

mòni
c

s
anta



Generalitat
de Catalunya

INTRODUCCIÓN

Como resultado de las reflexiones que movilizan al proyecto *Susurros, Bulla y Paradojas. Tentativas para una política de la enunciación* surgió la necesidad de crear un Grupo de interpretación/traducción. Muchas de nuestras referencias, lecturas y materiales de estudio, herramientas fundamentales para sostener el diálogo en torno a la auto-representación, están traducidas en idiomas dominantes. Por esta razón, propusimos a un grupo de invitades un ejercicio de intercambio para interpretar y traducir textos valiosos a lenguas no hegemónicas.

El Grupo de interpretación/traducción posibilitó la circulación de saberes diversos, en idiomas como el árabe, el tagalo, el amazigh, el pretoquês, el catalán y los distintos castellanos que atraviesan nuestras diásporas. Reactivó un trueque epistemológico entre los sures —territoriales y conceptuales— que siempre ha estado presente, y que forma parte de las genealogías invisibilizadas en el norte global.

La presente publicación recoge este hacer colectivo, compartiendo las interpretaciones/traducciones realizadas por Thais de Menezes, Nadia Jabr, Berjer B. Capati, Aurora Carmenate Díaz, Aimar Arriola, Asmaa Aouattah y Mohammad Alsharqawi

CAMINOS DEL AGUA DE TAMARA DÍAZ BRINGAS

Escrito en el agua. Un texto que aparece y se disuelve en el momento mismo en que empiezo a imaginarlo. O que vuelve cada vez con distinta forma. Líneas que se escriben en el intervalo, en esa distancia entre dos momentos o entre dos puntos. Entre el trabajo y el trabajo. En los gustosos tiempos de escucha mientras me desplazo de la casa al museo, o mientras nado.

Escritura mientras nada. Escuchas en el intervalo. Isa me invita a escribir un texto para la publicación de Nudo Nido y elijo abordarlo desde la escucha, una noción o más bien una pregunta que acompañó durante todo un año al grupo de investigación en comisariado “conversación abierta” en el que, por dicha, nos conocimos. La escucha es también una experiencia clave en la propuesta curatorial que ella y Claudia han tejido y cuidado durante meses. Me dispongo entonces a ensayar y transcribir prácticas de escucha que tienen lugar en los intervalos y están vinculadas de distinto modo con el agua.

“Thinking with Water”, como se titula una conversación de Astrida Neimanis con Sonia Fernández Pan, en un capítulo de la serie de podcasts “Corona Under the Ocean” que no me pierdo. Es curioso, cada vez que oigo la voz masculina que narra esos podcasts es a Sonia a quien escucho, como si el tono y el timbre de su voz estuviesen pegados a su escritura, al acento y al ritmo de una conversación hecha texto. En ese capítulo hablan del agua como un archivo en el que la memoria es tan importante como el olvido. Dicen que el agua nos enseña que a veces necesitamos disolver cosas, dejarlas ir. Y al oírlas pensaba en mi relación con aquel mar que me ayudó a deshacer las horas más duras del duelo. O en las aguas reparadoras del río que nos alivió del confinamiento en mitad de la pandemia.

Sigo escuchando a Neimanis y me siento concernida por su propuesta de un “hidrofeminismo” que quiere pensar con el agua, aprender del agua. Una práctica de reciprocidad que busca escuchar los deseos del agua, prestar atención a sus modos de actuar, de moverse, de conectar. Para Astrida, el hidrofeminismo no sería una idea abstracta sino algo fundado en todas las aguas que ve y siente, un feminismo encarnado y sensorial.

Aprender con el agua. Con las olas, por ejemplo, que tienen en mí un efecto especialmente cautivante y reparador. Las olas que siempre llegan juntas a la orilla. Las que nos enseñan una temporalidad que tiene que ver con ciclos más que con linealidad o progreso. Tal vez no sea por azar que la historia del feminismo se cuente en “olas” y que a propósito de las migraciones se hable de “oleadas”. Quizás hay algo de la diáspora forzosa del Atlántico negro y la historia colonial que retorna con cada experiencia migrante.

Creo que no había pensado en esto cuando dibujé olas hace unos días, en el contexto de un taller en el que nos pidieron trazar y bailar un mapa de nuestras vidas. Mi mapa eran ondas de distinta forma y tamaño, de variable fuerza y dirección, olas discontinuas que forman parte de una misma corriente. Lo dibujé pensando en mis sucesivos desplazamientos, desde un central azucarero y otros pueblos de Matanzas (Jaime López, Jagüey, Jovellanos), a una ciudad portuaria (La Habana), del puerto a un valle (San José de Costa Rica), del valle a un puerto (Barcelona) y luego a una ciudad con ría (Pontevedra), y de la costa a la meseta (Madrid).

El mar intermitente. La memoria de isla, lo menos tierra de la Tierra. Mi sobrina Aurora llegó hace poco desde La Habana y cuando mira hacia el final de algunas calles tiene la sensación de que allá al fondo está el mar. Bromeamos con la idea de que la miopía le ha regalado nada menos que

un mar en Madrid. Por mi parte, estoy convencida de que mi relación con la ciudad cambió con el agua, cuando abrieron una piscina pública cerca de casa y cuando poco después comenzamos a cuidar colectivamente un jardín en el museo y a interesarnos por el riego, los usos, las fuentes, los viajes del agua. Creo que la piscina y el jardín son mis lugares más frecuentes de intervalo.

“Madrid significa ‘tierra rica en agua’, pero casi nadie lo sabe”. Así inicia la exposición Madrid acuosa que visitamos hace unos días con un grupo de amigas. La muestra investiga la cambiante relación de la ciudad con los recursos hídricos que la han sostenido, así como la tensión entre los modelos de crecimiento urbano y la gestión del agua. Durante el recorrido, al tiempo que veíamos documentación sobre esa ciudad acuosa, pensaba en la problemática cuestión de la escala y en nuestro propio trabajo. Observando la cartografía de Madrid con una red de arroyos desaparecidos (“donde hay ciudad no hay arroyos”, decía un texto), me preguntaba si lo que hacemos trabaja para la escala torrencial de los canales y grandes infraestructuras, o si tendría más bien algo de la fragilidad e intermitencia —y de lo subterráneo— de arroyos y viajes de agua.

Aprender con el agua, con la experiencia sensorial que me produce nadar. Atender a la resistencia o al empuje del agua, al modo en que puede asistir o resistir un movimiento. Constatar que el esfuerzo es proporcional al propio cuerpo y a su peso. Cuidar los tiempos de la respiración, sin forzar el ritmo, como a menudo hago al caminar. Encontrar placer en la lentitud. Eludir la calle rápida, la competencia. Notar las diversas maneras de nadar, de relacionarnos, celebrar que chapoteamos. Comprender que somos parte de un entorno y que nuestras acciones afectan y son afectadas por éste, como enseñan las ondas y burbujas de nuestro rastro en el agua. Escuchar la memoria del cuerpo, seguir un movimiento que me resulta intuitivo, aunque no recuerde haberlo aprendido, o tal vez lo aprendimos de otras especies. Prestar atención. Agradecer al agua, al mar, a Yemayá. Recordar mi primer y último gesto en la inmersión: agradecer.

مسارات الماء تمارى دياز

مكتوب في الماء. نصّ يظهر ويتلاشى باللحظة نفسها التي أبدأ بتخيله. أو يعود في كل مرة بشكل مختلف. أسطرٌ تكتب في الفاصل الزمني، في تلك المسافة بين لحظتين أو بين نقطتين. بين عملٍ وعمل. في لحظات الاستماع الممتعة أثناء انتقالنا من المنزل إلى المتحف، أو أثناء السباحة.

الكتابة أثناء السباحة. الاستماع في الفاصل. تدعوني إيزا لكتابة نصّ لمنشور «نودو نيدو»، واخترتُ مقاربتَه من منظور الاستماع، وهو فكرة، أو بالأحرى سؤال، رافق ولمدة عام كامل مجموعة البحث القيمة «الحوار المفتوح»، حيث التقينا، لحسن الحظ. الاستماع أيضًا تجربة أساسية في المقترح القيم الذي نسجته هي وكلوديا وقيمتاه على مدى أشهر. بعد ذلك، شرعتُ في التدريب على ممارسات الاستماع التي تحدث في الفواصل، والتي ترتبط بطرق مختلفة بالماء، وتدوينها.

«التفكير بالماء»، عنوان حوار بين أستريدا نيمانيس وسونيا فرنانديز بان، ضمن حلقة من سلسلة بودكاست «كورونا تحت المحيط»، التي لا أفوتُ سماعها. الأمر مثير للفضول: في كل مرة أسمع فيها صوت الرجل يروي هذا البودكاست، أستمع إلى سونيا، كما لو أن نبرة صوتها وجرسه ملتصقان بكتابتها، بلهجة وإيقاع محادثة تحولت إلى نص. في تلك الحلقة، نتحدثان عن الماء كأرشيف، حيث الذاكرة لا تقل أهمية عن النسيان. تقولان إن الماء يعلمنا أننا نحتاج أحيانًا إلى تذويب الأشياء، والتخلي عنها. وعندما استمعت إليهما، فكرت في علاقتي بذلك البحر الذي ساعدني على تجاوز أصعب ساعات الحزن. أو في مياه النهر المنعشة التي أراحتنا من الإغلاق والإنغلاق في خضم الجائحة.

أواصل الاستماع إلى نيمانيس، وأشعر بالاهتمام إزاء اقتراحها «النسوية المائية» التي تسعى إلى التفكير بالماء، والتعلم منه. ممارسة للتبادلية الساعية للإنصات لرغبات الماء، والالتفات إلى طرقه في التصرف والحركة والتواصل. بالنسبة لأستريدا، لن تكون النسوية المائية مجرد فكرة، بل شيئاً متأسلاً في كل المياه التي تراها وتشعر بها، نسوية متجسدة وحسية.

التعلم مع الماء. مع الأمواج، على سبيل المثال، التي لها تأثيرٌ أسرٌ ومُنْعَشٌ بشكل خاص بالنسبة لي. الأمواج التي تصل الشاطئ معاً دائماً. تلك التي تُعلّمننا زمنًا مرتبطًا بالدورات بدلاً من الخطية أو التقدم. ربما ليس من قبيل المصادفة أن يُروى تاريخ النسوية على شكل «موجات»، وأن تُوصف الهجرة غالباً بـ«موجات». ربما يعود شيء من الشتات القسري للمحيط الأطلسي الأسود والتاريخ الاستعماري مع كل تجربة هجرة.

لا أعتقد أنني فكرت في هذا عندما رسمتُ «الأمواج» قبل بضعة أيام، في سياق ورشة عمل طُلب منا فيها رسم خريطة حياتنا والرقص عليها. كانت خريطتي تتكون من أمواج مختلفة الأشكال والأحجام، متفاوتة القوة والاتجاه، أمواج متقطعة تشكّل تياراً واحداً. رسمتها وأنا أفكر في رحلاتي المتتالية، من مصنع سكر ومدن أخرى في ماتانزاس (خايمي لوبيز، جاغوي، جوفيلانوس) إلى مدينة ساحلية (هافانا)، ومن الميناء إلى وادٍ (سان خوسيه دي كوستاريكا)، ومن الوادي إلى ميناء (برشلونة)، ثم إلى مدينة ذات مصب (بوتيفيدرا)، ومن الساحل إلى الهضبة (مدريد).

البحر المتقطع. ذكرى جزيرة، أقل ما يُشبه اليابسة على وجه الأرض. وصلت ابنة أختي أورورا مؤخرًا من هافانا، وعندما تنظر نحو نهاية بعض الشوارع، تشعر بأنه هناك في نهاية الشارع يوجد البحر. نمزح بأن قصر النظر قد وهبها بحرًا في مدريد. من جانبي، أنا مقتنع بأن علاقتي بالمدينة تغيرت مع الماء، عندما افتتحو مسبحًا عامًا بالقرب من منزلي، وبعد ذلك بوقت قصير، بدأنا معًا برعاية حديقة في المتحف، وأصبحنا مهتمين بالري واستخداماته والنوافير ورحلات الماء. أعتقد أن المسبح والحديقة هما ملاذني الأكثر شيوعًا. هما الفاصل خاصتي.

«مدريد تعني «أرض غنية بالمياه»، لكن يكاد لا أحد يعرف ذلك.» هكذا يبدأ معرض «مدريد أغواس» (مدريد المائية)، الذي زرناه قبل بضعة أيام مع مجموعة من الأصدقاء. يبحث المعرض في العلاقة المتغيرة للمدينة مع موارد المياه التي دعمتها، بالإضافة إلى التوتر بين نماذج النمو الحضري وإدارة المياه. خلال الجولة، وبينما كنت أتصفح وثائق هذه المدينة المائية، فكرت في إشكالية الحجم وفي عملنا الخاص. عند النظر إلى خرائط مدريد، مع شبكتها من الجداول المختلفة (حيث توجد مدينة لا توجد جداول)، تساءلت عما إذا كان ما نفعله يصلح لحجم القنوات الغزيرة والبنية الأساسية الضخمة، أو ما إذا كان قد يكون أكثر هشاشة وتقطعًا -والجوفية- للجداول ورحلات المياه.

التعلم مع الماء، مع التجربة الحسية التي تمنحني إياها السباحة. الانتباه إلى مقاومة الماء أو اندفاعه، إلى الطريقة التي يمكنه من خلالها مساعدة الحركة أو مقاومتها. إدراك أن الجهد يتناسب طرديًا مع الجسم ووزنه. الانتباه إلى توقيت التنفس، دون فرض السرعة، كما أفعل غالبًا عند المشي. إيجاد المتعة في البطء. تجنب المسار السريع والمنافسة. ملاحظة الطرق المختلفة للسباحة، والتواصل، والاحتفال بحقيقة أننا نرشف الماء. إدراك أننا جزء من بيئة وأن أفعالنا تؤثر عليها وتتأثر بها، كما تعلمنا تموجات وطبقات أثرنا في الماء. الاستماع إلى ذاكرة الجسم، واتباع حركة بديهية بالنسبة لي، حتى لو لم أتذكر تعلمها، أو ربما تعلمناها من كائنات أخرى. الانتباه. تقديم الشكر للماء، والبحر، واليماء الإله الممثل للبحار والأمومة والخصوبة. تذكر إيماءتي الأولى والأخيرة أثناء الغوص: تقديم الشكر.

الترجمة للعربية بقلم ناديا جبر

INTERNACIONAL ERRORISTA



MANIFIESTO

- 1 - TODOS SOMOS ERRORISTAS.
 - 2 - EL ERRORISMO BASA SU ACCIÓN EN EL ERROR.
 - 3 - EL ERRORISMO ES UNA POSICIÓN
FILOSÓFICA EQUIVOCADA.
RITUAL DE NEGACIÓN.
UNA ORGANIZACIÓN DESORGANIZADA.
 - 5 - EL ERRORISMO NO EXISTE Y EXISTE.
SE CREA Y SE AUTODESTRUYE.
 - 7 - LA FALLA COMO PERFECCIÓN,
EL ERROR COMO ÁCIERTO.
-

الموسيقى العربية والماء.

ناديا جبر

في الثقافة العربية، يرتبط الماء بالانسيابية والحركة والتكيف. يمتلك الماء القدرة على اتخاذ شكل أي وعاء يوضع فيه، وبحكم طبيعته، يتدفق دون قيود، كونه قوة تكيف مع بيئته.

تستخدم الموسيقى العربية بنية تُسمى المقامات، وهي أنظمة من السلالم الموسيقية تتضمن فواصل أصغر من أنصاف النغمات التقليدية في الموسيقى الغربية. وهذا يمنح الموسيقى العربية صوتًا أكثر ثراءً وتنوعًا لحنياً.

يتميز نظام المقامات بمرونة فائقة. لا يتبع الموسيقيون بنية ثابتة جامدة، بل يمكنهم تكيف النوتات وتعديلها وفقًا لسياق العزف. المقامات كالماء، إذ تنزلق بسلاسة بين النوتات أو تنتقل عبر حالات عاطفية أو ألحان مختلفة.

المقامات ليست مجرد مقامات موسيقية، بل هي أيضًا تستحضر حالات عاطفية محددة. ومثل الماء، الذي يمكن أن يكون هادئًا وساكنًا أو مضطربًا وعميقًا، تتمتع السلالم العربية بالقدرة على نقل طيف واسع من المشاعر، من الحزن إلى الفرح المبهج والشديد.

في الموسيقى العربية، لا تقتصر درجات الصوت على أنصاف النغمات الموجودة في الموسيقى الغربية، بل تستخدم فواصل زمنية أصغر. تُعتبر هذه الفواصل الدقيقة انعكاسًا للتنوعات اللانهائية التي يمكن أن يحملها الماء، من هدير هادئ إلى عاصفة عاتية.

في التقاليد الموسيقية العربية القديمة، وخاصةً في السياق الصوفي، لا تُعتبر الموسيقى فنًا فحسب، بل مسارًا روحيًا نحو الانسجام والتوازن. تتحدث الصوفية عن إيجاد الماء الداخلي من خلال التأمل والرقص والموسيقى.

غالبًا ما تكون الإيقاعات العربية أكثر تعقيدًا وتنوعًا من إيقاعات الموسيقى الغربية. فهي قد تكون غير منتظمة المدة ومتقطعة. يمكن اعتبار هذه الإيقاعات أمواجًا من الماء، تتمدد وتنقبض وتتقاطع، مما يخلق شعورًا بالحركة الدائمة. يمكن أن يكون لتكرار ألحان أو إيقاعات معينة في الموسيقى العربية تأثير تأملي، مثل صوت الماء الجاري، الذي يهدئ الروح ويُجددها.

يلعب الارتجال دورًا أساسيًا في الموسيقى العربية، وخاصةً في التقاسيم. يتعلم الموسيقيون العرب تقليديًا الارتجال ضمن المقامات والإيقاعات، مُبدعين تنويعات لحنية وإيقاعية على أساس هيكلي.

للموسيقى في الثقافات العربية صلة وثيقة بالشعر والرقص والروحانية. غالبًا ما تكون كلمات الأغاني غنائية وشعرية عميقة، بينما الموسيقى نفسها شكل فني يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعاطفة والتعبير عن الروح. كما توجد في بعض التقاليد الإسلامية علاقة وطيدة بين الموسيقى والتدين، وخاصةً في الموسيقى الصوفية.

في التقاليد الصوفية، يُعتبر الموسيقي أو المغني سباحًا يبحر عبر النوتات والعواطف، متدفقًا داخل بنية المقام كسباح يسبح في مياه الروح البشرية.

لا يتبع التدوين الموسيقي في التقاليد العربية دائمًا نظامًا ثابتًا. في كثير من الأحيان، يتعلم الموسيقيون الألحان التي غالبًا ما تُحفظ عن ظهر قلب، أو تستند إلى صيغ شفوية وارتجال. ومع ذلك، مع التحديث، تم تكيف بعض أنظمة التدوين، ولكنها تميل إلى أن تكون أقل تفصيلًا من الأنظمة الغربية.

LA MÚSICA ÁRABE Y EL AGUA DE NADIA JABR

En la cultura árabe, el agua se asocia con fluidez, movimiento y adaptabilidad. El agua tiene la capacidad de tomar la forma de cualquier recipiente en el que se encuentre y por su naturaleza, fluye sin restricciones, siendo una fuerza que se adapta al entorno.

La música árabe utiliza una estructura llamada Maqamat, que son sistemas de escalas musicales que incluyen intervalos más pequeños que los semitonos tradicionales de la música occidental. Esto le da a la música árabe una sonoridad más rica y melódicamente variada.

El sistema de Maqamat es extremadamente flexible. Los músicos no siguen estrictamente una estructura fija y rígida, sino que pueden adaptar y modificar las notas según el contexto de la interpretación. El maqam se comporta como el agua, que puede deslizarse suavemente entre las notas o navegar a través de diferentes estados emocionales o melodías.

Los Maqamat no solo son escalas, sino que también evocan estados emocionales particulares. Como el agua que puede ser tranquila y serena o turbulenta y profunda, las escalas árabes tienen la capacidad de transmitir una vasta gama de emociones, desde la melancolía hasta la alegría intensa.

En la música árabe, los tonos no están limitados a los semitonos de la música occidental, sino que se utilizan intervalos más pequeños. Estos intervalos más finos pueden verse como un reflejo de las infinitas variaciones que el agua puede tener, desde un suave murmullo hasta una tormenta poderosa.

En las antiguas tradiciones de la música árabe, especialmente en el contexto sufí, la música no es solo un arte, sino un camino espiritual hacia la armonía y el equilibrio. El sufismo habla de encontrar el agua interior a través de la meditación, la danza y la música.

Los ritmos árabes suelen ser mucho más complejos y variados que los de la música occidental. Se utilizan patrones rítmicos llamados Iqa'at, que pueden ser de duración irregular y con

sin copas. Estos ritmos complejos en Iqa'at pueden verse como las ondas del agua, que se expanden, se contraen y se cruzan, creando una sensación de movimiento constante.

La repetición de ciertas melodías o ritmos en la música árabe puede tener un efecto meditativo, como el sonido del agua corriendo, que calma y renueva el espíritu.

La improvisación juega un papel fundamental en la música árabe, especialmente en el Taqasim (improvisación instrumental). Los músicos árabes tradicionalmente aprenden a improvisar dentro de los Maqamat y Iqa'at, creando variaciones melódicas y rítmicas sobre una base estructural.

La música en las culturas árabes tiene una fuerte conexión con la poesía, la danza y la espiritualidad. Las letras a menudo son profundamente líricas y poéticas, mientras que la música misma es una forma de arte que está muy ligada a la emocionalidad y la expresión del alma. También, en algunas tradiciones islámicas, hay una relación profunda entre la música y la devoción religiosa, especialmente en la música sufí.

En la tradición sufí, el músico o el cantante se considera un nadador que navega a través de las notas y las emociones, fluyendo dentro de la estructura del Maqam como un nadador que se mueve a través de las aguas del alma humana.

La notación musical en la tradición árabe no siempre sigue un sistema fijo. En muchos casos, los músicos aprenden las melodías de memoria, o se basan en fórmulas orales y la improvisación. Sin embargo, con la modernización, algunos sistemas de notación fueron adaptados, pero estos suelen ser menos detallados que los occidentales.

Traducción en castellano Nadia Jabr y ChatGPT

LA MÚSICA ÀRAB I L'AIGUA DE NADIA JABR

En la cultura àrab, l'aigua s'associa amb la fluïdesa, el moviment i l'adaptabilitat. L'aigua té la capacitat de prendre la forma de qualsevol recipient en què es trobi i, per la seva naturalesa, flueix sense restriccions, essent una força que s'adapta a l'entorn.

La música àrab utilitza una estructura anomenada Maqamat, que són sistemes d'escalas musicals que inclouen intervals més petits que els semitons tradicionals de la música occidental. Això dona a la música àrab una sonoritat més rica i melòdicament variada.

El sistema de Maqamat és extremadament flexible. Els músics no segueixen estrictament una estructura fixa i rígida, sinó que poden adaptar i modificar les notes segons el context de la interpretació. El maqam es comporta com l'aigua, que pot lliscar suaument entre les notes o navegar a través de diferents estats emocionals o melodies.

Els Maqamat no només són escalas, sinó que també evocuen estats emocionals particulars. Com l'aigua, que pot ser tranquil·la i serena o turbulenta i profunda, les escalas àrabs tenen la capacitat de transmetre una àmplia gamma d'emocions, des de la melancolia fins a l'alegria intensa.

En la música àrab, els tons no estan limitats als semitons de la música occidental, sinó que s'utilitzen intervals més petits. Aquests intervals més fins es poden veure com un reflex de les infinites variacions que l'aigua pot tenir, des d'un suau murmur fins a una tempesta poderosa.

En les antigues tradicions de la música àrab, especialment en el context sufí, la música no és només una art, sinó un camí espiritual cap a l'harmonia i l'equilibri. El sufisme parla de trobar l'aigua interior a través de la meditació, la dansa i la música.

Els ritmes àrabs solen ser molt més complexos i variats que els de la música occidental. S'utilitzen patrons rítmics anomenats Iqa'at, que poden ser de durada irregular i amb sincopes. Aquests ritmes complexos en Iqa'at es poden veure com les ones de l'aigua, que s'expandeixen, es contraen i es creuen, creant una sensació de moviment constant.

La repetició de certes melodies o ritmes en la música àrab pot tenir un efecte meditatiu, com el so de l'aigua corrent, que calma i renova l'esperit.

