Sexuality itself can be considered a spatial formation not only in the sense that bodies inhabit sexual spaces... but also in the sense that bodies are sexualized through how they inhabit space”*.⁴ La performer se sale de la línea recta heteronormativa que nos guía a orientarnos hacia ciertos objetos de maneras rígidamente específicas, esa línea que hace que ciertos objetos

⁴ “La sexualidad en sí misma puede considerarse una formación espacial no solo en el sentido de que los cuerpos habitan los espacios sexuales... sino también en el sentido de que los cuerpos se sexualizan a través de cómo habitan el espacio”. Sara Ahmed: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham, 2006, p. 67.

y no otros sean accesibles a la “intra-acción” que describe Barad, donde ambos actantes, humanos y no-humanos, constituyen su agencia, simultánea y conjuntamente. *“We can no longer ignore how enmeshed our lives have become with objects and other nonhuman entities, nor can we claim autonomy from objects in our daily performances, both onstage and off”*, nos recuerdan Schweitzer y Zerdy.⁵ La performance sin duda nos lo hace presente y desalinea, desarma, desorienta, los objetos y el espacio que marcan y enmarcan nuestras orientaciones identitarias.

Debora Kuetzpal Vasquez recurre a diversas estrategias performáticas y feministas que refuerzan la interconexión entre las culturas chicana, africana e indígena con el objetivo de desestabilizar las categorías de género, sexo y raza. Su arte, que abarca murales, pinturas, ilustraciones, objetos, comics e instalaciones que atraviesan medios distintos y diversos, aparece íntimamente ligado a la violencia que produce la opresión social causada por raza, etnia, clase, género u orientación sexual, y se convierte en un vehículo de resistencia para promover el cambio social y ayudar a la reparación individual y colectiva. Resulta especialmente intrigante cómo Debora Kuetzpal Vasquez usa y transforma el espacio en el cual inscribe su arte, convirtiendo a un salón de tatuaje como “La Marca”, por ejemplo, en un espacio de empoderamiento que habilita la existencia de subjetividades disidentes. Al invitar a artistas que dan testimonios sobre la historia de discriminación racial y sexual en Cuba, ella abre al mismo tiempo avenidas para un diálogo con la comunidad artística cubana, creando un potencial intercambio que permite re-pensar múltiples categorías. Juntos, el arte y el espacio en el cual el arte de Debora Kuetzpal Vasquez se ubica, encarnan el cuerpo de la mujer como heroína, como transgresora, y como líder, poniendo en escena una performance artista feminista. El artivismo de Debora no solo habilita un espacio *cuir*; hace posible en el mismo gesto la reparación y la sanación que actúan como catarsis, derivadas de las antiguas prácticas de curanderismo de las poblaciones afro-indígenas y que ella misma recrea en su taller en sus famosas limpias. ■

⁵ “Ya no podemos ignorar cómo se enredaron nuestras vidas con los objetos y otras entidades no humanas, ni podemos reclamar autonomía de los objetos en nuestras actuaciones diarias, tanto en el escenario como fuera de él”. Marlis Schweitzer y Joanne Zerdy: Ob. cit., p. 6.