La improvisació juga un paper fonamental en la música àrab, especialment en el Taqasim (improvisació instrumental). Els músics àrabs tradicionalment aprenen a improvisar dins dels Maqamat i Iqa'at, creant variacions melòdiques i rítmiques sobre una base estructural.

La música en les cultures àrabs té una forta connexió amb la poesia, la dansa i l'espiritualitat. Les lletres sovint són profundament líriques i poètiques, mentre que la música mateixa és una

forma d'art que està molt lligada a l'emoció i l'expressió de l'ànima. També, en algunes tradicions islàmiques, hi ha una relació profunda entre la música i la devoció religiosa, especialment en la música sufí.

En la tradició sufí, el músic o el cantant es considera un nadador que navega a través de les notes i les emocions, fluïnt dins de l'estructura del Maqam com un nadador que es mou a través de les aigües de l'ànima humana.

La notació musical en la tradició àrab no sempre segueix un sistema fix. En molts casos, els músics aprenen les melodies de memòria, o es basen en fórmules orals i la improvisació. Tanmateix, amb la modernització, alguns sistemes de notació van ser adaptats, però aquests solen ser menys detallats que els occidentals.

Traducció al català de Nadia Jabr y ChatGPT

十o◎R。|十 | 十÷米米*%4[。>十
 TASKANT N TEZZU*ΣMAYT
 QUIMERA ROSA

Ameggen/lefhamet n yewdan min yer tella tsarut n tussnaraqt-tikulujit ittwabna x ijj n wawal: ttabiea, awal-a ittwagg huma ad yemsar beṭṭu jer n bna dem d min d-as-ddinnden, ad idwel bna dem d aḥewwas n min d-as-dd-innden Tiyyuga-ya n wawalen tadelsa/ttabiea, turu-dd azeḥrir n tyugawin nneyni qqnent ar uxemmem arubbi/anestram atrar: argaz/tamyart, acemlal/waracemlal, wiyyaḍ/wixef, tussna/timegga, ameqqran/amezḍyan, nican/warnican... awal wis sin n tyuga-ya n wawalen lebda Nettafit iqqen ar ttabiea, ar usistim d iijen n weḥras/akerfes. Meslen-dd iijt n tsertit n tmettant bnan-tt x titirutrufit (huma ad teddred, ixessa ad tenyed), x we-fras n kulci. S uyenni ixessa ad nessen min dd-ittawi xmi nettetter ḥeṭṭu n ttabiea... ittaw-idd zi leyrayeb ad ḥesben x bna dem ittwaaqqen s ueban/ilem, d ijj n wallay idder, maca qqae min illan g watri rid d amudder.

[...] Huma ad nezemer ad nxemmem s ijjt n tikulujit ur tettwabna ci x bna dem, lx-essa-aney ad nemmuti zi tmaggiwin ittwabnan x tidet n kul ijjen/ijjen ar tmagiwin ttwabnant x wemṣawad. Ijj n webrid n weṣway zi bandem ar yemyi ges abrutukul n usidef n uklurufil g iṣewran s uxayel, tigg^wdi d liḥkam i dd-ittaru manaya reṣṣmen awal x usistim amaggiw i yellan gi lxaṭar. Manaya d ijj n webrid n ujerreb ur ihwin wi t-ya-yeggen, mizi iwdan i t-itteggen ula d netnin gguren-t. Huma ad tafed ijj n leyyar d aḥurri n uklurufil ixessa ad ttekkeḍ x ttenkraf-nni s ixef-nsent mix ttekken jer n ifassen n weṣnae anesfar/tandustirit tanesfrat, tabyumidikt d usistim ulgin d udusan, ktar zi mala trezzud x tetistustirunt. Tudert amen tella tedwel tettwamellek s yisem n hedd [...]

Ijġt n tneqqiġ: qqaren qa din snat n tbirsyunin n teskant Tażżu*ymayt/Trans*Plant; ta i da, d iqettusen n tmezgarut. Waqila tettwari deg usegg^was n 2018. Qqaren qa wezzeen-tt yir jer n ibyuhakiren. Tasyunt-nni i itterran taynit i tebyutiknulujit innurż-men, umi qqaren Ni Urras ni Anarres, gi wefsar-ines n 28 zi yulyuz n 2038, tessiweł x ci n tbirsyunt wis snat tettwari gi 2036, tessawal ges x tmettant, i dd-yudsen, n tracca -umi ila qqaren gi ci n lweqt Intirnit- d marra tiknulujjiyyin i yres-iqqnen. Ur d-as-ttifen ibyuhakiren am tzehzit-a ħuma ad ssenten ablan-nsen i dd-wwin eicrin n isegg^wusa ssewjaden-t: tażżuyt n ijj n uzillef n useqqen-kuniksyun, s tenēacin, gi Mikurritza. Ula d abrutukul n usidef n uklurufil g iżewran ila iwjed ad ittwagg i yewdan i ges ixeddmn. Ar yiġa ead ur yufi ħedd tabirsyunt wis snat n teskant-a ad tili turi s ci n tira izemmer bnadem ad tent-iyer

Asuyel s tmaziyt n Asmaa Aouattah

ARŻEM XAF-I TAWWART DE FADMA EL OUARIACHI

Mayemmi i dayi-tcaferd zeg uđar?
Nec xsey ad sneŷ,
min din awarn i leswar.

Yemma ejj-ayi ad ffŷey,
ad geēēdeŷ x idurar.

Ad arzuŷ x tidet,
tenni i ruđen tweđđar.

Ejj-ayi ad syuyŷŷey s jjhed.

Mayemmi i d ayi-teqqared: sqar?
Nec uħħley sqareŷ.
Minzi kulci iweđđar.

Xsey ad εawneŷ uma,
ŷer wezraē d wemjar.
Ad nesmun lmattat,
di lweşţ n yiyyar.

Ad nfareħ, ad necdeħ,
ŷer tziri d uyur.
Tammurt Ʒarney aţţas,
maca nettat war teđhar.
Minzi s wefrađ d usennan,
i zi nettat tēemmar.

Yallhet, a yayetma!
A neffŷet ŷer yiyyar.
Ad nqelēet asennan,
ad as newwet x rejdar.

Tammurt nney tesbeħ,
ixes war tt-neneţţar.
Ad tt-nfarđ, ad tt-nħewwd,
ad tt-nezzu d newwar.

افتحي لي الباب فظمة الورياشي

لماذا يا أمي، قد ربطتني من رجلي؟
أنا أحتاج أن أعرف،
ما يوجد وراء الأسوار.

أمي، دعيني أخرج،
لأصعد الجبال.
لأبحث عن الحقيقة،
التي يريدون إخفائها عني.

دعيني أصرخ بشدة.
لماذا تأمريني أن أسكت؟
أنا تعبت من السكوت،
ما جدوى السكوت مادام كل شيء ضاع.

أريد أن أساعد أخي،
في الحرث والحصاد.
أن نجمع حزم الحصاد،
ونضعها وسط الحقل.

من أجل أن نفرح ونرقص،
تحت ضوء القمر.

فأرضنا كبيرة،
وإن كنا لا نراها!

لأنهم قد زرعوا بها
الأشواك والألغام.

هيا يا إخوتي،
نخرج إلى الحقل،
نقتلع الأشواك
نأتيها من الجذور.

أرضنا جميلة،
لا يجب أن تتخلى عنها.
يجب أن ننظفها، ونحضر المصاطب،
ونزرع بها الورود.

الترجمة للعربية بقلم ناديا جبر

PANDAIGDIGANG BALIGTARISTA



MANIPYESTO

- 1 - LAHAT TAYO AY MGA BALIGTARISTA.**
 - 2 - SA PAGKABALIGTAD NAKABATAY ANG KILOS NG BALIGTARISMO.**
 - 3 - ANG BALIGTARISMO AY ISANG PILOSOPIYANG LIKO SA SIMULA PA LANG. GAWI NG PAGTANGGI. ISANG KILUSANG WALANG AYOS.**
 - 5 - ANG BALIGTARISMO: WALA AT NAROROON. LUMILIKHA AT NAGWAWASAK NG SARILI.**
 - 7 - ANG KAPALPAKAN BILANG KASAKDALAN. ANG PAGKABALIGTAD BILANG LIGAYA.**
-

TRANS*PLANT MANIFIESTO

QUIMERA ROSA

[...] El mayor problema con la ecología dominante es que se basa en la noción de naturaleza, una noción creada históricamente para separar la humanidad del resto del universo y establecer con él una relación colonial. El binomio cultura/naturaleza estructura una infinita lista de otros binomios del pensamiento moderno occidental: hombre/mujer, blanco/no blanco, hetero/homo, ciencia/brujería, adulto/niño, normal/anormal... El segundo termino de cada binomio se encuentra asociado a la naturaleza y, por lo tanto, al mismo régimen de violencia. Mediante una heterotrofía llevada a su máximo, se constituye una necropolítica que literalmente ha decidido consumirlo todo. Proteger la naturaleza parece entonces mala idea... Es bastante curioso que se haya llegado a aceptar que un individuo delimitado por un sobre de piel constituye un ser vivo, pero que el conjunto del planeta no sea un organismo vivo [...].

[...] Para poder ser capaces de pensar una ecología no antropocéntrica, necesitamos pasar de identidades basadas en esencias a identidades basadas en relaciones. Un proceso de transición humana > planta que incluye un protocolo de intravenosa de clorofila, y mediante las fantasías, miedos y juicios que eso genera, abre el debate sobre el sistema identitario que está en juego. Un proceso de autoexperimentación que no tiene nada de individual, puesto que las personas que la acompañan transitan con ella. Conseguir una molécula pura de clorofila plantea las mismas trabas por parte de la industria farmacéutica y biomédica y del sistema legal y sanitario que conseguir testosterona. Es el conjunto mismo de la vida que se encuentra patentado [...].

Nota: Se reporta la existencia de dos versiones del manifiesto Trans*Plant; la aquí presentada son fragmentos de la primera. Se estima que fue redactado a finales de 2018. Parece que se distribuyó casi exclusivamente dentro de la red de biohackers. La revista especializada en biotecnología abierta Ni Urras ni Anarres menciona, en su edición del 28 de julio de 2038, una segunda versión escrita durante el año 2036, en la que se describe el final cercano de la red –que en aquel entonces se llamaba Internet– y de todas las tecnologías dependientes de ella. Un momento que se consideraba idóneo por los biohackers para iniciar el proyecto desarrollado durante dos décadas: la conexión de un punto de conexión privada a Micorriza. Y que un protocolo de clorofila por vía intravenosa estaba listo para ser administrado a les operadores humanos involucrados. Hasta la fecha, no se ha encontrado ninguna versión del segundo manifiesto en forma codificada para su lectura humana.

THE BREAD OF SALT

BY NVM GONZALEZ

Usually I was in bed by ten and up by five and thus was ready for one more day of my fourteenth year. Unless Grandmother had forgotten, the fifteen centavos for the baker down Progreso Street — and how I enjoyed jingling those coins in my pocket! — would be in the empty fruit jar in the cupboard. I would remember then that rolls were what Grandmother wanted because recently she had lost three molars. For young people like my cousins and myself, she had always said that the kind called pan de sal ought to be quite all right.

The bread of salt! How did it get that name? From where did its flavor come, through what secret action of flour and yeast? At the risk of being jostled from the counter by early buyers, I would push my way into the shop so that I might watch the men who, stripped to the waist, worked their long flat wooden spades in and out of the glowing maw of the oven. Why did the bread come nut-brown and the size of my little fist? And why did it have a pair of lips convulsed into a painful frown? In the half light of the street, and hurrying, the paper bag pressed to my chest, I felt my curiosity a little gratified by the oven-fresh warmth of the bread I was proudly bringing home for breakfast.

Well I knew how Grandmother would not mind if I nibbled away at one piece; perhaps, I might even eat two, to be charged later against my share at the table. But that would be betraying a trust; and so, indeed, I kept my purchase intact. To guard it from harm, I watched my steps and avoided the dark street corners.

For my reward, I had only to look in the direction of the sea wall and the fifty yards or so of riverbed beyond it, where an old Spaniard's house stood. At low tide, when the bed was dry and the rocks glinted with broken bottles, the stone fence of the Spaniard's compound set off the house as if it were a castle. Sunrise brought a wash of silver upon the roofs of the laundry and garden sheds which had been built low and close to the fence.

On dull mornings the light dripped from the bamboo screen which covered the veranda and hung some four or five yards from the ground. Unless it was August, when the damp, northeast monsoon had to be kept away from the rooms, three servants raised the screen promptly at six-thirty until it was completely hidden under the veranda eaves. From the sound of the pulleys, I knew it was time to set out for school.

It was in his service, as a coconut plantation overseer, that Grandfather had spent the last thirty years of his life. Grandmother had been widowed three years now. I often wondered whether I was being depended upon to spend the years ahead in the service of this great house. One day I learned that Aida, a classmate in high school, was the old

Spaniard's niece. All my doubts disappeared. It was as if, before his death, Grandfather had spoken to me about her, concealing the seriousness of the matter by putting it over as a joke. If now I kept true to the virtues, she would step out of her bedroom ostensibly to say Good Morning to her uncle. Her real purpose, I knew, was to reveal thus her assent to my desire.

On quiet mornings I imagined the patter of her shoes upon the wooden veranda floor as a further sign, and I would hurry off to school, taking the route she had fixed for me past the post office, the town plaza and the church, the health center east of the plaza, and at last the school grounds. I asked myself whether I would try to walk with her and decided it would be the height of rudeness. Enough that in her blue skirt and white middie she would be half a block ahead and, from

that distance, perhaps throw a glance in my direction, to bestow upon my heart a deserved and abundant blessing. I believed it was but right that, in some such way as this, her mission in my life was disguised. Her name, I was to learn many years later, was a convenient mnemonic for the qualities to which argument might aspire. But in those days it was a living voice. "Oh that you might be worthy of uttering me," it said. And how I endeavored to build my body so that I might live long to honor her. With every victory at singles at the handball court the game was then the craze at school — I could feel my body glow in the sun as though it had instantly been cast in bronze. I guarded my mind and did not let my wits go astray. In class I would not allow a lesson to pass unmastered. Our English teacher could put no question before us that did not have a ready answer in my head. One day he read Robert Louis Stevenson's *The Sire de Maletroit's Door*, and we were so enthralled that our breaths trembled. I knew then that somewhere, sometime in the not too improbable future, a benign old man with a lantern in his hand would also detain me in a secret room, and there daybreak would find me thrilled by the sudden certainty that I had won Aida's hand.

O PÃO DE SAL DE NVM GONZALEZ

Geralmente eu me deitava cedo, lá pras dez,
e já tava em pé cinco da manhã,
pronto pra mais um dia da minha mocidade, meu décimo quarto ano.

Se a vó não esquecia, tinha sempre uns quinze centavim
guardado no pote de fruta vazio, lá no armário,
pra eu ir buscar o pão na venda da rua Progreso.

E como eu gostava de ouvir o tilintim das moeda no bolso!
O pão de sal era o que a vó queria,
porque ela tinha perdido três dente,
e dizia que pra nós, jovem fio, era bom demais.

Ô pão de sal!
De onde veio esse nome, meu fio?
E esse gosto danado de bom, será que era feitiço da farinha com o fermento?

Eu me espremia no meio do povo madrugadô
só pra ver os homi no forno, sem camisa, suado,
metendo e tirando o pão com aquelas pá de madeira comprida.

O pão saía cor de noz, do tamanho da minha mão fechada,
com as beirinha virada, parecia até que fazia careta.

Na penumbra da rua, apertando o saquinho de papel contra o peito, eu me sentia orgulhoso e
feliz com o calor fresquinho do pão que levava pra casa.

Sabia que a vó não ia se importar se eu beliscasse um pedaço;
se pá até dois.

Mas isso seria quebrar confiança, então eu guardava o pão inteiro.

Vigiava cada passo, desviava das esquina escura, protegendo meu tesouro.

E a recompensa vinha logo ali adiante:
bastava olhar pra muralha do mar
e pro leito do rio seco na maré baixa, cheio de pedra e caco de garrafa,
que a casa do espanhol véio aparecia, com muro de pedra em volta, parecendo castelo.

O sol nascia espalhando prata nos telhado da lavanderia
e nos galpãozinho do quintal.

Em manhãs cinzentas, a luz escorria pela cortina de bambu que cobria a varanda,
suspensa uns quatro ou cinco metro do chão.

Exceto em agosto, quando era preciso manter a monção longe dos quarto,
três criados levantavam a cortina certinho às seis e meia, até sumir sob o beiral.

Pelo som das roldana eu sabia que era hora de ir pra escola.

Meu vô passou os últimos trinta ano da vida
a serviço daquele espanhol, capataz de plantação de cocos.
A vó tava viúva já fazia três ano.

Muitas vezes eu me perguntava
se iam esperar que eu passasse os próximos ano
a serviço daquela grande casa.

Um dia descobri que Aida, colega de escola, era sobrinha do espanhol.
Todas as dúvidas sumiram.
Era como se, antes de morrer, o avô tivesse falado dela,
disfarçando a seriedade com piada.

Se eu ficasse firme nas virtude,
ela saía do quarto pra dar bom-dia ao tio,
mas na verdade tava mostrando que concordava com meu desejo.

Nas manhãs silenciosa, eu imaginava o som dos sapato dela na varanda como outro sinal,
e apressava o passo pra escola pela rota que parecia ela mesma ter marcado:
correio, praça central e igreja, posto de saúde a leste da praça, até os portão da escola.

Perguntava pra mim mesmo se devia andar com ela,
mas achava grosseiro.

Bastava que, com saia azul e blusa branca,
ela seguisse meia quadra à frente e, talvez, olhasse na minha direção,
abençoando meu coração.

Era justo que a missão dela na minha vida fosse disfarçada assim.

O nome dela, eu viria a aprender anos mais tarde,
era era um gatilho de palavra

daqueles que guarda na cabeça certas qualidade que a gente tenta alcançar.

Mas naquele tempo era voz viva.

“Ah, que você seja digno de me pronunciar,” dizia.

E eu me esforçava pra moldar o corpo, pra viver bastante e honrar ela!

Cada vitória no jogo de pelota — febre da escola —
fazia meu corpo brilhar como se tivesse fundido em bronze.

Guardava o espírito, não deixava a mente vagar.
Em aula, não deixava lição passar sem dominar.
Nenhuma pergunta de inglês ficava sem resposta pronta.

Um dia o professor leu *The Sire de Maletroit's Door*, de Robert Louis Stevenson,
e ficamos tão fascinados que a gente mal respirô.

Eu soube então que, em algum futuro não tão improvável,
um velho bondoso com lanterna na mão
me prenderia num aposento secreto
e, ao amanhecer, eu descobriria com certeza
que tinha conquistado a mão de Aida.

Nota de tradução: Ao se traduzir a grafia das palavras escritas no papel, ou ainda das palavras nas folhas levadas à boca, à língua, elas se modificam. Surge outra coreografia: do músculo da língua, da tremulação nos grugumilos da garganta. Por isso, me pareceu importante que a forma em que estavam arrumadinhas no texto original pudesse gerar um novo formato, uma outra dinâmica no ritmo e na cadência das palavrinhas. É uma tentativa de traduzir (não estou certa com essa palavra) a dança da língua (mas correto esse movimento), do corpo, da saliva e gesticular um formato diferente ao retornar com elas para a folha. Dancei(!).

Tradução em pretuguês Thais de Menezes

INTERNACIONAL ERRORISTA



MANIFEST

- 1 - TOTS SOM ERRORISTES.
 - 2 - L'ERRORISME BASA LA SEVA ACCIÓ A L'ERROR.
 - 3 - L'ERRORISME ÉS UNA POSICIÓ
FILOSÒFICA EQUIVOCADA.
RITUAL DE LA NEGACIÓ.
UNA ORGANITZACIÓ DESORGANITZADA.
 - 5 - L'ERRORISME: NO EXISTEIX I EXISTEIX.
S'HI ACOSTA I S'ALLUNYA.
ES CREA I AUTODESTRUEIX.
 - 7 - LA FALLA COM A PERFECCIÓ,
L'ERROR COM A ENCERT.
-

الباذنجانيون الجدد

محمد الشرقاوي

تخيل أن يشتمك أحدهم بعبارة: "باذنجان". قد تبدو الكلمة للوهلة الأولى مضحكة أو عبثية، لكنها كانت، لسنوات طوال، سُبّة موجّهة إلى العرب في إسبانيا، اختزالاً في نبتة ارتبطت بهم وبمطابخهم، وكأن مذاقها الغريب عن المألوف كافياً ليُعلن عنهم حالة من الشك، التهديد.

لم يكن الباذنجان مجرد خضار جاء به العرب إلى شبه الجزيرة الإيبيرية، بل كان نذيراً باختراق ثقافي يشعر به في البطون، قبل أن يُعاش في العقول. لونه الداكن، قشرته الناعمة، وشكله الملتبس، كلّها سمات بدت كما لو كانت تُخفي شيئاً، كما لو أن في داخله سُمّاً ناعماً، يمر عبر الأمعاء ليزرع الخوف من الآخر. هكذا بدأ: نبتة غريبة، على مائدة غريبة، في بيت غريب.

في عصور الأندلس، ظهر الباذنجان على موائد المسلمين واليهود، فأصبح علامة. تحوّل إلى أثر يمكن تتبعه، كأنه بصمة تُشير إلى هوية مُتخفية. وكم من مرة كان تواجهه في قدر ما كافياً ليدق جرس محاكم التفتيش؟ في لحظة ما، لم يعد الطعام طعاماً، بل أداة تحقق، واستجواب بنكهة القمع.

في تلك الأزمنة، كان يُقال إن الباذنجان يُسبب الجنون، يُثير الشهوة، يُورث الاكتئاب. كتب الأطباء ذلك، وأكّده المخبّلة الجمعية التي كانت تبحث عن أعذار طبية لمخاوفها الثقافية. ولم يكن صدفة أن يُقارن في بعض النصوص بالنباتات السامة، أو يُلقب بلقب فاضح باللهجات القديمة، كأن يُختزل كله في جسد مريب.

ومع كل ذلك، بقي الباذنجان. بقي يتسلل من تحت الأبواب المغلقة، يُطهى في الخفاء، يُحب سرّاً. في مسرحيات لوبي دي فيغا، وفي لوحات دالي، في الوصفات التي لم تمت، وإن تغيّر اسمها أو تحوّر شكلها. صار الباذنجان حملاً لذاكرة مُقموعة، فاكهة الذاكرة المنسية التي تسكن اليوم أطباقاً تقدّم للسياح بوصفها "أصيلة"، لكنها تخفي وراءها قروناً من الطرد، والقمع، والطبخ المحظور.

وفي عالم يُعيد طرح الأسئلة القديمة حول الهوية والاختلاف والانتماء، يبدو لي أن الباذنجان لا يزال معنا، ليس فقط على موائد الطعام، بل في اللغة، في الرموز، في الطريقة التي ننظر بها إلى الآخر. قد لا يملك صوتاً، لكنه يتحدث كثيراً. بلغة النكهة، والاشتباه، والحنين الذي لا يجرؤ أن يُقال.

كيف يمكن أن تتحوّل ثمرة إلى تهمة، وطبق إلى جريمة، ونكهة إلى علامة فارقة بين "من ينتمي" و"من لا يحق له الطهي هنا". وفي زمن تتكرّر فيه الأسئلة حول "من نحن؟" و"من الآخر؟"، يبدو لي الباذنجان أكثر من خضار، بل درس مُصغر في مقاومة التبسيط: لا الأسود دائماً خطر، ولا الشرق دائماً غريب، ولا المائدة بريئة.

LOS NUEVOS BERENJENEROS DE MOHAMMAD ALSHARQAWI

Imagina que alguien te insulta con la frase: “eres un berenjenero”. A primera vista, la palabra puede parecer graciosa o absurda, pero durante muchos años, fue un insulto dirigido a los árabes en España, un resumen de ellos en una planta que se asociaba a sus cocinas, como si su sabor extraño y fuera de lo común fuera suficiente para declarar un estado de sospecha y amenaza.

La berenjena no fue solo una verdura que los árabes trajeron a la península Ibérica, sino un presagio de una intrusión cultural que se sentía en los estómagos antes de vivirse en las mentes. Su color oscuro, su piel suave y su forma ambigua, todas eran características que parecían esconder algo, como si tuviera un veneno suave en su interior, que pasaba por los intestinos para sembrar el miedo al otro. Así empezó: una planta extraña, en una mesa extraña, en una casa extraña.

En la época de Al-Ándalus, la berenjena apareció en las mesas de musulmanes y judíos, y se convirtió en una marca. Se transformó en un rastro que se podía seguir, como una huella que indicaba una identidad oculta. ¿Y cuántas veces su presencia en una olla fue suficiente para hacer sonar las campanas de la Inquisición? En un momento dado, la comida ya no era comida, sino una herramienta de verificación y un interrogatorio con sabor a represión.

En aquellos tiempos, se decía que la berenjena causaba locura, excitaba la lujuria y provocaba depresión. Los médicos lo escribieron y la imaginación colectiva que buscaba excusas médicas para sus miedos culturales lo confirmó. No fue casualidad que en algunos textos se comparara con plantas venenosas o que se le diera un apodo obsceno en antiguos dialectos, como si todo se resumiera en un cuerpo sospechoso.

A pesar de todo, la berenjena se mantuvo. Continuó colándose por debajo de las puertas cerradas, cocinándose en secreto y siendo amada en secreto. En las obras de teatro de Lope de Vega, en los cuadros de Dalí, en las recetas que no murieron, aunque su nombre cambiara o su forma se distorsionara. La berenjena se convirtió en portadora de una memoria reprimida, la fruta de la memoria olvidada que hoy habita platos que se sirven a los turistas como “auténticos”, pero que esconden siglos de expulsión, represión y cocina prohibida.

En un mundo que retoma las viejas preguntas sobre la identidad, la diferencia y la pertenencia, me parece que la berenjena todavía está con nosotros, no solo en las mesas, sino en el lenguaje, en los símbolos, en la forma en que miramos al otro. Quizás no tiene voz, pero habla mucho. Con el lenguaje del sabor, de la sospecha y de una nostalgia que no se atreve a ser dicha.

Cómo puede una fruta convertirse en una acusación, un plato en un crimen y un sabor en una marca distintiva entre “quien pertenece” y “quien no tiene derecho a cocinar aquí”. Y en un tiempo en el que se repiten las preguntas sobre “¿quiénes somos?” y “¿quién es el otro?”, la berenjena me parece más que una verdura, sino una lección en miniatura sobre la resistencia a la simplificación: el negro no siempre es peligroso, el Oriente no siempre es extraño y la mesa no es inocente.

Traducción en castellano de Mohammad Alsharqawi

ELS NOUS ALBERGÍNERS DE MOHAMMAD ALSHARQAWI

Imagina que algú t'insulta amb la frase: "ets un albergíner". A primera vista, la paraula pot semblar graciosa o absurda, però durant molts anys, va ser un insult dirigit als àrabs a Espanya, resumint-los en una planta que se'ls associava a ells i a la seva cuina, com si el seu sabor estrany i inusual fos suficient per declarar un estat de sospita i amenaça.

L'albergínia no va ser només una verdura que els àrabs van portar a la península Ibèrica, sinó un presagi d'una intrusió cultural que es va sentir als estómacs abans de viure's en les ments. El seu color fosc, la seva pell suau i la seva forma ambigua, totes eren característiques que semblaven amagar alguna cosa, com si tingués un verí suau a dins, que passava pels intestins per sembrar la por a l'altre. Així va començar: una planta estrangera, en una taula estrangera, en una casa estrangera.

Durant l'època d'Al-Àndalus, l'albergínia va aparèixer a les taules de musulmans i jueus, i es va convertir en una marca. Es va transformar en un rastre que es podia seguir, com una empremta que indicava una identitat amagada. I quantes vegades la seva presència en una olla va ser suficient per fer sonar les campanes de la Inquisició? En un moment donat, el menjar ja no era menjar, sinó una eina de verificació i un interrogatori amb gust de repressió.

En aquells temps, es deia que l'albergínia causava bogeria, excitava la luxúria i provocava depressió. Els metges ho van escriure, i la imaginació col·lectiva que buscava excuses mèdiques per a les seves pors culturals ho va confirmar. No va ser una casualitat que en alguns textos es comparés amb plantes verinoses o que se li donés un sobrenom obscè en antics dialectes, com si tot es resumís en un cos sospitós.

Tot i això, l'albergínia va romandre. Va continuar colant-se per sota de les portes tancades, cuinant-se en secret i sent estimada en secret. En les obres de teatre de Lope de Vega, en els quadres de Dalí, en les receptes que no van morir, encara que el seu nom canviés o la seva forma es distorsionés. L'albergínia es va convertir en portadora d'una memòria reprimida, la fruita de la memòria oblidada que avui habita plats que es serveixen als turistes com a "autèntics", però que amaguen segles d'expulsió, repressió i cuina prohibida.

En un món que reprèn les velles preguntes sobre la identitat, la diferència i la pertinença, em sembla que l'albergínia encara està amb nosaltres, no només a les taules, sinó en el llenguatge, en els símbols, en la manera com mirem l'altre. Potser no té veu, però parla molt. Amb el llenguatge del sabor, de la sospita i d'una nostàlgia que no s'atreveix a ser dita.

Com pot una fruita convertir-se en una acusació, un plat en un crim i un sabor en una marca distintiva entre "qui pertany" i "qui no té dret a cuinar aquí". I en un temps en què es repeteixen les preguntes sobre "qui som?" i "qui és l'altre?", l'albergínia em sembla més que una verdura, sinó una lliçó en miniatura sobre la resistència a la simplificació: el negre no sempre és perillós, l'Orient no sempre és estrany i la taula no és innocent.

Traducció al català de Mohammad Alsharqawi

LOS NUEVOS BERENJENEROS DE MOHAMMAD ALSHARQAWI

Comentado por Aimar Arriola y Aurora Carmenate Díaz.

Con “Los nuevos berenjeneros” recordamos cuando fuimos a ver juntas la película *Foragers* (Recolectores, 2022), de Jumana Manna. En ambos casos, una sensibilidad delicada y potente interroga la historia política y cultural de dos plantas que alimentan familias, pueblos, vidas que resisten junto a la tierra. Un detalle de la cotidianidad en apariencia sencillo pero decisivo como qué podemos poner en nuestras mesas y bocas, hilvana relatos de denuncia de la violencia colonial, las políticas de control, invasión arbitraria del territorio y recoge testimonios de lucha, y, también, de ternura.

Pudimos escuchar a Jumana en un coloquio posterior a la proyección. Allí nos habló de la “cámara recolectora” (foraging camera) para referirse al tipo de mirada que atraviesa su película. Al igual que en las prácticas de agricultura sostenible —donde se emplean semillas adaptadas localmente y solo se recolectan los frutos ya maduros, dando tiempo al resto a que crezcan a su ritmo—, la mirada de Jumana es empática hacia aquello que observa. *Foragers* mezcla documental, ficción y material de archivo y explora el impacto de las brutales leyes de ocupación israelí sobre la naturaleza, en concreto, sobre las prácticas de recolección de plantas silvestres como el akkoub, comestible en Palestina. La mirada de Jumana sigue, desde el campo, la mesa, la cocina, hasta los tribunales, la absurda represión que sufren los recolectores de esta planta, así como las prácticas de resistencia cotidiana de los palestinos, quienes ven en estas leyes una forma de despojo de tierras.

En la historia política de la berenjena que nos cuenta aquí Mohammad Alsharqawi, vemos resonancias con la represión y la resistencia que rodeaban al akkoub, una modesta planta espinosa, parecida al cardo, muy arraigada en la tradición culinaria de países como Líbano, Siria y Palestina. Sus brotes, tallos y raíces pueden consumirse fritos, en estofados con carne, en tortillas o encurtidos, y quien la ha probado dice que su sabor es similar al de un corazón de alcachofa, pero más intenso. Al igual que la presencia de la berenjena en cocinas y platos en tiempos de la Inquisición española era suficiente para acusar y reprimir, la presencia del akkoub en bolsas y despensas de humildes familias palestinas es una marca de una identidad: la palestina. Hoy, el akkoub no solo es un signo de identidad reprimida, sino un ingrediente vital con el que hacer frente a la hambruna en tiempos de acoso genocida.

Para Jumana, lo opuesto a una mirada recolectora en cine sería la cámara vigilante (surveillance camera): una mirada que limita, juzga e impone un orden sobre otro ya existente. La primera, aludiendo a una forma de observar empática y sostenible, no agota los recursos que contempla, a diferencia de la segunda, que ejerce control y violencia. La amabilidad de la mirada de Jumana, en su hacer historia política del akkoub, propone no recurrir a las imágenes explícitas de la violencia, ante las que parecemos ya anestesiados, sino contarla a través de detalles en apariencia minúsculos, cuya parte de belleza cotidiana o cercanía también pueden volver a movilizar nuestra atención, desde otro lugar. Cree Jumana —así lo contaba en el coloquio— que hoy quizás sea necesario recurrir a imágenes tiernas para describir el horror; una ternura que permite empatizar mejor y que, acaso, ofrece las condiciones para que emerja la rabia.

ERRÖRİST ENTERNASYONAL



MANIFEST

- 1 - HEPİMİZ ERÖRİSTİZ.
 - 2 - ERÖRİZM EYLEMLERİ DAYANAKLARINI
“ERÖR”E, HATAYA DAYANDIRIR.
 - 3 - ERÖRİZM FELSEFİ BAKIMDAN HATALI
BİR TAVİRDİR. OLUMSUZLAMA RİTÜELİ.
ÖRGÜTSÜZ BİR ÖRGÜTLENME.
 - 5 - ERÖRİZM: BİR YOKTUR, BİR VARDIR. KÂH
YAKLAŞILIR, KÂH UZAKLAŞILIR. İNSAN HEM
İNANIR, HEM KENDİ KENDİNİ İMHA EDER.
 - 7 - BAŞARISIZLIK MÜKEMMELLİKTİR,
HATA BİR KEYİFTİR.
-

بيان ترانس* نبات

QUIMERA ROSA

[...] تكمن أكبر مشكلة في علم البيئة السائد في استناده إلى مفهوم الطبيعة، وهو مفهوم وُضع تاريخياً لفصل البشرية عن بقية الكون وإقامة علاقة استعمارية معه. تُشكل ثنائية الحضارة/ الطبيعة قائمة لا حصر لها من ثنائيات أخرى في الفكر الغربي الحديث: رجل/ امرأة، أبيض/ غير أبيض، مغاير/ مثلي، علم/ سحر، بالغ/ طفل، طبيعي/ غير طبيعي... يرتبط الحد الثاني من كل ثنائية بالطبيعة، وبالتالي بنظام العنف نفسه. ومن خلال تغذٍ غيري «هتروتروfia» مبالغ فيه إلى أقصى حد، تنشأ سياسة موتية «نيكروبوليتيكا» قرّرت حرفياً استهلاك كل شيء. لذا، تبدو حماية الطبيعة فكرة سيئة... من المثير للاهتمام حقاً أنه تم القول بأن الفرد المُحاط بغلاف جلدي يُشكل كائناً حياً، بينما الكوكب ككل ليس كائناً حياً [...].

[...] لكي تتمكن من التفكير في بيئة «إيكولوجيا» غير أنسانية «غير تمركزية حول الإنسان»، نحتاج الانتقال من الهويات القائمة على الجوهر إلى الهويات القائمة على العلاقات. إن عملية انتقال الإنسان إلى النبات، التي تتضمن بروتوكول الكلوروفيل الوريدي، ومن خلال الخيالات والمخاوف والأحكام التي تولدها، تفتح النقاش حول نظام الهوية المعني. إنها عملية تحريب ذاتي ليست فردية على الإطلاق، لأن الأشخاص الذين يرافقونها جزء منها أيضاً. إن الحصول على جزيء كلوروفيل نقي يفرض نفس العقبات التي يفرضها الحصول على التستوستيرون من الصناعات الدوائية والطبية الحيوية والأنظمة القانونية والصحية. إنه مجموع وجوهر الحياة نفسه الذي أصبح محمياً ببراءة اختراع [...].

ملاحظة: ورد وجود نسختين من بيان ترانس* نبات ~ عبور* نباتي~؛ المقاطع المعروضة هنا هي مقتطفات من النسخة الأولى. يُقدّر أنه كُتب في أواخر عام ٨١٠٢. ويبدو أنه وُزع بشكل شبه حصري داخل شبكة القراصنة البيولوجيين. ذكرت مجلة التكنولوجيا الحيوية المفتوحة «لا أوراس ولا أناريس»، في عددها الصادر في ٨٢ يوليو ٨٣٠٢، نسخة ثانية كُتبت عام ٦٣٠٢، تصف النهاية الوشيكة للشبكة - التي كانت تُسمى آنذاك الإنترنت - وجميع التقنيات المعتمدة عليها. لحظة اعتبرها القراصنة البيولوجيون مثالية لبدء المشروع الذي طُوّر على مدى عقدين من الزمن: ربط نقطة اتصال خاصة بفطريات الميكوريزا الجذرية. وكان بروتوكول الكلوروفيل الوريدي جاهزاً لتقديمه للمشغلين البشريين المعنيين. حتى الآن، لم يُعثر على نسخة من البيان الثاني مُشفرة للقراءة البشرية.

الترجمة إلى العربية: أسماء ناديا جبر

HISTOIRE DE MAVIE DE FADHMA AITH MANSOUR AMROUCHE

«Si quelque poésie et quelque sentiment de l'art nous portent, Marie-Louise et moi, c'est à toi que nous le devons. Tu nous as tout donné, tu nous as transmis le message de notre terre et de nos morts.

Mais ton oeuvre n'est pas terminée, petite maman. Au moment où je commence à entrevoir ce sur quoi doit porter mon effort principal, je fais encore appel à toi. Il faut que tu rédiges tes souvenirs, sans choisir, au gré de ton humeur, et de l'inspiration. Ce sera un grand effort. Mais songe, ma petite maman, que tu ne dois pas laisser perdre ton enfance, et l'expérience que tu as vécue en Kabylie. Un enseignement de grand prix peut s'en dégager. Et ce sera pour moi un dépôt sacré, je t'en supplie, petite maman, prends en considération ma requête...

Petite maman, je t'embrasse tendrement.

Ton Jeannot (Jean Amrouche)»

"Je viens de relire cette longue histoire et je m'aperçois que j'ai omis de dire que j'étais toujours restée « la Kabyle : jamais, malgré les quarante ans que j'ai passés en Tunisie, malgré mon instruction foncièrement française, jamais je n'ai pu me lier intimement ni avec des Français, ni avec des Arabes. Je suis restée, toujours, l'éternelle exilée, celle qui, jamais, ne s'est sentie chez elle nulle part.

Aujourd'hui, plus que jamais, j'aspire à être enfin chez moi, dans mon village, au milieu de ceux de ma race, de ceux qui ont le même langage, la même mentalité, la même âme superstitieuse et candide, affamée de liberté, d'indépendance, l'âme de Jugurtha!"

"En posant les pieds sur le sol d'Algérie, je dis : «Adieu la France !». Mon mari me répondit : «Il ne faut jamais dire «Fontaine, je ne boirai plus de ton eau!»

Nous vécumes de mars 1957 à octobre 1958 dans les trances de la guerre ; la population était en butte aux mauvais traitements de l'armée ; les maquisards faisaient des sabotages, la nuit, le matin, l'armée forçait les populations à les réparer. Il y avait du malheur chez les civils des deux camps, et mon mari maigrissait à vue d'oeil.

Le jour le plus dur fut celui où l'armée le prit dans une rafle, au moment où il allait chercher le pain. Il fut mené à l'école avec tous ceux qui avaient été trouvés dans la rue: une fusillade ayant éclaté au cimetière, l'armée avait défendu à la population de sortir des maisons; les soldats ramasseront tous ceux qu'ils rencontrèrent. Cet homme de quatre-vingt ans dut rester debout, au soleil, de dix heures du matin à huit heures du soir. Moi, j'étais sortie sur la route comme une folle; de toute la journée je ne rentrai chez nous, je ne bus ni ne mangeai.»

Pour les Kabyles, nous étions des Roumis, des renegats. On nous enviait le peu de confort que nous avions acquis, après combien d'efforts, de privations et d'exil. Pour l'armée, nous étions des bicots comme les autres."

ANG KWENTO NG BUHAY KO FADMA AIT MANSOUR

“Kung may anumang tula o damdamin para sa sining na bumabalot sa amin ni Marie-Louise, sa’yo namin ito utang. Ibinigay mo sa amin ang lahat, ipinasa mo sa amin ang mensahe ng ating lupain at ng ating mga yumao.

Ngunit hindi pa tapos ang iyong gawain, ina kong mahal. Sa oras na nagsisimula kong masilayan kung saan dapat ituon ang aking pinakamahalagang pagsisikap, muli akong nananawagan sa’yo. Dapat lang na isulat mo ang iyong mga alaala, huwag mamili, hayaan mo lang na dumaloy ayon sa iyong damdamin at bunsod ng iyong isipan. Malaking pagsusumikap ang kakailanganin. Ngunit isipin mo, ina kong mahal, na hindi mo dapat hayaang maglaho ang iyong kabataan, at ang lahat ng pinagdaanan mo sa Kabylie. Isang mahalagang aral ang maaaring sumilang mula rito. At para sa akin, ito’y magiging isang banal na pamana. Ipinakiusap ko sa’yo, ina kong mahal, pakinggan mo ang aking hiling...

Ina kong mahal, niyayakap kitang mahigpit.”

— Ang iyong Jeannot (Jean Amrouche)

“Katatapos ko lang basahin muli ang mahabang kasaysayang ito at napagtanto kong nakalimutan kong sabihin na ako’y nanatiling ‘ang Kabyle.’ Sa kabila ng apatnapung taong ginugol ko sa Tunisia, at sa kabila ng lubos na pagkakahubog ko sa edukasyong Pranses, hindi ko kailanman nagawang makabuo ng malapit na ugnayan alinman sa mga Pranses o sa mga Arabo. Ako’y nanatili, palagi, ang walang hanggang ipinatapon, yaong hindi kailanman nakaramdam na siya’y tunay na nasa sariling tahanan.

Ngayon, higit kailanman, nananabik akong tuluyan nang makauwi — sa aking nayon, sa piling ng aking mga kababayan, ng mga may parehong wika, parehong kaisipan, parehong kaluluwang mapaniwalain at walang malisya, uhaw sa kalayaan, sa kasarinlan — ang kaluluwa ni Jugurtha!”

“Pag-apak ko sa lupa ng Algeria, sinabi ko: ‘Paalam, Pransya!’ Sumagot ang asawa ko: ‘Huwag kailanman sabihing: Bukal, hindi na ako iinom ng tubig na mula sa iyo!’

Nabuhay kami mula Marso 1957 hanggang Oktubre 1958 sa gitna ng mga pagyanig ng digmaan; ang mga tao’y dumanas ng pang-aabuso mula sa hukbo; ang mga gerilya’y gumagawa ng sabotaje sa gabi, at sa umaga, pinipilit ng hukbo ang mamamayan na ayusin ang mga pinsala. May dag lamhati sa mga sibilyan sa magkabilang panig, at ang aking asawa’y pumapayat sa aking paningin.

Ang pinakamahirap na araw ay yaong dinakip siya ng hukbo sa isang masinsinang huli, sa mismong sandaling siya’y bibili ng tinapay. Dinala siya sa paaralan kasama ang lahat ng natagpuan sa lank sangan. Nagkaroon ng putukan sa sementeryo, at ipinagbawal ng hukbo sa mga tao na lumabas ng bahay; sinasakop ng mga sundalo ang sinumang kanilang masalubong. Ang lalaking ito, walumm pung taong gulang, ay pinatayo sa ilalim ng araw mula ika-10 ng umaga

hanggang ika-8 ng gabi. Ako nama’y lumabas sa kalsada na parang nababaliw; maghapon akong hindi umuwi, hindi uminom, hindi kumain.

Para sa mga Kabyle, roumi kami, banyaga at mga taksil. Kinainggitan nila ang kakaunting ginhawang nakamit namin — matapos ang napakaraming pagsisikap, pagtitiis, at pagpapatapon. Para naman sa hukbo, kami’y mga bicot din, tulad ng iba.”

Salin sa Tagalog ni Berjer B. Capati

L'INTERNATIONALE ERRORISTE



MANIFESTE

- 1 - NOUS SOMMES TOUS DES ERRORISTES.
 - 2 - L'ERRORISME BASE SON ACTION SUR L'ERREUR.
 - 3 - L'ERRORISME EST UNE POSITION
PHILOSOPHIQUE ERRONÉE.
RITUEL DE NÉGATION.
UNE ORGANISATION DÉSORGANISÉE.
 - 5 - L'ERRORISME: IL EXISTE ET IL N'EXISTE PAS.
IL S'APPROCHE ET S'ÉLOIGNE.
IL SE CRÉE ET S'AUTODÉTRUIT.
 - 7 - LA FAUTE COMME PERFECTION,
L'ERREUR COMME SUCCÈS.
-

TRANS*PLANT MANIFIEST

QUIMERA ROSA

[...] El problema més gran amb l'ecologia dominant és que es basa en la noció de natura, una noció creada històricament per separar la humanitat de la resta de l'univers i establir-hi una relació colonial. El binomi cultura/natura estructura una llista infinita d'altres binomis del pensament modern occidental: home/dona, blanc/no blanc, hetero/homo, ciència/bruixeria, adult/infant, normal/anormal... El segon terme de cada binomi es troba associat a la natura i, per tant, al mateix règim de violència. Mitjançant una heterotròfia portada al màxim, es constitueix una necropolítica que literalment ha decidit consumir-ho tot. Protegir la natura sembla, aleshores, una mala idea... És força curiós que s'hagi arribat a acceptar que un individu delimitat per una capa de pell constitueix un ésser viu, però que el conjunt del planeta no sigui un organisme viu [...].

[...] Per poder ser capaces de pensar una ecologia no antropocèntrica, necessitem passar d'identitats basades en essències a identitats basades en relacions. Un procés de transició humana > planta que inclou un protocol intravenós de clorofil·la, i que, mitjançant les fantasies, pors i judicis que això genera, obre el debat sobre el sistema identitari que hi ha en joc. Un procés d'autoexperimentació que no té res d'individual, ja que les persones que l'acompanyen transiten amb ella. Aconseguir una molècula pura de clorofil·la planteja els mateixos obstacles per part de la indústria farmacèutica i biomèdica i del sistema legal i sanitari que aconseguir testosterona. És el conjunt mateix de la vida que es troba patentat [...].

Nota: Es reporta l'existència de dues versions del manifest Trans*Plant; la que aquí es presenta són fragments de la primera. S'estima que va ser redactat a finals del 2018. Sembla que es va distribuir gairebé exclusivament dins de la xarxa de biohackers. La revista especialitzada en biotecnologia oberta Ni Urras ni Anarres esmenta, en la seva edició del 28 de juliol de 2038, una segona versió escrita durant l'any 2036, en què es descriu el final proper de la xarxa –que en aquell moment s'anomenava Internet– i de totes les tecnologies que en depenien. Un moment que es considerava idoni pels biohackers per iniciar el projecte desenvolupat durant dues dècades: la connexió d'un punt de connexió privada a Micoriza. I que un protocol de clorofil·la per via intravenosa estava llest per ser administrat a les operadores humanes involucrades. Fins a la data, no s'ha trobat cap versió del segon manifest en forma codificada per a la seva lectura humana.

MINSAN

AWIT MULA SA ALBUM NA CIRCUS (1993) NG BANDANG ERASERHEADS NA ISINULAT NI ELY BUENDIA

Minsan sa may kalayaan tayo'y nagkatagpuan
May mga sariling gimik at kaya-kanyang hangad sa buhay
Sa ilalim ng iisang bubong
Mga sekretong ibinubulong
Kahit na anong mangyari
Kahit na saan ka man patungo
Ngunit ngayon kay bilis maglaho ng kahapon

Sana'y huwag kalimutan ang ating mga pinagsamahan
At kung sakaling gipitin ay laging iisipin na
Minsan tayo ay naging
Tunay na magkaibigan

Minsan ay parang wala nang bukas sa buhay natin
Inuman hanggang sa magdamag na para bang tayo'y mauubusan
Sa ilalim ng bilog na buwan
Mga tiyan nati'y walang laman
Ngunit kahit na walang pera
Ang bawat gabi'y anong saya

Ngunit ngayon kay bilis maglaho ng kahapon
Sana'y huwag kalimutan ang ating mga pinagsamahan
At kung sakaling gipitin ay laging iisipin na
Minsan tayo ay naging
Tunay na magkaibigan

Minsan ay hindi ko na alam ang nangyayari
Kahit na anong gawin
Lahat ng bagay ay merong hangganan
Dahil ngayon tayo ay nilimot ng kahapon
Di na mapipilitang buhayin ang ating pinagsamahan
Ngunit kung sakaling mapadaan baka
Ikaw ay aking tawagan
Dahil minsan tayo ay naging
Tunay na magkaibigan

ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ MINSAN AXENNIJ ZEG WALBUM ", CIRCUS" (1993) N TŞEDMA ERASEHEADS, TIRA N ELY BUENDIA

Ila lebda nettmun
Nettmun gi Kalayaan
Smunent-aney tirja
Ammen la d imenyan

Ismun-aney wesqif
D wawal deg imezzuyen
Nekka mays ma nekka
Imsar min yemsaren

ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ
ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ
ḤḤḤḤ-ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ
ḤḤḤḤ-ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ

A ya llif qa tettud
(I)la nmun am iḍuḍan
Mala tjiyyf-ic tudert
Fekkr-dd yir min yeedan

Ila izyil-aney
Ddenya qa ad teqḍa
Uka nesnusa nsess
Ḥetta (ad) tenqar tiwecca

Wa ar ṭṭya n tziri
Taḡeddist-nney texwa
Jjib qa amenneyni
X tmedditin nenyā

ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ
ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ
ḤḤḤḤ-ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ
ḤḤḤḤ-ḤḤḤḤ ḤḤḤḤ

A ya llif qa tettud
(I)la nmun am iḍuḍan
Mala tjiyyf-ic tudert
Fekkr-dd yir min yeedan

Iḍa, ussa manaya
Kulci ntteg-as leḥsab
Iḍa ussa manaya
Kulci ntteg-as afrag

Mizi iḍa nettu
Tudert-nni n zzman
Ur nzemmer ad dd-nerr
Zzman-nni i yeedan

Mala zriy-cem a llif
Am-dd-layiy nican
Qa cem (i)la tellid-ay
D takniwt n yiman

Asedwel d usnebji ar tsekla tamaziyt, n Asmaa Aouattah

toXOoUt toCoEHolt
I %OoHOO%



toORolt

-
- 1 - NECNIN, MARRA, D IMSEFRAX
D TIMSEFRAX.
 - 2 - ASEFREX QQAREN-TT I USEFEREXED D XETTU.
 - 3 - ASEFREX D TAMUXLI D TAFILUSUFIT
D TAFERYADT. D TZALLIT N TAGAYT.
D TAMESMUNT UR IMUNEN.
 - 5 - ASEFREX: UR ILLI ILLA, ITTLUL-DD
INEQQ IXEF-INES.
 - 7 - XETTU D TAXDA, AFRAX D ASEGGED.
-

MANIPYESTO NG TRANS*PLANT QUIMERA ROSA

[...] Ang pangunahing problema sa nangingibabaw na ekolohiya ay ang pagkakabatay nito sa isang konsepto ng “kalikasan” — isang balangkas ng pag-iisip na nilikha ng kasaysayan upang paghiwalayin ang sangkatauhan mula sa natitirang bahagi ng sansinukob, at mapanatili ang relasyong kolonyal sa pagitan nila. Ang pares na kultura/kalikasan ay bumubuo ng isang walang katapusang listahan ng iba pang mga pares na galing sa modernong Kanluraning pag-iisip: lalaki/babae, puti/hindi puti, straight/hindi straight, agham/ salamangka, matanda/bata, normal/abnormal... Sa lahat ng ito, laging nauugnay sa “kalikasan” ang pangalawang bahagi at sa gayon, sa mismong rehimen din ng karahasan. Sa sukdulang anyo ng heterotropiya (ibig sabihin, pag-asa sa iba para sa nutrisyon), umusbong ang isang necropolitika na isang sistemang literal na nagpasiyang ubusin ang lahat. Kaya’t ang pagtatanggol sa kalikasan ay tila isang maling hakbang... Nakakagulat kung paano natin tinanggap na ang isang indibidwal na sisidlang balat ay isang buhay na nilalang, ngunit hindi ang buong planeta bilang isang buhay na organismo [...].

[...] Para maisip natin ang isang hindi-antropocentrikong ekolohiya, kailangan nating lumipat mula sa mga identidad na nakabatay sa esensya tungo sa mga identidad na nakaugat sa ugnayan. Isang proseso ng paglipat mula tao patungong halaman, na sina-samahan ng prosesong intravenous ng paglalagay ng kloropil, at sa pamamagitan ng mga pantasya, takot, at paghuhusga na binubuo nito, nabubuksan ang usapan tungkol sa mismong sistema ng identidad na nakataya. Isa itong pagsubok sa sarili na hindi kailanman ganap na indibidwal, dahil ang mga taong kasama nito ay nakikilakbay rin sa karanasang ito. Ang pagkuha ng purong molekula ng kloropil ay may parehong mga hadlang mula sa industriyang pharmaceutical at biomedical, gayundin sa sistemang legal at pangkalusugan gaya ng mga hadlang sa pagkuha ng testosterone. Iyan ang mismong kabuuan ng ating buhay ay nakapatente na [...].

Tala: Nakaulat ang pag-iral ng dalawang bersyon ng Trans*Plant Manifesto; ang naririto ay mga sipi mula sa unang bersyon. Tinatayang naisulat ito noong huling bahagi ng 2018. Lumalabas na ipinalaganap ito halos eksklusibo sa loob ng samahan ng mga bio-hacker. Binanggit ng isang magasin na tumatalakay sa bioteknolohiyang open-source Neither Urras ni Anarres, sa edisyon nito noong Hulyo 28, 2038, ang pagkakaroon ng ikalawang bersyon na isinulat noong taong 2036, kung saan inilalarawan ang nalalapit na katapusan ng network — na noon ay tinatawag pa ring Internet — at ng lahat ng teknolohiyang umaasa rito. Itinuturing ito ng mga biohacker bilang tamang pagkakataon upang simulan ang proyektong pinanday nila sa loob ng dalawang dekada — ang pag-konekta ng isang pribadong koneksyon sa Mycorrhiza. Ayon sa ulat, handa na rin ang intravenous chlorophyll protocol upang iturok sa mga taong nagpapatakbo na sangkot sa proyekto. Hanggang ngayon, wala pang natatagpuang kopya ng ikalawang manifesto na maaaring basahin ng tao.

Salin sa Tagalog ni Berjer B. Capati

UN SUEÑO PRODUCTIVISTA DE TAMARA DÍAZ BRINGAS

Soñé que trabajaba en una fábrica soviética a mediados de los veinte. Recuerdo lo preocupada que estaba por no tener idea de metalurgia, aunque el encargo era conseguir lecturas de propaganda y un busto para la “esquina Lenin”. Dijeron que apreciaban mi experiencia como “pionera” en la escuela cubana de los ochenta donde teníamos también un “rincón martiano” con su bustico bigotón y frente amplia. Sé que llegué a Prokatchik tras el mismísimo Karl loganson, el más radical de los productivistas, entonces encargado de la esquina Lenin y de organizar los mítines de producción en esa fábrica moscovita donde trabajó entre 1923 y 1926. A menudo me pasa que lecturas o conversaciones del día acaban por colarse en mis sueños. Aquella tarde estuve fascinada con el capítulo que María Gough, en su *The Artist as Producer* (2005), dedicó a loganson. En él intenta responder qué sucede cuando un constructivista logra acceder al entorno industrial, yendo más allá de quienes simplemente expresaron un deseo de hacerlo. A partir de la función organizativa de loganson en la fábrica, Gough evidencia un modelo de artista productivista cuyo trabajo no radica en el diseño de objetos utilitarios o prototipos industriales, sino en intervenir en los sistemas y procesos mismos de producción. Soñé con loganson cuando me preguntaba por el trabajo de Adrián Melis como una actualización del productivismo ruso en el “socialismo” a la cubana. Le conté al soviético sobre el “plan de producción de sueños de empresas estatales en Cuba” y la preocupación de Melis por la productividad. loganson se mostró entusiasta. Me leyó las primeras líneas del artículo que había presentado unos meses antes, en enero de 1924, a sus colegas del instituto de cultura artística INKhUK: “La primera obra concreta del Konstruktor en una fábrica, y su primer logro concreto: el incremento de la productividad del trabajo en un 150%». Quise saber qué le parecía el plan de Melis de desplazar el índice de productividad a los sueños que tienen lugar durante el horario laboral. Le expliqué que el artista cubano no pretendía adaptar la realidad a un modelo ideal, sino más bien ajustar el plan de producción para que corresponda mejor a lo que hay. Aquello que ya sucede es que los trabajadores, a falta de materiales, herramientas, motivación o sentido, duermen largas siestas durante su jornada laboral. loganson hizo un sonido seco con los labios, no sé si por fastidio o incredulidad. Se me ocurrió entonces compartirle fotografías de los lugares de intervención de Melis, aquellos que detecta como “vulnerables” a la “baja productividad”. De repente, en lugar de las imágenes de empresas estatales cubanas en 2012, lo que estábamos viendo era la foto de Prokatchik en 1932, la que Gough reproduce en su libro. Ochenta años de diferencia y el mismo aire de abandono; escenas demasiado quietas para una supuesta actividad productiva. loganson cambió de postura y prefirió regresar al sueño. Pensé en una coincidencia en aquel año de 1924: él trabajaba en la fábrica y el primer manifiesto del surrealismo proclamaba la advertencia de Saint-Pol-Roux cuando se iba a dormir: “El poeta trabaja”. Esto, por supuesto, no me atreví a mencionarlo. Volvimos al plan de producción y a la posibilidad de hacer del sueño algo productivo. Para mí lo singular del proyecto radica en su perturbación de los valores dados, en proponer al sueño mismo como valor. En un contexto de economía centralizada y gestión totalitaria de la vida, el sueño sería aquello que se resiste al control y la normalización. loganson no parecía convencido. No entendía de qué podría servirle a un trabajador entregar su sueño, ese territorio más personal y que excede la propia consciencia, a una exposición pública a través del arte. Respondí que los relatos de sueños no son equiparables a una confesión, que no podemos desestimar el valor de la ficción y de lo que cada una elige compartir, más allá de la memoria inexacta de lo que soñamos. Me gustaba además imaginar el sueño y lo inconsciente en tensión con esa continua llamada a la “conciencia” en el socialismo. Convino en que el hombre nuevo debe ser consciente. Y ser conscientes equivaldría a ser dóciles, pensé. Pero loganson cortó el tema, citando una exhortación de su colega productivista Ozip Brik que se había publicado en

1921 en una pequeña colección de artículos titulada “El arte en la producción”: “Queremos que el obrero deje de ser un ejecutor mecánico de algún tipo de plan extraño a él. Debe convertirse en participante consciente y activo en el proceso creativo de la producción de un objeto”. Agradecí la cita. Me ayudaba a interrogar también el trabajo de Melis. Sugerí que si la producción se sitúa en los sueños, la división del trabajo intelectual y físico dejaba de tener sentido. Con esta idea esperaba provocar a loganson. Sabía del ideal constructivista de disolver la división del trabajo mental y manual. Y había escuchado también que el desempeño de loganson en la fábrica se alineaba más con la intensificación del trabajo que con una preocupación por la alienación laboral. El konstruktor que había radicalizado el deseo de un arte en la producción, encarnaba por otra parte una flagrante contradicción con las preocupaciones constructivistas por la alienación del trabajo. loganson se debatía en ese conflicto mientras apelaba a las urgencias de la revolución.

Intenté que mirase su propia práctica a través de la de un artista cubano que interviene en una economía socialista al borde (o después) del colapso. Lo invité a que pensáramos juntos las ambivalencias de potenciar los sueños de los trabajadores y luego empaquetarlos, colocarlos en serie y convertirlos en mercancía. Hablamos de utopías y distopías. Le dimos muchas vueltas a la tensión singularidad-repetición y a las fricciones entre los sueños y los dispositivos de control. Observé que en el trabajo de Melis los deseos y relatos subjetivos chocan con lógicas burocráticas de indicadores, estadísticas y gráficos. loganson conjeturó que en un contexto de improductividad crónica, el trabajador podría encontrar un momento de emancipación al entender su propio sueño como un estado productivo, en el que acaso podría tener un control directo. Me gustó el argumento. De repente no era loganson sino Melis el que estaba en Prokatchik. Participaba en un mitin con los trabajadores de la fábrica y les pedía sus sueños, asegurándoles que serían esos los nuevos índices de productividad. La única condición es que tendrían que corresponder al sueño socialista. Luego vi que una empleada de limpieza entregaba un papelito con su relato. Se llamaba Jenny y era de Provincia Habana, aunque lo que recuerdo es la cara de Popova como en el retrato de 1924 que le hizo Rodchenko. La mirada intensa y melancólica de Jenny/Popova narraba un sueño que no logro recordar pero del que aun me inquietan estas palabras: “no me podías consolar”. De pronto no eran ellas sino yo subida a un andamio para cambiar el rótulo de un cine. Se anunciaba una película de Glauber Rocha, pero en lugar del título yo ponía letras de un manifiesto: “El sueño es el único derecho que no se puede prohibir”

ISANG PRODUKTIBISTANG PANAGINIP TAMARA DÍAZ BRINGAS

Nanaginip ako na nagtatrabaho ako sa isang pabrikang Soviet noong kalagitnaan ng dekada 1920. Tanda ko pa ang pagkabalisa ko sa kawalan ng kaalaman sa metalurhiya, bagaman ang inipag-utos sa akin ay kumuha ng mga babasahing propaganda at isang busto para sa “kanto ni Lenin”. Ayon sa kanila, pinahahalagahan nila ang aking karanasan bilang isang “piyonera” sa paaralang Cubano noong dekada otsenta, kung saan mayroon din kaming “kanto ni Martí” na may munting busto niya, may bigote at malapad ang noo. Alam kong dumating ako sa Prokatchik kasunod mismo ni Karl loganson, ang pinakamatindi sa mga produktibista, na noo’y namamahala sa kanto ni Lenin at sa pag-oorganisa ng mga miting sa produksyon sa pabrikang iyon sa Moscow, kung saan siya nagtrabaho mula 1923 hanggang 1926. Madalas mangyari sa akin na ang mga binabasa o pinag-uusapan ko sa maghapon ay nakakalusot at napapahalo sa aking mga panaginip. Hapong iyon, lubos akong nabighani sa isang kabanata sa aklat ni María Gough na *The Artist as Producer* (2005), na inilaan niya para kay loganson. Dito ay nilalayon niyang sagutin kung ano ang nagaganap kapag ang isang konstruktibista ay tunay nang nakapasok sa mundong industriyal—kapag nalampasan na

ang mga taong gusto lang nagpakita ng kanilang hangaring gawin ito. Mula sa organisasyong ginampanan ni loganson sa pabrika, ipinapakita ni Gough ang isang modelo ng produktibistang alagad ng sining na ang gawain ay hindi nakatuon sa pagdidisenyo ng mga kapaki-pakinabang na bagay o mga prototipong industriyal, kundi sa pakikialam mismo sa mga sistema at pamamaraan ng produksyon. Napanaginipan ko si loganson habang iniisip ko ang tungkol sa gawain ni Adrián Melis bilang isang pangangasiwa muli ng produktibismo ng Russia sa ilalim ng “sosyalismong” Cuban. Kinuwento ko sa kanya yung “plano ng produksiyon ng mga panaginip sa mga estadong kompanya sa Cuba” at ang pag-aalala ni Melis tungkol sa kahusayan sa paggawa. Naging masigasig si loganson. Binasa niya sa akin ang mga unang linya ng artikulong inihain niya ilang buwan bago iyon, noong Enero 1924, sa kanyang mga kasamahan sa Instituto ng Kultura ng Sining (INKhUK): “Ang unang tunay na gawa ng Konstruktor sa isang pabrika, at ang kanyang unang tunay na tagumpay: ang pagtaas ng kahusayan sa paggawa ng 150%.” Nais kong malaman kung ano ang palagay niya tungkol sa plano ni Melis na ilipat ang batayan ng kahusayan sa paggawa sa mga panaginip na nagaganap habang nasa oras ng trabaho. Ipinaliwanag ko na ang artistang Cubano ay hindi naglalayong baguhin ang realidad ayon sa isang hinahangad na modelo, kundi ayusin ang plano ng produksyon upang mas tumugma ito sa kasalukuyang kalagayan. Ang nangyayari ngayon ay natutulog nang matagal ang mga manggagawa habang nasa trabaho dahil sa kakulangan ng mga materyales, kasangkapan, motibasyon, o layunin. Tumunog ang kanyang tuyong labi, hindi ko alam kung dahil sa inis o sa hindi makapaniwala. Naisip kong ipakita sa kanya ang mga larawan ng mga lugar na pinapasukan ni Melis, ang mga bahagi na “madalas kapitan” ng “mababang kahusayan sa paggawa”. Biglang sa halip na mga larawan ng mga estadong kompanya sa Cuba noong 2012, ang nakikita namin ay ang litrato ng Prokatchik noong 1932, na inulit ni Gough sa kanyang aklat. Walumpung taon ang pagitan at iisa pa rin ang pakiramdam ng pagkabaya; mga tanawing tahimik para sa isang gawaing inaakalang produktibo. Nagbago si loganson ng tindig at pinili ninyang bumalik sa panaginip. Naalala ko ang isang pagkakatuugma noong taong 1924: siya ay nagtatrabaho sa pabrika habang ang unang manifesto ng surrealismo ay naglalahad ng babala ni Saint-Pol-Roux bago matulog: “Ang makata ay nagtatrabaho.” Siyempre, hindi ko ito inangkasang banggitin. Bumalik kami sa plano ng produksyon at sa pagkakataon na gawing produktibo ang panaginip. Para sa akin, ang kakaiba sa proyekto ay ang pagsira nito sa mga itinakdang halaga, sa pagpapahalaga sa panaginip mismo bilang isang halaga. Sa isang kaligiran ng sentralisadong ekonomiya at totalitaryong pamamahala sa buhay, ang panaginip ang magiging panangga laban sa pagsupil at pangangasiwa. Hindi mukhang kumbinsido si loganson. Hindi niya maintindihan kung ano ang silbi sa isang manggagawa ang ipagkaloob ang kanyang panaginip, ang mas sariling bahagi na lagpas pa sa sariling kamalayan, sa isang pampublikong pagtatanghal sa pamamagitan ng sining. Sagot ko, hindi maihahambing ang mga kwento ng panaginip sa isang pagtatapat; hindi natin dapat balewalain ang halaga ng kathang-isip at ng pinipiling ibahagi ng bawat isa, lampas pa sa di-tiyak na alaala ng ating mga panaginip. Gusto ko rin isipin ang panaginip at ang di-malay na nasa tunggalian sa patuloy na panawagan sa “kamalayan” sa sosyalismo. Sang-ayon siya na ang bagong tao ay kailangang maging may kamalayan. At naisip ko na ang maging may kamalayan ay kapantay ng pagiging masunurin. At ang pagiging may kamalayan ay katumbas ng pagiging masunurin, naisip ko. Ngunit pinalitan ni loganson ang usapan, binanggit ang isang panawagan mula sa kanyang kasamang produktibistang si Ozip Brik na nailathala noong 1921 sa isang maliit na kalipunan ng mga artikulo na pinamagatang: “*Ang Sining sa Produksyon*”: “Nais namin na ang manggagawa ay hindi na maging parang makina na tagapagganap ng isang planong dayuhan sa kanya. Dapat siyang maging mulat at aktibong kalahok sa malikhaing proseso ng paggawa ng isang bagay.” Nagpasalamat ako sa sipi. Nakakatulong ito para suriin din ang gawain ni Melis. Iminungkahi ko na kung ang produksyon ay matatagpuan sa mga panaginip, mawawala ang kahulugan ng pagkakahati ng gawaing pang-katalinuhan at gawaing pangkatawan. Sa ideyang ito, inaasahan kong hamunin si loganson. Alam ko ang hinahangad ng mga konstruktibista na buwagin ang pagkakahati ng gawaing pang-isip at gawaing pang-kamay. Narinig ko rin na ang pamamaraan ni loganson sa pabrika ay higit na nakatuon sa pagpapasidhi ng trabaho kaysa sa pag-aalala tungkol sa pagkakahiwalay ng manggagawa. Ang *konstruktor* na lalong nagpalalim sa hangarin ng sining sa

paggawa ay nagpakita naman ng malinaw na kontradiksyon sa mga alalahanin ng mga konstruktibista tungkol sa pagkahiwalay ng manggagawa sa trabaho. Nagkikipagbuno si loganson sa hidwaan habang nananawagan sa mga kagyat na pangangailangan ng pag-aalsa. Sinubukan kong ipakita sa kanya ang kanyang sariling gawain sa pamamagitan ng pagtingin sa isang artistang Cubanong nakikialam sa isang ekonomiyang sosyalista na nasa bingit (o pagkatapos) ng pagbagsak. Inanyayahan ko siyang pag-isipan namin nang magkakasama ang mga magkasalungat na damdamin sa pagpapalakas ng mga panaginip ng mga manggagawa at pagkatapos ay pagbalutin ang mga ito, ayusin nang sunod-sunod, at gawing kalakal. Nag-usap kami tungkol sa mga utopiya at dystopiya. Marami kaming pinag-isipan tungkol sa tensyon ng pagiging kakaiba at nauulit, pati na rin ang tunggalian sa pagitan ng mga panaginip at mga gamit ng kontrol. Napansin ko na sa gawain ni Melis, ang mga hangarin at mga kwentong personal ay sumasalungat sa mga pangangatwiran ng burukratikong mga panukat, estadistika, at mga tsart. Hinula ni loganson na sa konteksto ng matagalang kawalang-produktibo, maaaring matagpuan ng manggagawa ang sandali ng paglaya sa pag-unawa sa kanyang sariling panaginip bilang isang produktibong kalagayan, kung saan marahil maaari niyang makontrol nang direkta. Nagustuhan ko ang dahilan. Tapos, hindi na si loganson kundi si Melis ang nasa Prokatchik. Nandoon siya sa isang miting kasama ang mga manggagawa sa pabrika at hinihingi ang kanilang mga panaginip, tiniyak sa kanila na iyon ang magiging bagong sukatan ng kahusayan sa paggawa. Ang tanging kondisyon ay kailangan nilang tumugma sa panaginip ng sosyalismo. Pagkatapos, nakita ko ang isang tagalinis na nagbigay ng maliit na papel na may kwento. Ang pangalan niya ay Jenny at mula siya sa Lalawigan ng Habana, kahit na ang naaalala ko ay ang mukha ni Popova tulad ng sa larawan noong 1924 na ginawa ni Rodchenko. Ang matindi at malungkot na tingin ni Jenny/Popova ay nagkukwento ng isang panaginip na hindi ko na maalala kahit patuloy na bumabagabag sa akin ang mga salitang ito: "hindi mo ako mapapalugod." Tapos, biglang hindi na sila iyon kundi ako na nasa hagdang-tangga upang palitan ang karatula ng isang sinehan. Nakaanunsyo ang isang pelikula ni Glauber Rocha, ngunit sa halip ng pamagat ay inilalagay ko ang mga titik ng isang pahayag: "Ang panaginip ang tanging karapatang hindi maaaring ipagbawal."

Salin sa Tagalog ni Berjer B. Capati

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЭРРОРИССКИЙ



МАНИФЕСТ

- 1 - **МЫ ВСЕ ЭРРОРИСТЫ.**
 - 2 - **ЭРРОРИЗМ ОСНОВЫВАЕТ СВОЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НА ОШИБКЕ.**
 - 3 - **«ЭРРОРИЗМ» - ЭТО ОШИБОЧНАЯ ФИЛОСОФСКАЯ ПОЗИЦИЯ, РИТУАЛ ОТРИЦАНИЯ, ДЕЗОРГАНИЗОВАННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ.**
 - 5 - **ЭРРОРИЗМ НЕ СУЩЕСТВУЕТ И СУЩЕСТВУЕТ. ОН ПРИБЛИЖАЕТСЯ И ОТДАЛЯЕТСЯ. СОЗДАЕТСЯ ИСАМОРАЗРУШАЕТСЯ.**
 - 7 - **НЕУДАЧА КАК СОВЕРШЕНСТВО, ОШИБКА КАК ДОСТИЖЕНИЕ.**
-

BRINGING THE DOLLS DE MERLIE ALUNAN

Two dolls in rags and tatters,
one missing an arm and a leg,
the other blind in one eye—I grabbed them from her arms,
“No,” I said, “they cannot come.”
Each tight baggage
I had packed
only for the barest need:
no room for sentiment or memory
to clutter with loose ends
my stern resolve. I reasoned,
even a child must learn
she cannot take what must be left behind.
And so the boat turned seaward,
a smart wind blowing dry
the stealthy tears I could not wipe.
Then I saw—rags, tatters and all—
there among the neat trim packs,
the dolls I ruled to leave behind.
Her silence should have warned me
she knew her burdens
as I knew mine:
her clean white years unlived—
and paid my price.
She battened on a truth
she knew I too must own:
when what’s at stake
is loyalty or love,
hers are the true rights.
Her own faiths she must keep, not I.

BRINGING THE DOLLS DE MERLIE M. ALUNAN,

Comentado por Nadia Jabr

El poema de **Merlie Alunan, «Bringing the doll»**, narra la difícil decisió d'una mare que, en emprendre un viatge, ha de deixar enrere objectes i records per poder avançar. Entre aquests, ordena no endur-se unes nines velles i trencades que pertanyen a la nena. Tanmateix, en veure que la nena les subjecta amb fermesa, la mare comprèn que aquells objectes representen emocions, records i creences profundes que la nena no està disposada a abandonar. Així, el poema reflecteix el conflicte entre deixar anar el passat i respectar l'aferrament emocional i la identitat de cadascú.

Quan vaig llegir el poema de Merlie Alunan, em vaig fer aquesta pregunta :

Què passaria si una nena petita fes la maleta?



Imagen cortesía de Nadia Jabr

LES HABITACIONS BLAVES DE LA MEMÒRIA DE NADIA JABR

Què passaria si una nena petita fes la maleta?

Recolliria els seus petits tresors.

Recolliria les seves històries imaginades i els seus moments especials.

Recolliria les seves aventures, les seves decisions i la seva independència.

Recolliria les parts de la seva memòria que va construint.

Recolliria també el descans de la seva memòria de guardar coses.

Recolliria les seves emocions i sentiments, i la seva visió única de la vida.

Recolliria la senzillesa, la profunditat i els seus conceptes sobre allò que és important i necessari.

Què passaria si una nena petita fes la maleta?

Recolliria les habitacions blaves de la seva memòria i caminaria feliç.

إحضار الدمى بقلم ميرلي ألونان

دُميتان قديمتان وممزقتان —
إحداهما بلا ذراع ولا ساق،
والأخرى عمياء من عين واحدة.
أخذتهما من ذراعيها وقلّت:
«لا، لا يمكن أن تأتي معنا».

كنتُ قد حزمتُ أمتعتنا
بما نحتاجه فقط.
لم يكن هناك مكان
للمشاعر أو الذكريات
التي قد تُضعف عزيّمتي.
فكّرتُ،
حتى الطفل يجب أن يتعلّم
أن يترك بعض الأشياء وراءه.

تحرّك القارب نحو البحر.
الرياح جففت الدموع الخفية
التي لم أستطع مسحها.
ثم رأيتُ — الدمى نفسها، الممزقة القديمة —
مستلقية بين الحقائق المرئية،
تلك التي قلتُ إنها لا يمكن أن تأتي.

كان صمتُها يجب أن يخبرني
أنها تفهم أعباءها
كما أفهم أعبائي.
كانت تترك وراءها
طفولتها النقية التي لم تعشها —
وقد جعلتها تدفع هذا الثمن.

تمسّكتُ بحقيقة
اضطررتُ أنا أيضاً للاعتراف بها:
حين يُختبر الحب أو الوفاء،
فقلبي هو الصادق.
إيمانها ملكٌ لها، وليس لي.

الترجمة للعربية بقلم ناديا جب

INTERNAZIONALE ERRORISTA



MANIFESTO

- 1 - TUTTI SIAMO ERRORISTI.
 - 2 - L'ERRORISMO BASA LA SUA AZIONE
NELL'ERRORE.
 - 3 - L'ERRORISMO È UNA POSIZIONE
FILOSOFICA SBAGLIATA.
RITUALE DELLA NEGAZIONE.
UN'ORGANIZZAZIONE DISORGANIZZATA.
 - 5 - L'ERRORISMO: NON ESISTE PERÒ ESISTE.
SI CREA E SI AUTODISTRUGGE.
 - 7 - LO SBAGLIO COME PERFEZIONE,
L'ERRORE COME PRESUPPOSTO.
-

SEMBRAR PALAVRAS DE ANTONIO BISPO DOS SANTOS

os primeiros passos da minha vida, os mais velhos me orientaram a ouvir os cantos dos pássaros e os chiados da mata. Compreendo o ambiente onde dei os meus primeiros passos como uma das bases de lançamento da minha trajetória. Uma memória maravilhosa desse tempo, que ainda pulsa, é acordar ouvindo o canto da passerada informando quais as condições meteorológicas do dia.

Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha a noção de como seria o dia. Outro pulsar das memórias de criança é o caminho da roça, que fazíamos junto às gerações mais velhas, a geração mãe e a geração avó. Ouvíamos a sonoridade emitida pela mata, a partir do movimento do vento e das águas dos riachos, rios e das cachoeiras, dependendo de por onde passávamos.

No caminho da roça, os pássaros continuavam com as suas cantigas, comemorando a fartura que haviam encontrado ao colher os frutos das árvores. Eles também nos contavam sobre outras vidas que passavam por perto naquele momento, fosse por uma questão de segurança e proteção ou apenas anunciando que o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças. Essas são memórias recorrentes, para as quais eu volto sempre que encontro um obstáculo na minha caminhada. É onde me reanimar e é de onde sou novamente remetido, agora com uma força maior, que ultrapassa os obstáculos e dá continuidade ao percurso.

Pulsam também as memórias de amanhecer em uma casa construída com materiais locais, com uma parte do teto feita de telhas de adobe cru e outra parte feita de palha e madeira. A parte da casa levantada com adobe cru e teto de telha era o cômodo em que dormíamos. Como o clima tendia a ser mais ameno à noite, aquele era o espaço adequado para dormir.

A parte da casa com paredes de taipa e teto de palha, por incrível que pareça, apesar do risco do fogo era o espaço da cozinha, exatamente porque as palhas e a taipa são térmicas. Aquele espaço esquentava menos durante o dia, e era onde se acendia a fogueira a lenha. O outro cômodo, de teto de palha e paredes feitas com varas secas, era onde se realizavam atividades coletivas como o tear, pois o espaço onde se tecia precisava ser mais ventilado. A nossa arquitetura era adequada às atividades praticadas ao longo do dia em cada um dos seus espaços.

Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta.

Há adestradores que batem e há adestradores que fazem carinho; há adestradores que castigam e adestradores que dão comida para viciar, mas todos são adestradores. E todo adestramento tem a mesma finalidade: fazer trabalhar ou produzir objetos de estimação e satisfação. Contudo, não são todos os animais que conseguimos adestrar. Alguns ficam atrofiados fisicamente – quando se exige do animal um esforço físico para além do que é capaz. Outros ficam atrofiados mentalmente – quando o animal recebe um choque mental violento.

De modo análogo, temos pessoas atrofiadas: pessoas que não foram adestradas para servir ao trabalho, mas que também não conseguem ser malandras. Pessoas adestradas para que não tenham um imaginário, para que não consigam fazer sua autogestão. Pessoas que não aprenderam a fazer nada nem aprenderam a extrair do que está feito. Pessoas atrofiadas que perambulam sem saber aonde ir. Ou ainda, pessoas que foram adestradas e terminaram transformadas numa população trabalhadora flutuante, que passa uma temporada no Sul ou no Sudeste, em servidão salarial, e retorna.

Eu, por dominar a técnica de adestramento, logo percebi que, para enfrentar a sociedade colonialista, em alguns momentos “precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa”, como dizia um dos meus grandes mestres de defesa. Então, para transformar a arte de denominar em uma arte de defesa, resolvemos denominar também. Em outros escritos em que traduzi os saberes ancestrais de nossa geração avó da oralidade para a escrita, trouxemos algumas denominações que as pessoas na academia chamam de conceitos. A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las.

Certa vez, fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: “Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?”. E respondi: “Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos

potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofofia. Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento”.

Para enfraquecer o desenvolvimento sustentável, nós trouxemos a biointeração; para a coincidência, trouxemos a confluência; para o saber sintético, o saber orgânico; para o transporte, a transfluência; para o dinheiro (ou a troca), o compartilhamento; para a colonização, a contracolônização... e assim por diante. Ele entendeu esse jogo de palavras: “Você tem toda a razão! Vamos botar mais palavras dentro da língua portuguesa. E vamos botar palavras que os próprios eurocolonizadores não têm coragem de falar!”.

Por que o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitçou. Temos que enfeitçar a língua. Posso dizer que sou feiticeiro, qual é o problema? Mas sou feiticeiro e milagreiro, porque sou politeísta e sei fazer o efeito tanto pelo milagre como pelo feitiço.

Semeei as palavras biointeração, confluência, saber orgânico, saber sintético, saber circular, saber linear, colonialismo, contracolônismo... Semeei as sementes que eram nossas e as que não eram nossas. Transformei as nossas mentes em roças e joguei uma cuia de sementes. Quando apresentei essas sementes, essas imagens, essas palavras germinantes, eu tinha a impressão de que a palavra biointeração germinaria mais do que as outras, tanto é que me esforcei muito nesse sentido. Mas o que aconteceu foi que a palavra que melhor germinou foi confluência. Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece.

Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a confluência, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura! Ando me sentindo no colo da ancestralidade e quero compartilhar isso.

زرع الكلمات أنطونيو بيسبو دوس سانتوس

في خطواتي الأولى، أرشدني أجدادي إلى الاستماع إلى تغريد الطيور وحفيف الغابة. أعتبر البيئة التي خطوات فيها خطواتي الأولى نقطة انطلاق رحلتي. من الذكريات الجميلة التي لا تزال تتردد في ذاكرتي، الاستيقاظ على صوت تغريد الطيور، الذي كان يُخبرنا عن طقس اليوم.

كانت الطيور تُخبرنا إن كان المطر سيهطل، أو إن كانت الشمس ستشرق، أو إن كانت السماء غائمة. بفضلها، حتى قبل أن أستيقظ، كانت لدي فكرة عن شكل اليوم. ومن ذكريات الطفولة الأخرى الطريق إلى المزرعة، الذي كنا نسير فيه مع الأجيال الأكبر سنًا - جيل أمي وجيل جدتي. كنا نستمتع إلى أصوات الغابة، وحركة الرياح، وخير مياه الجداول والأنهار والشلالات، حسب المكان الذي نمر به.

في طريقنا إلى الحقول، واصلت الطيور تغريدها، مُحفلةً بالخير الذي وجدته بعد أن جُمعت ثمار الأشجار. كانت تخبرنا أيضًا عن حياة أخرى تمر بالقرب منا في تلك اللحظة، سواءً من أجل السلامة والحماية أو ببساطة للإعلان عن أن محيطنا بات يزداد حضورًا وحياة. هذه ذكريات متكررة، أعود إليها كلما واجهت عقبة في طريقي. فهي المكان الذي أستمد منه قوتي من جديد، ومن هناك أنطلق مرة أخرى، لكن هذه المرة بطاقة أعظم، تتجاوز العقبات وتُكمل المسير.

أتذكر أيضًا استيقاظي في منزل مبني بمواد محلية، جزء من سقفه مصنوع من قرميد من الطين النيء والجزء الآخر من القش والخشب. كان الجزء من المنزل المبني من الطين النيء وسقفه من القرميد هو الغرفة التي كنا ننام فيها. ونظرًا لأن الطقس كان يميل إلى البرودة في الليل، فقد كان ذلك المكان الأنسب للنوم.

أما الجزء من المنزل ذو الجدران الطينية والسقف من القش، فمن الغريب أنه علي الرغم من خطر الحريق، كان مكان المطبخ، تحديدًا لأن القش والطين مواد عازلة للحرارة. كان هذا المكان أقل دفئًا خلال النهار وكان المكان الذي يُشعل فيه موقد الحطب. كانت الغرفة الأخرى، ذات السقف القشي والجدران المصنوعة من العصي اليابسة، تُمارس فيها أنشطة جماعية كالحياكة، إذ كانت مساحة الحياكة بحاجة إلى تهوية أفضل. تكيف تصميمنا المعماري مع الأنشطة التي كانت تُقام على مدار اليوم في كل مساحة.

عندما بلغتُ العاشرة، بدأتُ تدريب الثيران. وهكذا تعلمتُ أن التدريب والاستعمار وجهان لعملة واحدة. يبدأ كلُّ من المدرب والمستعمر بنزع صفة الإقليمية عن الكائن المُهاجم وفصله عن أرضه، وتدمير هويته، وتجريده من ثقافته الكونية، وإبعاده عن قيمه المقدسة، وفرض أساليب حياة جديدة عليه، وإعطائه اسمًا آخر. إن عملية التسمية هي محاولة لمحو ذاكرة ما لتكوين أخرى.

هناك مدربون يضربون، ومدربون حنونون؛ وهناك مدربون يعاقبون، ومدربون يقدمون الطعام لإحداث الإدمان، لكن جميعهم مدربون. ولكل تدريب هدف واحد: العمل أو إنتاج أشياء تُشير التقدير والإرضاء. ومع ذلك، ليس كل الحيوانات يمكن ترويضها. فبعضها يُصاب بضمور جسدي عندما يُطلب منهم القيام بمجهود بدني يفوق قدرتهم. والبعض الآخر يُصاب بضمور عقلي عند تعرضهم لصدمة نفسية عنيفة.

وبطريقة مشابهة لدينا أشخاص مصابون بالضمور: أشخاص لم يتم تدريبهم ليعملوا في العمل، لكنهم أيضًا غير قادرين على أن يكونوا مكرين أو متحايلين. أشخاص تم ترويضهم كي لا يكون لديهم خيال، فلا يستطيعون إدارة أنفسهم. أشخاص لم يتعلموا أي يصنعوا شيئًا، ولا أن يستفيدوا مما هو مصنوع أصلًا. أشخاص قُزموا لدرجة أنهم يتجولون دون أن يعرفوا إلى أين يتجهون. أو حتى أشخاص تم ترويضهم وانتهى بهم الأمر إلى أن يتحولوا إلى قوة عاملة مُتنقلة، تقضي موسمًا في الجنوب أو الجنوب الشرقي، في عبودية مُأجورة، ثم تعود.

بعد أن أتقنتُ أسلوب التدريب، سرعان ما أدركتُ أنه لمواجهة المجتمع الاستعماري، «نحتاج أحيانًا إلى تحويل أسلحة العدو إلى أدوات للدفاع»، كما كان يقول أحد أعظم أساتذتي في فنون الدفاع. ولذلك، من أجل تحويل فن التسمية إلى فن للدفاع، قررنا نحن أيضًا أن نطلق الأسماء. في كتابات أخرى قمت فيها بترجمة

المعارف التراثية لجيل جداتنا من التراث الشفهي إلى الكتابة، قدمنا بعض التسميات التي يسميها الناس في الأوساط الأكاديمية مفاهيم. ومن هناك، واصلنا ممارسة التسمية لطرق الحياة وأساليب الكلام كموقف مضاد للاستعمار. وهذا ما نسميه حرب التسميات: اللعب على مواجهة الكلمات الاستعمارية كوسيلة لإضعافها.

سألني باحث من الرأس الأخضر ذات مرة: «كيف يُمكننا مواجهة الاستعمار ونحن نتحدث بلغة العدو؟» فأجبت: «سنأخذ كلمات العدو القوية ونضعفها. وسنأخذ كلماتنا الضعيفة ونمكّنها ونقويها. على سبيل المثال، إذا كان العدو مولعًا بقول «التنمية»، فسنقول إن التنمية تفصل الناس، وإن التنمية شكل من أشكال «رهاب الكون». سنقول أن «رهاب الكون» فيروس وبائي جائح، ونعمل على تحجيم كلمة «التنمية». لأن الكلمة الجيدة هي «الانخراط».

لإضعاف التنمية المستدامة، أدخلنا التفاعل الحيوي؛ وللتوافق، أدخلنا الالتقاء؛ وللمعرفة التركيبية، المعرفة العضوية؛ وللنقل، التدفق العابر؛ وللنقود أو التبادل، المشاركة؛ وللاستعمار، المقاومة المضادة للاستعمار... وهكذا دواليك. لقد فهم هذا التلاعب بالألفاظ وقال: «أنت محق تمامًا! دعونا نُضيف المزيد من الكلمات إلى اللغة البرتغالية. ولندخل كلمات لا يجرؤ حتى المستعمرون الأوروبيون على قولها!»

لماذا يتحدث سكان الأحياء الفقيرة باللهجة العامية؟ إنهم يملؤون اللغة البرتغالية بكلمات قوية لا يفهمها المستعمر نفسه. يملؤون ألسنتهم كما يملؤ أحدهم نقانقًا. وهكذا يتحدثون البرتغالية أمام العدو دون أن يفهمها. لقد درّبت الأحياء الفقيرة اللغة، وسحرتها. علينا أن نسجرها. أستطيع أن أقول إنني ساحر، ما المشكلة؟ لكنني ساحرٌ وصانعٌ معجزات، لأني متعدد الآلهة وأعرف كيف أصنع التأثير سواءً بالمعجزة أو بالسحر.

زرعتُ كلماتٍ مثل التفاعل البيولوجي، الالتقاء، المعرفة العضوية، المعرفة التركيبية، المعرفة الدائرية، المعرفة الخطية، الاستعمار، مناهضة الاستعمار... زرعتُ البذور التي كانت لنا وتلك التي لم تكن لنا. حوّلت عقولنا إلى حقول، ورششتُ قرعة مملوءة بالبذور.

عندما قدّمتُ تلك البذور، تلك الصور، تلك الكلمات النابتة، كان لديّ انطباعٌ بأن كلمة التفاعل البيولوجي ستنبت أكثر من غيرها، لدرجة أنني بذلتُ جهدًا كبيرًا في هذا الاتجاه. لكن ما حدث هو أن الكلمة التي نبتت بشكل أفضل كانت الالتقاء. ليس لدي أدنى شك في أن الالتقاء هو الطاقة التي تدفعنا نحو المشاركة، والاعتراف، والاحترام. لا يتوقف النهر عن كونه نهرًا بمجرد اندماجه مع نهر آخر؛ بل على العكس، يُصبح هو نفسه وأنهارًا أخرى؛ يُعزز نفسه. عندما نلتقي، لا نتوقف عن أن نكون نحن؛ بل نصبح نحن والآخر - نزدادُ غنىً. الالتقاء قوة تُثمر وتُكثر وتوسع. هذا هو المقياس. في الحقيقة، جاءتني كلمة الالتقاء، هذه الكلمة النابتة، في لحظةٍ كان أسلافي يحتضنونني فيها. في الواقع، ما زالوا يحتضنونني! أشعر وكأنني في أحضان أجدادي، وأرغب في مشاركة هذا الشعور.

الترجمة للعربية بقلم ناديا جب

AZERREĖ N WAWALEN/ 𐌰𐌶𐌿𐌸𐌹𐌸𐌰𐌶𐌴𐌹𐌸𐌰 I 𐌱𐌴𐌱𐌴𐌸𐌴𐌹𐌸𐌰 ANTONIO BISPO DOS SANTOS

lqqim ujeddit x thiđurt, nnđen-as-dd tarwa d wayyawen, ttrajan-t ad asen/t-ięawed am lebda tini fas-ines i yesselmaden tudert. lxzer-gsen/t s usfirnen Inna-asen/t:

—Ad akum/akent-tt-ęawdey am tenfust a tarwa-inu.

—Ęawed-aney a baba, ęawdey-aney a jeddi —i d-as-nnan/t s imezzuyn qtuťccen d wul iffud ad isell awal n tussna i ten/t-ya-igewwden gi tudert-nsen tamrannađt.

—Qqimey ttseqsiy ixef-inu: min ijjin aydud n Favela issawal taxirgat? lwdan n Favela ccuren taburtqizt s wawalen jehden ur d-asen-ittefhim 𐌶𐌸𐌹𐌸𐌹𐌸𐌰𐌶𐌴𐌹𐌸𐌰. Ttcaren taburtqizt am wi ittcaren adan.

Đeđken tarwa x wawal n “wadan”. Ssnen illa netnin s ixef-nsen tterrann taburtqizt am wadan. Ajeddit ikemmel x wawal-ines:

—Amya, ssawalen taburtqizt zdat n leędu, nnetta ur d-asen-ittefhim. Favela tťewweę taburtqizt, tťeezzem xes.

—lwa min tufid a baba? Min tufid a jeddi? —rran xes tarwa d wayyawen d tayaywin.

—Ufiy illa nettat 𐌲𐌸𐌹𐌸𐌹𐌸𐌰𐌶𐌴𐌹𐌸𐌰 iffey-as-dd ad xes nęeezzem. Ad nini dewley d azuhri 𐌱𐌴𐌱𐌴𐌸𐌴𐌹𐌸𐌰?—Tarwa d wayyawen đeđken. Ijjten zzegsen tenna-as s usfirnen:

—lwa ad nini gek cway n tuzzuhriyya niy lla?

—l min ya yaqęen mala ammen? —irra xes ujeddit—. Nec d azuhri yyih maca qa ssufuęey-dd xelli d leęjeb.

Ayyawen d tarwa xezren deg wayawya am wi iqqaren “ma d lleejeb waha i dd-tessufuęed?”. Ssnen-t mliđ.

—Nec a tarwa-inu ttamney s waťtaş n wakucen, ssney ad aųey gi tmeslayin, ya s 𐌲𐌸𐌹𐌸𐌹𐌸𐌰𐌶𐌴𐌹𐌸𐌰 ya s jjhed-nsen. Trezzum ad tessnem ci zeg 𐌱𐌴𐌱𐌴𐌸𐌴𐌹𐌸𐌰 i zerręey? Zdat ma ad ikemmel awal-ines, neťqen-dd tarwa d wayyawen. Kul ijjen kul ijjten man awal i dd-yenna:

—*Abyumşawađ*

—*Amyazzal*

—*Tussna turganikt,*

—*Tussna tasurant*

—*Tussna tađewrant*

—*Tussna tanicant*

—*Akulunialism*

—*Mgalakulunialism*

—Yyih a tarwa-inu ięizzen, -ad-xkum-irađa wakuc —inna-asen. —Zerręey 𐌲𐌸𐌹𐌸𐌹𐌸𐌰𐌶𐌴𐌹𐌸𐌰 ila llant nney d ci ur llint nney. Rriy imelyiyn d 𐌶𐌸𐌹𐌸𐌹𐌸𐌰𐌶𐌴𐌹𐌸𐌰, ferryey gsen taxsayt teccur s zerrięet. Imezzyanen d tmezzyanin n wayyawen tťaðan/t izellifen-nsen/t ma d tidet dewlen d igran gsen taxsayt. Ajeddit iđeđheķ g ul-ines.

INTERNACIONAL ERRORISTA



MANIFESTO

- 1 - TODOS NÓS SOMOS ERRORISTAS.
 - 2 - O ERRORISMO BASEIA SUA AÇÃO NO ERRO.
 - 3 - O ERRORISMO É UMA POSIÇÃO
FILOSÓFICA ERRADA.
RITUAL DA NEGAÇÃO.
UMA ORGANIZAÇÃO DESORGANIZADA.
 - 5 - O ERRORISMO: NÃO EXISTE E EXISTE.
SE APROXIMA E SE DISTANCIA.
SE CRIA E SE AUTODESTRÓI.
 - 7 - A FALHA COMO PERFEIÇÃO,
O ERRO COMO ACERTO.
-

MANIFESTO TRANS*PLANT QUIMERA ROSA

Escuta só, minha gente:

O maior problema dessa ecologia que tá dominando aí, sabe qual é? É que ela se firma nessa noção de “natureza”. Só que “natureza” foi invenção histórica, coisa criada pra separar a humanidade do resto do universo, pra meter uma relação colonial com ele.

Esse papo de cultura versus natureza, ó... vira lista infinita deessa uma coisa ou outra ocidental: homem/mulher, branco/não branco, hetero/bixa, ciência/feitiçaria, adulto/criança, normal/anormal... E adivinha: sempre o segundo termo jogado pro lado da “natureza”, e logo, do mesmo regime de violência.

É uma suga-suga levada ao máximo, fia, uma necropolítica que decide consumir tudim. Proteger a natureza? Parece até má ideia, né não? Olha que curioso: aceitam que um corpo coberto de pele é ser vivo, mas o planeta inteiro, não — num é visto como organismo vivo.

Então, pra pensar uma ecologia sem esse centro no homem, temos que sair das identidade fixa, de essência, pra identidade que nasce da relação, do encontro.

É processo de transição humana > planta, um protocolo de clorofila na veia, que mexe com fantasia, medo, julgamento, e abre o debate sobre esse sistema de identidade que tá em jogo.

E num é nada individual, não. Quem acompanha, quem tá junto, transita também. Agora, conseguir molécula pura de clorofila? É a mesma treta que conseguir testosterona: indústria farmacêutica, biomédica, sistema legal, hospitalar... Tudo patenteado, minha irmã. É a vida mesma que botaram em papel de propriedade.

Dizem que tem duas versão do manifesto TransPlant. Esse aqui é da primeira, final de 2018, circulando só na rede dos biohackers.

A revista Ni Urras ni Anarres, em 28 de julho de 2038, falou de uma segunda versão, escrita em 2036. Ali já se falava do fim próximo da rede — que naquela época chamava Internet — e de tudo quanto era tecnologia grudada nela.

Pros biohacker, esse era o momento certo de lançar o projeto: duas década de prepaero, conectar ponto privado com a Micorriza. E já tinha protocolo pronto de clorofila intravenosa pra aplicar em quem ia operar esse babado.

Até hoje, não se achou, não.

Tradução em pretuguês Thais de Menezes



EL MEU TORO QUE PARLA ÀRAB DE NADIA JABR

El 26 de maig de 2016, mentre tornava en autobús de Madrid a Barcelona, trista i plorant després d'haver anat a l'oficina d'asil a Madrid per esbrinar els motius del rebuig de la sol·licitud d'extensió familiar dels meus pares, vaig veure l'estàtua del toro al camí de tornada. Vaig fer-li una foto ràpida i la vaig penjar al meu compte de Facebook, escrivint un comentari: **"Ja veurem qui és més tossut"**, fent referència a la simbologia d'aquest toro i al seu poder, símbol d'Espanya i de la seva víctima alhora, i com a senyal que no em rendiria.

Anys després d'aquell moment, finalment vaig poder portar la meua família. El camí va ser difícil, llarg, esgotador, de vegades àrid, però finalment vaig obtenir l'aprovació per a l'extensió familiar després de dues resolucions administratives de rebuig i una resolució favorable del tribunal. Estava molt feliç. Durant un instant, vaig sentir que havia vençut aquell toro autoritari. Va ser un llarg procés de resistència: resistència a l'autoritat, als símbols, a les lleis, als protocols, a les paraules. Vaig haver de triar estratègies diferents, minimitzant els símbols de la dominació i les seves paraules difícils.

"Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las.."

Semear Palavras, Antonio Bispo Dos Santos.

al llarg d'aquest procés, aquell toro fort i poderós es va convertir en el meu toro, el que em parlava en la meua llengua àrab.

MI TORO QUE HABLA ÁRABE DE NADIA JABR

El 26 de mayo de 2016, mientras regresaba en autobús de Madrid a Barcelona, triste y llorando después de haber ido a la oficina de asilo en Madrid para averiguar las razones del rechazo de la solicitud de extensión familiar de mi madre y mi padre, vi la estatua del toro en el camino de regreso. Tomé una foto rápida y la publiqué en mi cuenta de Facebook, escribiendo un comentario: **"Veremos quién es más terco"**, en referencia a la simbología de este toro y su poder, símbolo de España y su víctima al mismo tiempo, y como una señal de que no me rendiría.

Años después de este suceso, finalmente pude traer a mi familia. El camino fue difícil, largo, agotador, a veces árido, pero finalmente obtuve la aprobación para la extensión familiar después de dos decisiones de rechazo administrativo y una decisión favorable del tribunal. Estaba muy feliz. Por un momento, sentí que había vencido a ese toro autoritario. Fue un largo proceso de resistencia, resistencia a la autoridad, a los símbolos, a las leyes, a los protocolos, a las palabras, eligiendo estrategias diferentes, minimizando los símbolos de la dominación y sus palabras difíciles.

"Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las.."

Semear Palavras, Antonio Bispo Dos Santos.

A lo largo de ese proceso, ese toro fuerte y poderoso se convirtió en mi toro que me hablaba en mi lengua árabe.

Traducción en castellano Nadia Jabr



Imagen cortesía de Nadia Jabr



الخطاؤون الدولي

1 - كُلُّنَا خَطَاوُونَ.

2 - الْخَطَايَةُ تَوْسِسُ فَعْلَهَا
عَلَى الْخَطَا.

3 - الْخَطَايَةُ مَوْقِفُ فِلْسُفِي خَاطِئٍ.
طَقَسَ لِلْإِنْكَارِ وَالنَّفْيِ. تَنْظِيمٌ
غَيْرُ مَنْظَمٍ.

5 - الْخَطَايَةُ مَوْجُودَةٌ، وَغَيْرُ
مَوْجُودَةٍ. تُخْلَقُ وَتُدمَّرُ نَفْسُهَا.

7 - الْخَلَلُ كَمَالٌ، وَالْخَطَا صَوَابٌ.

TRADUCCIÓN Y CURADURÍA: EL MALESTAR DE LA MEDIACIÓN DE TAMARA DÍAZ BRINGAS

Hace rato –más de una década al menos– se habla de curaduría en Centroamérica. También desde hace tiempo contamos con curadores de circulación internacional y/o regional, con curadores locales, y otros muy locales; contamos con artistas-curadores, con gestores-curadores y, desde luego, con curadores-curadores. Sobra decir que hay también los jóvenes curadores e incluso algún activo veterano. Sin embargo, la práctica curatorial sigue siendo entre nosotros un asunto polémico y dudoso; algo que parece provocar tantas expectativas y sospechas como un recién llegado.

En *Temas centrales*, el simposio centroamericano sobre prácticas artísticas y posibilidades curatoriales organizado por TEOR/ética en el 2000, el debate sobre curaduría contó con los más diversos argumentos de entusiastas y detractores, y desde momentos de notable agudeza hasta algunos completamente irrisorios. Cuauhtémoc Medina, quien actuó como moderador de aquellas jornadas, resumió o, más bien, radicalizó esa relación con el curador en términos de “animosidad”.

En el 2005, un nuevo momento del debate regional tuvo lugar cuando el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo invitó a ocho duetos de artistas y curadores de Centroamérica a la muestra *Arte y curaduría: ¿un diálogo posible?*. Las maneras como se interpretó esa invitación fue, en la mayoría de los casos, por la vía de tematizar la curaduría; lo que parecía el síntoma de un cierto malestar o, al menos, de una etapa indecisa en la que aun hace falta hablar de curaduría antes de, simplemente, ponerla en práctica. De hecho, creo que en el esfuerzo por disolver los límites entre artistas y curadores, casi todos los duetos optaron por suprimir la figura –y en buena medida las funciones– del curador.

En cualquier caso, desde las versiones más humorísticas a las más graves, desde las más complacientes a las más incisivas, la muestra dio cuenta de la complejidad de los vínculos arte-curaduría. Y, sobre todo, hizo evidente un distanciamiento respecto de aquella idea de “animosidad” que había marcado el debate en el 2000. En el evento del MADC, la relación artista-curador –incluso en la variante conflictiva que escenificaron los nicaragüenses Alicia Zamora y Ernesto Salmerón– se dio más bien en términos de “complicidad”.

De algún modo, *Arte y curaduría* fue el síntoma de un desplazamiento que ha sido gradualmente preparado por una serie de exhibiciones y eventos de artes visuales en la región. Las múltiples iniciativas coordinadas por artistas y colectivos, las curadurías fundadas en investigaciones o lecturas del contexto contemporáneo, los eventos de convocatoria abierta, así como los diversos proyectos regionales (exposiciones, concursos, talleres, seminarios, intervenciones públicas) han sido algunos de los modelos más eficaces. En casi todos, la colaboración y la complicidad, pero también cierta idea de traducción que intentaré desarrollar aquí, han sido premisas fundamentales.

Básicamente, propongo pensar la práctica curatorial en términos de traducción. Un primer argumento estaría basado en una fuerte tradición de semiólogos y teóricos culturales que han considerado la traducción como un importante mecanismo de actuación de la cultura. Peeter Torop anota algunas de las principales contribuciones en ese sentido: desde las interpretaciones semióticas de la teoría de la traducción, introducidas por Roman Jakobson y continuadas –entre otros– por Umberto Eco, hasta los aportes de Mijaíl Bajtín y Iuri Lotman a través de nociones como dialogismo, polifonía y traducción. Para ese teórico de la Universidad de Tartu, en Estonia:

“Traducir, como una actividad, y la traducción como su resultado, son inseparables del concepto de cultura”.¹

Ahora bien, los vínculos entre curaduría y traducción tienen que ver además con las funciones culturales que ambas ponen en juego. Es evidente el lugar de la curaduría en el toma y daca de validaciones y transacciones de diverso orden: cultural, económico, político, simbólico. En ese complejo campo de negociaciones, la práctica curatorial debe entrar en relación con múltiples fuerzas: desde artistas y públicos hasta instituciones, coleccionistas, patrocinadores y medios de comunicación.

Árbitro entre agentes de diverso signo –de ámbitos privados y públicos, oficiales y alternativos, locales e internacionales–, el curador actúa en el difícil terreno de las negociaciones, de las transacciones. Precisamente, ese rol de mediación entre múltiples instancias nos puede dar otro argumento para acercar la curaduría a la traducción: interpretar, trasladar intereses y expectativas disímiles en un proyecto común sería tarea del curador.

Una de las problemáticas que debe enfrentar esa tarea mediadora será, entonces, la de las diferencias: que en el esfuerzo de traducir, de mediar entre un contexto y otro, de negociar las diferencias, el traductor –el curador– no termine por suprimirlas. El riesgo de la mediación sería, en este caso, el de “ecualizar”: el de ajustar las propuestas dentro de una determinada frecuencia (global). En el ensayo “On Translation in a Global Market”, Emily Apter se pregunta hasta qué punto los artistas globales, consciente o inconscientemente, construyen traducibilidad en sus formas artísticas.² Del mismo modo, cabría preguntarse hasta qué punto la práctica curatorial, cuando debe negociar entre diversas escenas y contextos de recepción, tiene en cuenta esa traducibilidad; o la fabrica.

Pero pensar la práctica curatorial en términos de traducción significa, sobre todo, vincularla a los procesos de traslado, desplazamiento e interpretación que ésta pone en juego. Entendida como transformación y no como una operación neutral de traslado, creo que la idea de traducción puede resultar útil para pensar la curaduría. Ambas prácticas comparten algunas similares funciones culturales, algunos similares procedimientos y, además, una y otra han arrastrado con parecidos debates: el diverso grado de intromisión en los textos, los desplazamientos y desvíos que producen, la rectitud o distorsión de la lectura, el respeto o traición al autor, entre otros.

De la literatura que han producido esos debates en el campo de la traducción, he leído con una fruición especial los argumentos de un amante de la traducción infiel, la embustera, la que deforma; un entusiasta de los añadidos, del falseo, de las sustituciones, de las travesuras verbales y sintácticas, de las omisiones y las reescrituras; un apasionado de apócrifos y falsificaciones. Se trata, por supuesto, de Jorge Luis Borges, quien introdujo lúcidos comentarios sobre la traducción en sus ensayos y ficciones críticas, en sus reseñas y entrevistas.

Para argumentar las posiciones de Borges respecto a la traducción, su no secreta adhesión a las versiones más desobedientes, tal vez basten unas breves citas de sus dos principales textos sobre el tema. Así, en “Las versiones homéricas” (1932) escribe: “Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H –ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”. Y luego: “La superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el consabido adagio italiano– procede de una distraída experiencia.”

Pocos años después, en “Los traductores de las 1001 noches” (1935) argumentaba: “La hermosa discusión Newman-Arnold (1861-62), más memorable que sus dos interlocutores, ha razonado extensamente las dos maneras generales de traducir. Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales: Arnold la severa eliminación de los detalles que

distraen o detienen. Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquélla, de los continuos y pequeños asombros. Ambas son menos importantes que el traductor y que sus hábitos literarios. Traducir el espíritu es una intención tan enorme y fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen”.

En ese mismo texto, el atento lector de las mil y una (versiones de las) noches tomaba partido: “Palabra por palabra, la versión de Galland es la peor escrita de todas, la más embustera y la más débil, pero fue la mejor leída. Quienes intimaron con ella, conocieron la felicidad y el asombro”. Según Borges: “a ese oscuro asesor debemos ciertos cuentos fundamentales, que el original no conoce: el de Aladino, el de los Cuarenta Ladrones, el del Príncipe Ahmed y el Hada Peri Banú...”, y algunos más. Pero Borges elogiaría también otras versiones, argumentando: “En general, cabe decir que Mardrus no traduce las palabras sino las representaciones del libro: libertad negada a los traductores, pero tolerada en los dibujantes –a quienes les permiten la adición de rasgos de ese orden... Ignoro si esas diversiones sonrientes son las que infunden a la obra ese aire tan feliz, ese aire de patraña personal, no de tarea de mover diccionarios. Sólo me consta que la “traducción” de Mardrus es la más legible de todas –después de la incomparable de Burton, que tampoco es veraz. [...] Celebrar la fidelidad de Mardrus es omitir el alma de Mardrus, es no aludir siquiera a Mardrus. Su infidelidad, su infidelidad creadora y feliz, es lo que nos debe importar”.

Ello es, conviene decirlo, lo que nos importa aquí cuando hablamos de curaduría y traducción. Se trata, en ambos casos, de procesos de transformación que implican probablemente algunas pérdidas, pero también la posibilidad de producir algo nuevo. Como sugiere Umberto Eco: “A veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado”.³

Traduttore traditori, la vieja fórmula parece inapelable. Sin embargo, antes que condenar la fatal traición del traductor, convendría tal vez valorar su perfil más fecundo. Por mi parte, celebro en la curaduría lo que Borges en las traducciones menos veraces: la “infidelidad creadora”, incluso ese aire de “patraña personal”. Creo que son los énfasis personales, los propios enfoques y los propios riesgos los que otorgan a la práctica curatorial su potencial creador.

Por lo demás, creo que en la medida en que se entienda como una propuesta parcial, la práctica curatorial podrá tener una mayor legitimidad; y podrá, por otra parte, desmarcarse de la idea de una supuesta “selección” absoluta, de unos supuestos “elegidos”. Es frecuente, por ejemplo, que la figura del curador, sus criterios y procesos de selección, sean vistos con cierto recelo. Sin embargo, antes de esta nueva “visibilidad” de la curaduría, las exposiciones y colecciones se presentaban como dispositivos autosuficientes, ocultando los presupuestos e intereses de quienes las organizan.

Es curioso, entonces, que la sospecha hacia la exhibición y sus procesos aparezca en el momento en que hay un nombre a quien hacer responsable. Haciéndose visible, mostrando sus criterios específicos, la curaduría se expone también a ser revisada y cuestionada. Y haciéndose visible, se hace visible también el carácter y poder de su mediación. Del mismo modo que en la serie de intervenciones “On translation”, el artista catalán Antoni Muntadas pone en primer plano diversos procesos de traducción, interpretación, transcripción y las estructuras de poder que estos involucran. Si en todo proceso de traducción hay pérdida y distorsión, ello no se debe sólo a la natural dificultad de trasladar de un código a otro, sino también a las relaciones de poder que median en ese traslado.

Una de las áreas más problemáticas con las que entra en relación la curaduría es el mercado. Es evidente que la práctica curatorial –con sus políticas de exhibición y representación, con sus en-

foques de lectura, con su poder de legitimación— tiene consecuencias más o menos directas en el mercado del arte. Algunas muy directas tienen que ver con la presencia cada vez más frecuente de la figura del curador en colecciones corporativas o privadas, donde funciona como consultor en el campo de las adquisiciones, pero también como soporte académico y legitimador de esos fondos.

Desde luego, ese terreno en el que la curaduría lleva a cabo una labor historiográfica y crítica, demanda un alto grado de responsabilidad y ética profesional. Si hace un momento tomé partido por las traducciones menos obedientes, por las interpretaciones extremas, por lo que —parafraseando a Borges— podríamos llamar “infidelidad curadora”, conviene ahora insistir en la enorme cuota de responsabilidad que también supone esa tarea. Los efectos de la curaduría en el problemático campo de las interpretaciones y las validaciones deberían tener como garantía una práctica informada, investigadora, responsable.

Por otra parte, igual que la traducción, la curaduría supone un acto de lectura. No hace falta reiterar aquí los múltiples malentendidos, desvíos y distracciones que pone en marcha toda lectura. Sin embargo, tal vez sí podemos distinguir, o desear, un razonable grado de pertinencia de ésta. En cuanto a la curaduría, se sabe que una de sus principales tareas tiene que ver con la adecuación a un espacio-tiempo específico: al lugar de la exhibición, pero también al contexto más general de recepción y circulación de las prácticas artísticas.

Pero la curaduría y la traducción comparten también similares procedimientos. En particular, hay un recurso que constituye, probablemente, la base de ambas prácticas: la combinación, el diverso ordenamiento de algunos elementos. Es evidente que una buena parte de la tarea curatorial se juega en el campo de la sintaxis, de las relaciones entre textos: entre obras, autores, discursos, tendencias, etc. Para ello, la exhibición y el dispositivo museográfico constituyen sus vías privilegiadas.

Desde ese lenguaje de los contactos y las vecindades, de las afinidades y las diferencias, se traza actualmente una parte de la historia y la crítica de arte. Pero a diferencia de otros discursos, la curaduría construye sentidos a partir de los textos mismos. De algún modo, quisiera pensar la práctica curatorial en los términos en que Walter Benjamin planteara la “La tarea del traductor”, argumentando: “La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su mediación”.⁴

Me pregunto, entonces, si lo que distingue a la curaduría de otros discursos sobre el arte tendría que ver más bien con lo intraducible. La práctica curatorial produce sentidos, ojalá conocimiento en torno a las obras, pero conservando (o favoreciendo) un cierto núcleo intraducible de éstas. “La traducción —decía también Benjamin— es ante todo una forma”. Y es justamente en ese punto, el de una relación formal o poética, donde el vínculo entre traducción y curaduría me parece más fecundo.

Finalmente, queda también una pregunta los límites de la traducción (sobra decir que también los de la práctica curatorial). Otra vez Borges nos puede dar un ejemplo extremo: Pierre Menard, autor del Quijote, que ha sido leído —entre otras cosas— como “una representación irónica del traductor ideal”.⁵ La versión de Menard, que coincide palabra por palabra y línea por línea con la de Cervantes, no puede ser exacta al original. Como demuestra la lectura borgeana de dos textos idénticos, ni siquiera en la transcripción más puntual sería posible una fidelidad absoluta de la traducción. Esa brecha, abierta incluso entre dos textos exactos, plantea también los límites de cualquier representación.

Notas

- 1 Peeter Torop: "Translation as translating as culture", *Sign Systems Studies* 2002 ,30.2.
- 2 Emily Apter: "On Translation in a Global Market", *Public Culture* 12-1 (2001) 13.1.
- 3 Umberto Eco, *Sobre la interpretación*, p.45.
- 4 Walter Benjamin: "La tarea del traductor", *Ensayos Escogidos*, Sur, Buenos Aires, 1967, p.85.
- 5 Sergio Pastormerlo: "Borges y la traducción", *Borges Studies on Line*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: 14/04/01 (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>)

TRADUÇÃO E CURADORIA: O AVEXAMENTO DA MEDIAÇÃO DE TAMARA DÍAZ BRINGAS

Tem um tempinho - pelo menos mais de dez anos - se fala de curadoria na América Central. Também já tem um tempo que contamos com curadoria de circulação internacional e/ ou regional, com curadores locais, e outros muy locales (bem do lugar mesmo); contamos com artistas- curadores. Sobra dizer (falta dizer) que tem também os jovens curadores e uns veteranos ativo também. De todo jeito, a pratica curatorial segue sendo entre a gente de deixar um pé atrás; algo que parece provocar tantas expectativas e suspeitas como um recém chegado.

A conversa que meió o simpósio *centroamericano de práticas artísticas* e possibilidades curatoriais organizado por TEOR/ÉTICA em 2000, a treta sobre curadoria teve muitas argumentos à favor e contra com momentos afiados até mesmo engraçado.

Em 2005, um novo momento do debate regional teve lugar quando o Museu de Arte e Desenho Contemporâneo, chamou outras duplas de artistas e curadores da América Central na mostra de Arte e Curadoria: uma conversa possível? A maneira como se interpretou esse convite, foi na maioria dos casos, um jeito de tematizar a curadoria; o que parecia uma sensação meio ruim, ou pelo menos, um momento indeciso que ainda faz falta falar sobre curadoria antes de simplesmente, pôr em prática. De echo, acho que o esforço para dissolver os limites entre artistas e curadores, quase todos optaram por diminuir a figura e em boas medidas - a função do curador.

De todo jeito, desde as versões mais engraçadas até as mais graves, desde as mais receptivas às mais incisivas, a mostra deu conta da complexidade dos vínculos de arte-curadoria. E mais ainda, deu para todo mundo ver o distanciamento a respeito da idéia de "braveza" que havia marcado o debate de 2000. No evento de MADC, a relação artista-curador, mesmo na variante conflitiva que enceraram os nicaraguenses Alicia Zamora e Ernesto Salmerón - se deu melhor na complicação.

De algum jeito arte e curadoria foi sintoma de um deslocamento que foi de vez em vez preparado por um monte de exibição e eventos de artes visuais na região. As muitas iniciativas coordenadas por artistas e colectivos, as curatorias iniciadas em investigação ou leitura do meio contemporâneo, os eventos de curadoria aberta, assim como os diversos projetos regionais (exposições, concursos, oficinas, seminários, intervenção pública), tem sido alguns dos modelos mais bem trabalhado. Em quase todos, a colaboração e a cumplicidade, mas também uma certa ideia de tradução - que tentarei desenvolver aqui - tem servido de boa base.

Basicamente proponho pensar a prática curatorial com um jeitão de tradução. Uma primeira idéia estaria baseada em uma forte tradição como um importante mecanismo de atuação da cultura. Peeter Torop anita algumas das principais contribuições nesse ramo: desde as primeiras interpre-

tações semióticas da teoria da tradução, introduzidas por Roman Jakobson e continuadas - entre outros - por Umberto Eco, até os toques de Mijaíl Batjín e Iuri Lotman através das noções de dialogismo, polifonia e tradução. Por esse teórico da universidade de Tartu, na Estônia: “traduzir, como uma atividade, e da tradução como seu resultado, são inseparáveis do conceito de cultura”.

Pois bem, os vínculos entre curadoria e tradução tem que ser além das funções culturais que ambas colocam em jogo. Dá para vê, o lugar da curadoria em toma lá da cá de validações e transações de várias formas: cultural, econômico, político, simbólico. Nesse embolado campo de negociações, a prática curatorial deve entrar em relação à várias forças: desde artistas e público, até as instituições, colecionistas, patrocinadores e meios de comunicação. Árbitro entre agentes de vários signos - de âmbitos privados e públicos, oficiais e alternativos, locais e internacionais - , o curador, atua no difícil terreno das negociações, das transações: interpretar, movimentar interesses e expectativas diferentes num projeto comum seria tarefa do curador.

Uma das problemáticas que deve enfrentar essa tarefa mediadora, será, então, a das diferenças: que o esforço de traduzir, de mediar entre um contexto e outro, de negociar as diferenças, o tradutor - o curador - não termine por suprimilas. O risco da mediação seria, nesse caso, de atualizar: ajustar as propostas dentro de uma frequência (global). No ensaio “On Translation in a global market”, Emily Apter se pergunta até que ponto os artistas globais, conscientes ou inconscientes, constroem traduzibilidade em suas formas artísticas. Do mesmo jeito caberia perguntar a si, até que ponto a prática curatorial, quando deve negociar entre diversas cenas e contextos de recepção, tem em conta essa traduzibilidade; a fábrica.

Mas pensar a prática curatorial em termos de tradução significa, mais que tudo, vincular aos processos de mudança, deslocamento e interpretação que estão em jogo. Entendida como uma transformação e não como uma operação neutra desse giro, acho que a idéia de tradução pode resultar útil para a curadoria. As duas partes compartilham algumas coisas parecidas nas funções culturais, uns jeitos parecidos e, mais ainda, uma a outra arrastam com debates quase que igualzinho: o diverso categoria de intromissão nos textos, as transformações e desvio que produzem, a reação e distorção da leitura, o respeito ou tradição do autor, entre outros.

Da lida toda que já rolô nesses papo de tradução, eu fiquei foi de gosto memo com as ideia dum cara que curtia as tradução infiel, aquela mentirosa, que bota coisa no meio, que entorta; um que se amarra em invenção, troca, travessura com palavra e o sumo, omissão e reescrita; apaixonado por apócrifo e falsificação. Tô falando, claro, de Jorge Luis Borges, que largô comentário da mais alta lucidez sobre tradução em seus ensaios, ficção crítica, resenha e entrevista.

Pra dá conta do que Borges pensava da tradução, e desse amor dele pelas versão mais desobediente, basta pegá uns trechinho dos dois texto principal que ele escreveu sobre o tema. Em *As versões homéricas* (1932), ele manda: “Pressupor que toda recombinação de elemento é obrigatoriamente inferior ao seu original é que nem dizê que o rascunho 9 é sempre pior que o rascunho H – já que tudo que existe é rascunho. Texto definitivo só tem na religião ou no cansaço.” E também: “A superstição de que tradução é inferior – cunhada naquele ditado italiano sabido – vem de experiência distraída.”

Uns ano depois, em *Os tradutores das 1001 noites* (1935), ele solta: “A discussão bonita de Newman-Arnold (1861-62), mais lembrada que os dois mermo, já mostrou as duas forma geral de traduzi. Newman defendeu o modo literal, segurando cada detalhe verbal; Arnold queria cortar tudo que atrapalhasse ou parasse a leitura. Esse jeito dá gosto de uniformidade e gravidade; o outro, dá assombro pequeno e contínuo. Mas os dois não valem mais que o tradutor memo e seus costume literário. Traduzir o espírito é intenção tão grande e fantasmal que fica até inofensiva; traduzir a letra é precisão tão exagerada que nem tem perigo de alguém tentá.”

No memo texto, ele toma partido: “Palavra por palavra, a versão de Galland é a pior escrita, a mais enganadora e fraca, mas foi a mais lida. Quem ficou íntimo dela conheceu felicidade e assombro.” E ainda: “a esse assessor obscuro a gente deve uns conto fundamental, que o original nem conhece: o de Aladim, o dos Quarenta Ladrão, o do Príncipe Ahmed e a Fada Peri Banú...”

Mas Borges elogiava outras versão também, e dizia: “No geral, dá pra dizê que Mardrus não traduz palavra, mas sim representação do livro: liberdade negada pro tradutor, mas permitida pros desenhista – que pode até inventá traço novo. Num sei se é isso que dá à obra aquele ar tão feliz, aquele ar de patranha pessoal, e não de tarefa chata de mexê com dicionário. Só sei que a ‘tradução’ de Mardrus é a mais gostosa de lê de todas –depois da incomparável de Burton, que também não é verdadeira. [...] Celebrar a fidelidade de Mardrus é esquecer a alma de Mardrus, é nem falá dele. A infidelidade dele, infidelidade criadora e feliz, é o que importa pra nós.”

E é isso memo que pega quando a gente fala de curadoria e tradução: processo de transformação, que às vez perde coisa, mas também pode criá coisa nova. Como Umberto Eco soltô:

“Às vez deturpar um texto significa tirá ele das interpretação canônica que já colaram nele, mostrar aspecto novo, e aí o texto acaba sendo interpretado de jeito melhor e mais produtivo.”

Traduttore traditori, diz o ditado bem véio. Só que, em vez de condenar essa tal “traição” do tradutor, melhor a gente valorizar o lado fecundo dela. Eu, por minha parte, celebro na curadoria o memo que Borges celebrava nas tradução menos certinha: a tal da **infidelidade criadora**, até com esse arzinho de “patranha pessoal”. Porque é memo nos jeito pessoal, nos risco e nos ênfase de cada um que a prática curatorial mostra seu poder criador.

E mais: quando a gente entende curadoria como proposta parcial, ela ganha até mais legitimidade, e se livra dessa história de “seleção absoluta”, de “escolhidos”. O povo muitas vez olha pro curador com desconfiança, por causa de seus critério e escolha. Mas olha só: antes dessa “visibilidade” de hoje, exposição e coleção já era organizada com um monte de interesse escondido, só que ficava camuflado.

É curioso, né? A suspeita aparece justo quando tem nome e rosto pra responsabilizar. Quando se mostra, a curadoria também se expõe a crítica. E quando aparece, aparece junto o caráter e o poder dessa mediação. Tipo na série *On translation*, do artista catalão Antoni Muntadas, que bota em evidência os processo de tradução, interpretação, transcrição e o poder que vem junto. Se em toda tradução tem perda e distorção, isso não é só porque é difícil passar de um código pro outro, mas também pelas relação de poder que atravessa esse movimento.

Uma das parte mais problemática onde a curadoria se mete é o mercado. Não dá pra negar: curadoria, com sua política de exhibir e representar, com jeito de ler e com poder de legitimar, mexe direto com o mercado de arte. Muitas vez o curador tá colado em coleção privada ou corporativa, funcionando como consultor de compra, mas também como suporte acadêmico que dá selo de legitimidade.

Daí que esse terreno, onde a curadoria atua de forma crítica e historiográfica, exige alto grau de responsabilidade e ética. Se até aqui eu fiquei do lado das tradução menos obediente, das leitura mais extremada, do que a gente podia chamar –parafraseando Borges– de **infidelidade curadora**, agora tem que reforçar: junto com essa liberdade, vem uma baita responsabilidade. Os efeito da curadoria no campo cheio de disputa das interpretação e validação só podem ter força se tiver prática informada, investigativa, responsável.

De resto, curadoria é que nem tradução: é ato de leitura. E leitura, cê sabe, sempre abre mal-entendido, desvio, distração. Mas a gente pode, sim, buscar um certo grau de pertinência. No caso

da curadoria, a tarefa central é adequar tudo a um espaço-tempo específico: o lugar da exibição e também o contexto maior de recepção e circulação da arte.

E tanto tradução quanto curadoria trabalham muito com combinação: reorganizar elementos, criar sintaxe. Boa parte da curadoria se resolve nisso: no jogo das relações entre obra, autor, discurso, tendência. Pra isso, a exposição e o dispositivo museográfico são ferramenta principal.

É desse jogo de contato, vizinhança, afinidade e diferença que se traça parte da história e crítica da arte hoje. Só que, diferente de outro discurso, a curadoria constrói sentido a partir do próprio texto. É por isso que gosto de pensar a curadoria nos termos que Walter Benjamin propôs em *A tarefa do tradutor*:

“A tradução verdadeira é transparente, não cobre o original, não faz sombra, mas deixa cair sobre ele, em toda sua plenitude, a língua pura, fortalecida pela mediação.”

E aí fico me perguntando: será que o que distingue a curadoria de outros discursos sobre arte não é justamente o **intraduzível**? Porque a curadoria produz sentido, às vezes até conhecimento, mas deixa guardado (ou até fortalece) um núcleo intraduzível da obra. Como dizia Benjamin: “A tradução é, antes de tudo, uma forma.” E é nesse ponto –o da relação formal, poética– que vejo o elo mais fecundo entre tradução e curadoria.

No fim, fica a pergunta sobre os limites da tradução (e também da curadoria). E aí Borges traz de novo exemplo extremo: Pierre Menard, autor do **Dom Quixote**, lido como “uma representação irônica do tradutor ideal”. A versão de Menard, palavra por palavra, linha por linha igual à de Cervantes, não pode ser a mesma. Como Borges mostrou, nem dois textos idênticos são fiéis no absoluto. Essa brecha, aberta até entre textos iguais, mostra também os limites de qualquer representação.

Notas

1 Peeter Torop: “Translation as translating as culture”, *Sign Systems Studies* 30.2, 2002.

2 Emily Apter: “On Translation in a Global Market”, *Public Culture* 13.1 (2001) 1-12.

3 Umberto Eco, *Sobre la interpretación*, p.45.

4 Walter Benjamin: “La tarea del traductor”, *Ensayos Escogidos*, Sur, Buenos Aires, 1967, p.85.

5 Sergio Pastormerlo: “Borges y la traducción”, *Borges Studies on Line. On line*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet:

14/04/01 (<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/pastorm1.htm>)

Nota da tradução:

seleção das melhores palavras organizadas na academia? = assentamento das palavras no corpo?
= tradução para gestualidade? = composição espacial as palavras, coreografias, ideias ? = sistema aberto de contaminação corporal histórica? = trocar ideia!

Tradução em português Thais de Menezes

ERRORIST INTERNATIONAL



MANIFIESTO

- 1 - WE ARE ALL ERRORISTS.
 - 2 - ERRORISM BASES ITS ACTION ON ERROR.
 - 3 - ERRORISM IS AN ERRONEOUS
PHILOSOPHICAL POSITION.
RITUAL OF NEGATION.
A DISORGANIZED ORGANIZATION.
 - 5 - ERRORISM DOES NOT EXIST AND EXISTS.
IT CREATES AND SELF-DESTROYS.
 - 7 - THE FAILURE AS PERFECTION.
THE ERROR AS A SUCCESS.
-

da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra poesia preta lgbtqi de denúncia da dor atédireito ao devaneio DE TATIANA NASCIMENTO

"tingi tudo de preto"
(kika sena)

em 2015, integrando a coletiva otim de lésbicas negras diaspóricas com as sapatonas pretas jessoliveira y annie ganzala, propusemos uma oficina de recontação de histórias num festival queer de pessoas negras e de cor que aconteceu em berlim. nos interessava pensar a cuíerlombo e montar umqueerlombo de recontação de histórias negras de dissidentes sexuais. jess y annie foram pro festival, eu não fui. mas fiquei no gás de articular com outras pessoas por aqui a importância dessa conceitualização negro-fundamentada da e desde a negritude diaspórica dissidente-sexual, especialmente no campo da produção poética – uns anos antes, na graduação em letras e depois no doutorado, pesquisei as palavras como comunidades compartilhadas em que poemas e prosa acadêmica alimentavam a constituição de subjetividades negras lésbicas frente às escassas referências que temos, resultado das tentativas coloniais de apagamento de nossa existência física, subjetiva, literária.

foi nesse fôlego que, em 2016, fiz o primeiro sarau queerlombismo no aparelho luzia (SP), convidando alguns artistas negras, negros e negrxs pra compartilharmos a potência de nossas palavras como arte preta diaspórica sexual-dissidente: (re)fundarmos nosso queerlombo – um que é reinventado a cada encontro, sonho, luta que temos enquanto contadores de histórias/narradores dessa produção outra e alterizada.

naquele momento, pensando ser estratégica essa recontação/invenção de histórias negras ancestrais pela possibilidade de des-heterossexualização/des-cisnormatização que têm na própria narrativa da diáspora (ainda dominada pelos discursos "autorizados" do dominador/colonizador), eu estava muito interessada nas histórias lesbianas de Oxum e Iansã, na transexualidade de Otim, e na metaforização do falo de Exu como dildo (essa, a partir das prosas sobre "o princípio exúnico do prazer sexual" que tive com o Wanderson Flor).

materializei isso em "marabô", poema de abertura do meu livro "lundu," (2016), que na primeira edição revelava "devanei(gr)os desde meu queerlombismo": um achar-se ao achar a encruzilhada – ou, outra metáfora de Exu, deus da comunicação, num jogo curto de palavras declamando autoconstituição que montei a partir do verbo preto, ou empretecido. na segunda edição do livro, reconfigurei "queerlombismo" como "cuíerlombismo", me apropriando da artimanha sudanesa de tradução-retomada de termos gringos pra que tenham mais nossa cara, ou: recurso de descolonização conceitual que tem explorado a morfologia de um termo gringo pra reassentar sua semântica em bases mais latinas, pelo processo de rasurar/reescrever esse conceito-chave, "teoria queer/queer studies", sobre o qual tantas disputas têm sido feitas dum jeito que tenha a nossa (múltipla) cara: cuír, kuír, cuia; pra citar alguns – que aprendi com Bibi Abigail, Jota Mombaça, Marissa Lobo, respectivamente. **1**

quando a notícia daquele sarau, queerlombismo no aparelha, se espalhou, algumas parsas vieram umpouco ressabiadas e/ou curiosas me perguntar sobre essa transformação de quilombismo emqueerlombismo. muitas perguntando se a referência era mesmo ao projeto político/conceito fundadopor abdias do nascimento **2**. pra muitas outras, a articulação entre queer e quilombo não era sóevidente, pela aparência das palavras mesmo, mas algo urgente a ser celebrado y retomado comomodelo pras nossas lutas e existências: compartilhávamos (e ainda compartilhamos) a noção de queum dos pilares mais rígidos e antigos do racismo diz respeito às expectativas sexuais que recaemsobre nossos corpos negros: expectativas que são não apenas hiperssexualizantes – mas-hiperheterocissexualizantes.

a negritude LGBTQI na/da diáspora ainda luta contra estereótipos que atribuem homossexualidades/dissidência sexual a uma “praga branca” contaminante de viris povos negrospela via da colonização, e conseqüentemente acusam de embranquecimento/colonialidade umbocado de orientações sexuais, identidades de gênero, práticas de sexo-afeto que são, efetivamente, negramente ancestrais y documentadas, por exemplo, em itans – contos fundacionais da cosmovisãoiorubana que chegaram ao brasil pelo trânsito religioso, difundidos e mantidos por aqui graças àcosmovisão do candomblé (e muita apropriação antropológica!, via que me fez conhecer muitos dositans, inclusive).

nessa visão estereotipada e homogeneizante, há uma sexualidade própria ou correta da negritude; ysua manutenção enquanto sistema ideológico, político, econômico, afetivo de controle dos corpos esexualidades negras se dá na base de perseguição e morte, chacota, anulação existencial física esimbólica, enfi m, fi ncada no não-reconhecimento à autodeterminação sexual preta lgbtqi tanto nadiáspora quanto no continente. **3**

dos itans cuér/queerizados que acho estratégicos pra se pensar a ancestralidade da dissidênciasexual na/da diáspora, gosto muito daquele em que Oxum seduz lansã e do da acolhida de Otim porOxóssi [3]. o primeiro conta que, depois de Oxum e lansã terem um caso, Oxum some e parte praoutras conquistas. lansã fi ca indignada com o desprezo e vai atrás dela pra castigá-la; Oxum seesconde num rio, e de lá não sai. acho indispensável ressaltar que, nesse itan, chamado “Oxum seduzlansã”, o cerne da relação entre Oxum e o rio é a consequência de sua relação sexual com lansã, ouseja, um de deus domínios simbólicos mais reconhecidos na diáspora, a pertencença à água doce, sedeve a ter tido sexo lésbico com lansã.

os itans são complexos e pra, cada Orixá, às vezes há dezenas contando uma história parecida deformas muito diferentes (como o domínio dos rios por Oxum, mesmo). isso também acontece comOtim, Orixá pouco cultuado na diáspora (conheço apenas uma fi lha de Otim feita), geralmentettratado/conhecido como uma orixá caçadora companheira de Oxóssi (dependendo da história, ocompanheirismo é de ofício ou de sexo ou ambos). mas também existe o itan que conta que Otim erauma fi lha muito amada por um pai que guarvada seu segredo de ter quatro peitos e, quando o

segredo é descoberto (pela traição de um marido que ela arruma lá pelas tantas), Otim corre virandoum rio abraçado/recebido por lemanjá (e mesmo o amor de seu pai, virando montanha pra tentarcontê-la, é em vão).

mas também há aquele itan em que Otim era um príncipe lindo que vivia num reino farto até secansar daquela vida e decidir fugir. Otim chega numa fl oresta sem saber nada necessário à suasobrevivência e, passando perrengues como a fome, o medo, a solidão é fi nalmente encontrado eresgatado por um famoso caçador, o mais reconhecido da família “Odé”, que veste Otim com novasroupas e ensina a ele seu ofício. além disso, Oxossi guarda consigo, também, o segredo de Otim: quesua genitália é de peitos e vagina. ou, como diz o itan que li, que “Otim tem corpo de mulher”.

por que escolhemos, ao longo da história de transmissão majoritariamente oral dos itans, transmitir a história mais normativa em termos de sexo e corporeidade? por que o itan que conta da transexualidade de Otim é menos difundido? porque a história da colonização é uma de heterocissexualização, a forma com que alguns itans são mais ou menos divulgados também tem a ver com isso. por isso a recontação é imprescindível: pra que não morram essas raízes, pra que tenhamos subsídios históricos da dissidência sexual negra na diáspora, pra que a gente se livre da mirada heterocisnormativizante que a colonialidade impôs a nossas trajetórias/existências/simbologias pré-atlânticas como tentativa de planificar e tornar rasas, homogêneas, narrativas, sexualidades, práticas, povos que são muito mais complexas que o binarismo homem/mulher católico difundido como parâmetro de sexualidade como parte da empreitada colonial (não esquecemos das fazendas de estupro montadas pelo sistema escravagista pra reprodução de mais corpos negros escravizados à exploração que formou a riqueza branca nas américas).

em "o espírito da intimidade", a escritora sobonfu somé, burquinabê, conta como pra seu povo, aetnia dagara, é comum e socialmente inserida num contexto religioso a relação entre homossexualidade e espiritualidade. num dos capítulos finais do livro em que ela se dedica a compartilhar formas mais saudáveis, desde "ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos", pra se viver a heterossexualidade, ela conta sobre os "guardiões do templo", pessoas que fazem uma ponte entre o mundo de quem vive e o de quem já foi – e que são homossexuais.

talvez a colonização, em suas várias etapas ao longo dos séculos desde o XV, é que tenha levado ao continente as lgbtqifobias como as conhecemos – y ainda é colonial o esforço de cisgeneridade-heterossexista de supremacia branca e capitalista na difusão, pela diáspora, de modelos binários/dicotômicos de sexualidade polarizada e fundamentada em padrões de reprodução via discursos muitas vezes disfarçados de "o modo africano de vida". como se houvesse um único modo africano de vida, e não centenas de línguas, povos, culturas, ideologias conflitantes, matrizes cosmológicas distintas, hábitos, fazeres, pensares – afinal, África não é um país e tampouco um monólito cultural.

e a colonização, invés de um rasgo histórico que pára um momento no tempo, foi e é um projeto civilizatório de determinada matriz étnico-racial que exclui civilizações outras, e suas práticas/conhecimentos/modos de vida tradicionais, inclusive e de forma muito fundamental à manutenção de sua supremacia econômica, cultural e política. planificar as práticas, expressões, vivências e experiências sexuais que sejam divergentes ao seu modelo civilizatório ideal, entender um conjunto de povos milenares como um único povo dum único pensamento e duma única prática sexual é, assim, racismo colonial. acho foda/triste/assustador que estejamos, tantas, dentro de comunidades negras usando esse caminho pra deslegitimar as expressões "dissidentes" de sexualidade negra enquanto "embranquecimento", "colonização". **4**

e esse racismo colonial tem como outro de seus pilares mais firmes e funcionais a política de silenciamento dessas experiências nossas, velhas, tidas como outras: nossa existência também é negada pela condenação ao silenciamento. quando comecei a ler lésbicas negras, aprendi que pra muitas dessas escritoras (de poesia, prosa e/ou teoria acadêmica) uma urgência era/é criar nossas próprias palavras e/ou retomar palavras ancestrais, y com isso permitir que uma comunidade fundamentada na palavra autodeterminada seja criada: no caso, comunidades negras lésbicas. isso é o que Audre Lorde faz ao refundar o termo "zami" como sinônimo de lesbiandade negra na diáspora (pelas raízes caribenhas dela, e da palavra); é também o que Cheryl Clarke faz com sua poesia mito-arqueológica que reconta/reinventa histórias de lésbicas negras; o que Barbara Smith faz ao produzir crítica literária de obras de autorxs negrxs buscando personagens e tramas sexual-dissidentes (e especialmente lésbicas e gays), pra citar algumas.

quando eu tinha 20 e poucos anos não tinha acesso à produção nacional de lésbicas negras, especialmente produção literária; assim construí minha carreira de tradutora e assim também me conectei muito com essas obras em inglês. o trabalho de traduzir essas autoras pro português brasileiro

foi parte de uma estratégia de buscar referenciais pra minha própria lesbiandade negra, ouseja, me constituir pela palavra aprendida com outras *zami*. cheryl clarke diz que a poesia tem sido a “grande professora da conscientização, da história, e do amor próprio” pros povos pretos, prasmulheres, pras lésbicas (2006, p. 140). porque isso se refl ete no fortalecimento da minha lesbiandadenegra a partir das palavras dela e de outras, penso que a gente sempre se aquilombou pela poesia, pela literatura, ao longo desses séculos de silenciamento físicos, simbólicos, epistêmicos.

daí minha pira com queerlombismo > cuíerlombismo como esse aqueerlombamento, processo de nosconstituirmos através/a partir da palavra como queerlombo > cuírlombo, em que o remontar-se/recriar-se pelas palavras e o seu compartilhamento é um fazer mítico no sentido mais fundacionaldo termo: nos reinventamos não só apesar do silenciamento colonial htcissexualizante mas contra elee (essa parte é a mais importante pra mim) a partir de nossas próprias narrativas ancestrais,desenterradas da memória que as histórias mal-contadas guardam, fl orescidas na pungência quenossos corpos e desejos brotam de Erzulie Dantor a Vera Verão – reorganizar nossa própria história,nossa própria narrativa, nossa própria subjetividade.

essa dupla-função de cuírlombo, “resistir e organizar”, aprendi com a atlântica beatriz nascimento, historiadora negra, que foi uma das primeiras pensadoras no brasil a contestar a conceituação-tradicional racista de quilombo, politizando essa que foi uma das várias “formas de resistência que o negro manteve ou incorporou a luta árdua pela manutenção da sua identidade pessoal e histórica”; oquilombo “[...] representou na história do nosso povo um marco na sua capacidade de resistência eorganização” (1985, p. 117).

é dessa assunção de resistência quilombola como exercício de liberdade que desdobro a noção dequeerlombismo relacionada a uma responsabilidade: pelo direito de ser, de existir a negritude a partir de nossa identidade pessoal e histórica sexual/gênero-(des)identitária; resistência sim, e(re)organização também. agora, mais de uma década depois de começar minhas primeiras traduções,é deslumbrante ver como tem, a cada ano, mais literatura negra lésbica, transexual, travestiti, gay,cuíer sendo produzida y publicada no brasil, em português. por isso tenho, duns anos pra cá, mededicado a conhecer mais essas obras y, não só, me interessa muito ver de que forma temos criadonovos mundos a partir dessas escritas.

a criação da padê editorial, editora que montei com a paulistana bárbara esmenia, tem a ver com esse desejo de conhecer y difundir mais “autoras negras y/ou lgbtqi que escrevem coisas que nosemocionam” – nosso foco y nossa política de publicação (sim, super subjetivas). kika sena, que aparece na introdução desse texto, é uma dessas autoras que convidamos pra publicar na padê. o poema “atire a.”, do qual transcrevi o verso que abre essa escrita, tá em seu livro “periférica” (2017, p.65-66). escolhi kika sena pra me acompanhar nessa escrita porque “atire a.” tem alguns versos-chave

que me ajudam a entender melhor a responsabilidade e o desafio da nossa produção literária da diáspora e da dissidência sexual na desconstrução/desmonte daqueles dois pilares de opressão:hiperheterocissexualização e silenciamento, pensando essa articulação queerlombista que é deresistência e reconstrução. no poema, ela diz:

“[...]”
tacaram fogo nim mim
tacaram fogo no meu cabelo
tacaram fogo na minha pele
tacaram fogo nos meus olhos
tacaram fogo na minha respiração
tacaram fogo na minha voz
logo

não puderam me conter
 poluí seus ares com meu grito
 queimei suas casas caras brancas
 com meu choro
 queimei suas esperanças brancas
 tingi tudo de preto
 sou brasa forte
 tição pós-apocalíptico
 pior que deuses ditadores
 não mexe
 não mexe
 não mexe
 não mexe comigo não...
 que à dor
 à dor
 à dor
 à dor
 eu sei reagir."

uma das coisas mais sagazes nesse poema, pra mim, é a reversão de expectativas que uma única palavra, num único verso, cabulosamente estabelece: "logo", na segunda estrofe transcrita, tem caráter de consequência aqui (e não temporal, como o advérbio também costuma caber). tipo: "se você planta, logo, vai colher" > "se você tenta me destruir, logo, não poderá me conter". a tentativa de extermínio (tacar fogo nela, em seu cabelo, pele, olhos, respiração, voz), ao invés de destruí-la, temesse então/dáí/por-isso inesperado: a impossibilidade de contenção, de extermínio, de controle em que a tentativa de extermínio mesma resulta: a superação (surpreendente!) da expectativa. o fracasso da colonialidade **5**. y a voz da poeta polui o ar e tinge tudo de preto, porque ela sabe reagir à dor.

esse poema da kika tem me acompanhado muito em minhas andanças de conversar/apresentar/ensinar-aprender literatura preta lgbtqi porque me convoca pra pensar um ponto de virada: a reação à dor. como temos reagido/resistido à dor? como temos feito nossa poesia

que ou fala da dor ou parte da dor e o que temos feito com ela? especificamente: como tornamos essa resistência em organização pra superação da dor? y, sim, até eu me rendo a esse trocadilho: como temos feito de nossa literatura nossa literacura?

em periférica, kika tem vários poemas que podem ser lidos como esses "poemas de resistência" mais óbvios (a noção de "poesia-manifesto" de daisy serena que expando em: poesia reativa/provocativa/vocativa), mas, como kika sena, a própria sereia, "y tem mais". tô insistindo nisso porque, junto àqueles dois pilares que fundamentam as estruturas do racismo, tem um terceiro que também me incomoda muito: o estereótipo da resistência constante que congela a gente no frame da denúncia **6**.

porque o racismo é sim uma máquina de morte, desumanização, silenciamento, interrupção de acessos, políticas de extermínio físicas/psíquicas/epistêmicas/religiosas/culturais. temos muita coisa contra as quais resistir. temos que ter muita força pra sobreviver mesmo. e em 518 (e contando!) anos da diáspora o povo preto no brasil desenvolveu e desenvolve muitas formas de resistência que são em resposta a esse sistema, inclusive essa poesia de denúncia do racismo. acho que ela tem sido responsável por pelo menos 70% do conteúdo da poesia negra contemporânea que acompanho/leio/recebo em saraus, batalhas (de poesia e de rima), livros autopublicados, blogs de poesia.

mas porque nós "nascemos primeiro no egito e depois nascemos aqui", como malik, filho de raio gomes, falou outro dia, nossa existência não diz respeito unicamente ao que aconteceu depois

dosequestro/tráfico/escravização. no quilombismo de abdias do nascimento, ele diz que “nosso ser histórico é de origem mítica. esta é uma lição da nossa arte que, ao contrário da arte do chamado ocidente, tem para nós o sentido de uma vivência, natural e criativa. alimento e expressão de nossas crenças e valores igualitários, assumimos esse poder do talento e da imaginação como o mais poderoso instrumento em nossa comunicação social e no diálogo com as nossas mais profundas raízes no espírito e na história. [...] nem racionalismo europeu, nem mecânica norte-americana; arte é aquele outro olho, o olho de Ifá, que inspira, organiza, significa e infunde significado à nossa trajetória no mundo histórico e espiritual.” (1980/2002, p. 106). um pouco depois ele diz, também, “xingar não basta”. denúncia como diagnóstico, desconstrução, chama um passo mais: anúncio, (re)criação.

sim, nossos passos vieram de longe. sim, descendemos de rainhas e reis. y também de médicxs, curandeirxs, musicistas/instrumentistas, agricultorxs, botânicxs, tecelãs/ãos, escultorxs, visionárixs, ceramistas, cozinheirxs, coveirxs, aprendizes, mestrxs, astrônomxs, cientistas, linguistas, sonhadorxs, guerreirxs, coletorxs, arquitetxs, povos, enfim, que aprenderam muitas formas de ser gente no continente mais antigo do mundo. assim como temos muito contra o que resistir pra sobreviver a partir da força, temos muito de fartura, abundância, sabedoria, devaneio, conexão ancestral que nos permite viver a partir da graça.

a experiência dos quilombos retomava essa vastidão. os primeiros quilombos foram sistemas organizacionais complexos com produção cultural, convivência interracial, trocas de saberes, sistemas decisórios diversos, porque, sim, a fuga e a resistência eram uma parte do rolet: muitas vezes, o começo. todo o resto era a manutenção da vida cotidiana nas primeiras sociedades livres e bastante horizontais dum país em formação fundada em racismo, sexismo, exploração trabalhista, extermínio étnico. escravidão. mais que “grupos de escravos fugidos”, os primeiros quilombos se constituíram como terras de pessoas livres.

beatriz nascimento é quem primeira articula esse alcance ideológico-místico dos quilombos como criação de sociedades livres no coração da escravidão: “é no final do século XIX que o quilomborecebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão. sua mística vai alimentar o sonho de liberdade de milhares de escravos [...] é enquanto caracterização ideológicas

que o quilombo inaugura o século XX. tendo findado o antigo regime, com ele foi-se o estabelecimento como resistência à escravidão. mas justamente por ter sido durante três séculos concretamente uma instituição livre, paralela ao sistema dominante, sua mística vai alimentar os anseios de liberdade da consciência nacional.” (1985, p. 222/223).

reagir à dor é também saber recontar essas histórias. falar da dor nos permite começar a cura da dor (se é esse nosso projeto). olhar a ferida nos permite perguntar: como tratar a ferida? como transformar a cicatriz em tatuagem? por isso acho que, mesmo que denunciar o heterocissexismo seja uma necessidade constante de afirmação de nossas existências negras lgbtqi, assim como denunciar oracismo é uma urgência cotidiana de nossas existências negras lgbtqi, mas temos mais que denúncias pra fazer. especialmente pela nossa poesia.

contar que a lesbiandade negra começa com Oxum e Iansã é muito importante pra mim enquanto poeta, ficcionista, escritora, contadora de histórias, palavreira, e portanto pesquisadora/intelectual com um projeto epistêmico negro-sexual-dissidente palavreiro porque o itan ensina que, antes mesmo de existir o projeto cis heterossexista colonial de supremacia branca capitalista que funda a diáspora transatlântica, a “dissidência” sexual negra lésbica já existia. lembrar que Otím é transexual que Oxossi, um grande símbolo de masculinidade provedora, hegemônica (atenção: eu não disse “tóxica”) abraçou e o protegeu como amigo, irmão, discípulo (e, quem sabe, até amante) é um remédio contra essas masculinidades negras tóxicas, transfóbicas.

o racismo tem tentado, secularmente, nos roubar o direito à existência plena, complexa, e diversa. mas o que somos é isso: seres complexos. não só máquinas de resistência e denúncia. até por-
queresistir ao estereótipo da resistência também é resistir! e, mais que isso, nos permite existir
na plenitude que, desde o continente, aprendemos a construir como base fundamental de vida, do
bem-viver. quem inventa a noção de miséria, escassez, pobreza, sofrimento como parte integrante
de nossa existência negra na diáspora é a empreitada colonial de sequestro/tráfico/exploração.
quem nos inventa como escravizados são os escravizadores. sempre fomos mais, sempre fomos
antes, e seguivamos pras américas pelo tráfico – aprendi isso com erica malunguinho e fabi
carneiro me explicando e reexplicando sobre Luzia.

nossa produção textual, que é uma das pontes mais importantes que temos pra recontar e rein-
ventar tanto dessas histórias nossas que foram apagadas (como mostram as obras literárias em fi-
cção de Conceição Evaristo, Toni Morrison, Dionne Brand, Alice Walker, Ana Maria Gonçalves, Míriam
Alves), é também uma ferramenta importante que temos pra nos lembrar disso: do futuro. o que eu
acho é que a gente, como poeta, artista, escritorx, performer, temos nos acostumado com o dever
da denúncia e estamos esquecendo do direito ao devaneio.

a literatura é uma dessas artes com as quais inventamos mundos novos, possíveis, utópicos, ini-
maginados. pela palavra compartilhada nos aqueceríamos. e criamos um cuíerlombo não só
de resistência – mas de sonho, de afeto, de semente. ressonância de Beatriz Nascimento e sua re-
fundação conceitual do quilombo como um sistema político, ideológico, místico de organização da
resistência negra à escravidão a partir da criação coletiva de sociedades livres e autogestionadas.
que sejam nossos quilombos cada vez mais queerlombos > cuíerlombos, de transformação não
só das palavras que nos definem, mas de explosão e proliferação das definições que as palavras
podem reinaugurar.

quando leio “poesia não é luxo”, de Audre Lorde, as palavras dela alimentam esse desejo meu de
pensar literatura negra lgbtqi como esse espaço da experimentação, da criatividade, do inusitado/
inesperado, visionário, (afro)futurista que “[...] é uma necessidade vital de nossa existência. [a poe-
sia] forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção
à sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais
tocável” (1984, p. 37).

queerlombismo > cuíerlombismo como política afetiva, hormonal, palavreira, cultural, sexual, re-
volucionária de fortalecer e florescer o queerlombo > cuíerlombo de nossa palavra afiada, que não
só corta os véus da história engessada, mas corta os laços com um futuro em que não podemos
existir, sequer ficcionalizar. que nos desconecta de um projeto de mundo que não só quer que a
gente morra – quer que a gente não sonhe. porque reagir à dor também tem que ser curar a dor,
e porque recusar o projeto colonial heterossexualizante é refundar nossas próprias práticas/experiên-
cias/subjetividades negras cuíer, penso que mais que reagir, mais que denunciar, podemos nos
recusar a fazer de nossa literatura unicamente um projeto de denúncia e desmonte desses modelos
heterossexistas que tentam apagar nossa queerdiáspora, tentando nos definir a partir apenas de
sua mirada.

porque nossa mirada também é o anúncio dos mundos, subjetividades, epistemes que já havia-
mos construído, das que construímos no agora e das que construiremos a partir dessa negritu-
de diaspórica sexual-dissidente ancestral. a poeta negra lésbica Laila Oliveira, no poema Cosmos
(2017), diz

“elementos distraídos
pelo espaço
repara,

os campos de forças se chamam
em um segundo em anos luz
as galáxias se fundem
e do nosso pó de estrelas
é feito o futuro”

é isso que eu tô falando: que poesia preta lgbtq que num tem que ser só sobre pow pow pow. poder sobre pó – de estrelas, pra fazer nosso futuro. y essa lição, assim como nossa dissidência sexualpreta na diáspora, é tecnologia-ancestral dazantiga, é cuíerlombista afrofuturista.

como minha língua é território das parsas que me constituem, a partir das trocas que temos; como-minha palavra é casa dos nomes das pessoas que me inspiram, me ensinam, me alimentamsubjetivamente, culturalmente, poeticamente, politicamente, quero terminar essa escrita com umamenção de gracias à fi lósofa babadêra bibi abigail, que foi também quem me convocou a montar essa-genealogia dos conceitos cuíerlombismo, cuíerlombo, que tenho falado y pensado há um tempo masnão tinha ainda dixavado teoricamente y numa produção grafada mais obviamente teorizante.

a urgência dessa grafi a rolou porque foi criado, recentemente, um grupo depesquisa/estudo/intervenção chamado queerlombo. na página virtual do grupo, a primeira mençãoo termo citava o poema “queerlombo”, do poeta brasileiro pedro ivo, que lançou recentemente seu “afroqueer: dor, luta, amor” pela padê editorial (fevereiro de 2018), como referência da palavra. fi queibem #arrasiany com isso porque o poema foi escrito depois de pedro ter me conhecido, depois de tersido convidado por mim pra uma das edições do sarau cuíerlombista, e depois de termos conversadoalgumas vezes sobre essa minha pyra com a noção de cuíerlombo que elab/m/oramos pela poesiapreta lgbtq contemporânea y o processo de cuíerlombismo que essa produção inaugura no meio docânone literário.

tudo bem galere ter conhecido a palavra a partir do poema de pedro. mas não foi aí que ela surgiu. y sobre isso, quando eu disse pra bibi que tava #xatiada com a dimensão de apagamento que a falta dereferência tinha tomado, contei também que a melhor solução que achei pra desapagar foi pedir prapedro inserir no livro a referência devida a mim. bibi me deu um incentivo gigante de escrever sobreos conceitos não só pra elaborar por escrito de onde me chegaram, mas também desse episódio-estopim no contexto de visibilização da autoria lésbica negra que pode (ou não) ter a política de

citações: “mas se estamos falando e construindo cuirlombismo, e comunidade acuiirlombada, achoimportante pensar essa política das citações, essa retomada dos ancestrais, às vezes epis-têmicos.derrida fala que ninguém pensa sozinho. construir uma comunidade através dessa pala-vra-acontecimento signifi ca reconhecer quem veio antes, quem abriu o caminho da vereda, signifi ca criarrede, dar os nomes.” (bibi abigail, comunicação pessoal comigo, 2018)

então pronto: nome tá dado, explicado. que espalhe, ecoe, voe: são as nossas asas.

notas

1 acho legalzão o artigo em que harriet malinowitz refunda a genealogia de “queer” a partir deaudre lorde, em “estudos lesbianos e teoria cuíer pós-moderna”, tradução minha e de luiza rabello disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/revistadoceam/article/view/9950>> (<http://periodicos.unb.br/index.php/revistadoceam/article/view/9950>>);

2 o programa de abdias do nascimento definiu o quilombismo como “[...] um movimento político-dos negros brasileiros, objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado nomodelo da República dos Palmares” e que tem como finalidade básica “promover a felicidade do serhumano” (1980/2002, p 369).

3 na diáspora, o mito do negro estuprador (e especialmente estuprador de mulheres brancas)fun-

damentando a invenção do termo linchamento e a racialização dessa prática, baseada na atribuição do terror à sexualidade negra masculina; no continente, vocês lembram quando, em 2014, o presidente de Uganda sanciona lei de criminalização da homossexualidade defendendo a lei como “luta contra o imperialismo social ocidental”?

4 no livro “santos e daimones”, a antropóloga Rita Laura Segato compilou alguns itans – o primeiro, conheci através desse livro. o de Otím, no livro “mitologia dos orixás”, do também antropólogo Reginaldo Prandi, compilador de itans recolhidos entre yalorixás e babalorixás que cita no final do livro. Segato e Prandi são brancos.

5 lembrei de um dos meus poemas preferidos, que é de Lucille Clifton, “wont you celebrate with me”, nos versos em que ela diz: “vem celebrar comigo que todo dia / alguma coisa tentou me matar / e fracassou”, inspiração pra canção “antiga poesia” de Ellen Oléria, que os recita/remonta cantando “todo dia / alguma coisa tentou me matar / e eu me refiz”.

6 marquei dissidentes ali pra me lembrar do que eu mesma estou escrevendo: que as práticas-sexuais/as expressões de identidade de gênero não-heterocisnormativas são negramente ancestrais. então a dissidência aqui nesse texto é com o modelo sexual do projeto civilizatório colonial.

7 e que me parece muito nutritivo ao paladar do olhar sádico, que se compraz ao ver e rever corpos negros sofrendo (e existe um treino jornalístico dessa mirada, o qual associa a sensação de “segurança e bem estar do cidadão de bem” à exposição de corpos negros, jovens, de homens assassinados pela polícia nos programas que são servidos pela televisão como prato principal à mesa do almoço). tenho tido muito cuidado, enquanto poeta, de escolher meus repertórios atenta à composição racial do público que me espera pra não ficar exibindo minhas entranhas pra quem só quer me devorar. e procurado formas de expressar poeticamente uma pedagogia antirracista negro-orientada, ao invés de branco-responsiva/branco-instigadora. o contraste mais óbvio, pra mim, tá entre os poemas “cuíer A.P.” e o “diz/faço qualquer trabalho...”: o primeiro é pra/sobre “eles”. o segundo é pra/sobre “nós”. e eu amo muito mais o diz/faço (na real tenho uma grande implicância com o cuíer A.P.), mas por algum tempo fui mais conhecida como autora do apocalipse que do quizila (os apelidos que as pessoas dão pra ambos poemas).

referências

Clarke, Cheryl. **the days of good looks**: the prose and poetry of Cheryl Clarke, 1980 to 2005. nova iorque: da capo press, 2006.

Lorde, Audre. **poesia não é luxo**. tradução minha de poetry is not a luxury. ensaio do livro *Sister, Outsider: Essays and Speeches*. nova iorque: the Crossing Press Feminist Series, 1984. tradução disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/>> (<https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/>>);

Nascimento, Abdias do. **o quilombismo** 2. ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares, or editorprodutor: 2002. [1980/2002] disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/quilombismo_final> (https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/quilombismo_final>);

Nascimento, Beatriz. **o conceito de quilombo e a resistência cultural negra**. no livro *eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, de Alex Ratts. São Paulo: Imprensa Oficial, Instituto Kwanza: 2007. [1985/2007] disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>> (<https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>>);

Nascimento, Tatiana. **lundu**,. Brasília: Padê Editorial, 2016. [2. ed. de 2017]. disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2017/12/04/lundu-na-rede-viva-o-pdf/>> (<https://palavrapreta.wordpress.com/2017/12/04/lundu-na-rede-viva-o-pdf/>>);

Oliveira, Laila. **poema cosmos**, do projeto “aceita um poema?”, em que a autora entrega poemas datilografados avulsos (dei sorte de ganhar exatamente esse!). São Paulo: edição da autora, 2017.

sena, kika. **periférica**. brasília: padê editorial, 2017.

somé, sobonfu. **o espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. trad. deborah weinberg. 2. ed. são paulo: odysseus, 2007.

poemas em vídeo: **diz/faço**

**a palavra queerlombo ao cuíerlombo
da palavra poesia preta lgbtqi de denúncia
da dor atédireito ao devaneio de Tatiana Nascimento,
comentario por Aurora Carmenate Díaz y Aimar Arriola**

Como en un poema mismo, el texto de Tatiana do Nascimento con su ritmo invita a la desviación. Reconociendo la fuerza afectiva y política de las palabras como espacios de resistencia e imaginación, la autora revisa la memoria de los quilombos, históricamente pensados solo en relación con la fuga y lo reactualiza en el contexto de vidas, palabras, historias negras lesbianas y cuir en general como una lógica otra de generación de vida que desde su propia ancestralidad ya dinamitaba los autoritarismos y jerarquías del sistema colonial cisheteropatriarcal.

Tatiana destaca, desde su propia negritud lesbiana, que el quilombo, cercano también al palenque en el caribe negro y su diáspora, no es excepción como nos dijo el relato colonial, sino raíz.

La revisión crítica en su texto de la tradición de la diáspora negra cuir se parece al gesto de bailar. Troca y remueve ideas que se fueron volviendo hegemónicas dentro de las propias disidencias y contagia ese gesto juguetón con sus palabras. Desde que la leímos por primera vez nos sacudió a nosotras mismas que Tatiana descentralizase al sufrimiento como eje único de la literatura negra y reclamara para escrituras y vidas la posibilidad del goce, el devaneo, la delicadeza, y de una creatividad que no nos confine solo a un marco de denuncia eterno, inamovible y agotador. En la poesía nos hemos aquilombado históricamente, dice ella, nos hemos reconstituido por la trasmisión de lenguas y memorias antes silenciadas y al tiempo ahí ha estado la semilla del gozo, la alegría y la esperanza. Reescribir historias disidentes en el presente y vivir en resistencia pero entendiendo la lucha más allá de la sobrevivencia, como creatividad y alegría es a lo que nos inspira este baile.

En nuestra tarea de traducir el texto en calidad de lectoras, hemos procurado conservar el ritmo y la cadencia del original, dejando en su idioma los dos extractos de poemas que contiene, como si la poesía marcara ese umbral donde la traducción ya no puede adentrarse. Y si bien nos hemos apoyado tanto en herramientas digitales como en nuestra propia comprensión lectora, esta versión dista de ser perfecta y se inscribe más bien en la larga tradición de las 'traducciones de guerrilla' o amateur, donde lo que prima es la urgencia de que el texto circule, genere conexiones y continúe tejiendo comunidad.

DE LA PALABRA QUEERLOMBO AL CUIRLOMBISMO DE LA PALABRA POESÍA PRIETA LGTBTQI DE DENUNCIA HASTA EL DERECHO AL DEVANEO DE TATIANA NASCIMENTO

"tiñe todo de prieto"
(Kika Sena)¹

En 2015, integrando el colectivo de lesbianas negras diaspóricas con las tortilleras prietas Jess Oliveira y Annie Anzala, propusimos una oficina de relatos de itans en un festival queer de personas negras y mestizas en Berlín. Nos interesaba pensar la cuiráspora y montar un queerlombo volviendo a contar historias negras de disidentes sexuales. Jess y Annie fueron al festival, yo no, pero me quedé con las ganas de hablar con la gente que me rodeaba sobre la importancia de esa conceptualización negra fundamentada en la negritud diaspórica disidente sexual, especialmente en el campo de la producción poética. Unos años antes, estudiando letras y luego en el doctorado, investigué las palabras como comunidades compartidas en las que poemas y prosas académicas alimentaban la constitución de subjetividades negras lésbicas frente a las escasas referencias que tenemos, resultado de los intentos coloniales de apagar nuestra existencia física, subjetiva, literaria.

Fue con ese aliento que, en 2016, hice el primer recital de queerlombismo en Aparelha Luzia (São Paulo), invitando a algunas artistas negras, negros y negrxs para compartirnos la potencia de nuestras palabras como arte prieto diaspórico sexual-disidente: (re)fundamos nuestro queerlombo, que se reinventa con cada sueño y lucha que tenemos como contadores de historias/narradorxs de esa producción otra y alterizada.

En aquel momento, consideré estratégico el recuento o lainvención de historias ancestrales negras por su posibilidad de des-heterosexualización/des-cisnormatización dentro de la narrativa de la diáspora (ya dominada por los discursos "autorizados" del dominador/colonizador). Me interesaban especialmente las historias lesbianas de Oxum e Iansã, la transexualidad de Otim y la metaforización del falo de Exu como dildo (esta, a partir de las conversaciones sobre "el principio exúnico del placer sexual" que tuve con Wanderson Flor).

Esto lo materialicé en "marabô", el poema que abre mi libro "lundu" (2016), cuya primera edición revelaba "devanei(gr)os desde mi queerlombismo": un encontrarse al encontrar la encrucijada —u otra metáfora de Exu, dios de la comunicación—, en un breve juego de palabras que declaman la autoconstitución que monté a partir del verbo preto, o empretecido. En la segunda edición del libro, recompuse "queerlombismo" como "cuierlombismo", apropiándome del artilugio sudaca de la traducción de términos gringos para que se parezcan más a nosotros, o bien: recurso de descolonización conceptual que ha explorado la morfología de un término gringo para reasentar su semántica en bases más latinas, mediante el proceso de borrar/reescribir ese concepto clave, "teoría queer/queer studies", "sobre el que se han producido tantas disputas, de manera que se adapte a nuestra (múltiple) identidad: cuír, kuír, cuia, por citar algunos, que aprendí de Bibi Abigail, Jota Mombaça y Marissa Lobo, respectivamente ¹.

Cuando se regó la voz sobre aquel recital en Aparelha, algunas personas se acercaron, con curiosidad o cierto recelo, para preguntarme sobre esa transformación del quilombismo en queerlombismo. Muchas preguntaban si la referencia era realmente al proyecto político/concepto fundado por

¹ N.d.T. Con el fin de facilitar la lectura y pensando en quienes no están familiarizados con ciertos nombres propios, hemos optado por modificar la decisión original de la autora de escribirlos todos en minúscula.

Abdias do Nascimento [2]. Para muchas otras, la articulación entre queer y quilombo no era solo evidente, por la similitud de las palabras, sino algo urgente que debía celebrarse y retomarse como modelo para nuestras luchas y existencias: compartíamos (y seguimos compartiendo) la noción de que uno de los pilares más rígidos y antiguos del racismo se refiere a las expectativas sexuales que recaen sobre nuestros cuerpos negros: expectativas que no solo son hipersexualizantes, sino hiperheterosexualizantes.

La negritud LGBTQI en/de la diáspora aún lucha contra estereotipos que atribuyen la homosexualidad/disidencia sexual a una “plaga blanca” que contaminó a los pueblos negros a través de la colonización; y, en consecuencia, acusan de blanqueamiento/colonialidad a un grupo de orientaciones sexuales, identidades de género, prácticas sexo-afectivas que son, en realidad, ancestralmente negras y están documentadas, por ejemplo, en los itans —relatos fundacionales de la cosmovisión yoruba que llegaron a Brasil a través del tránsito religioso, difundidos y mantenidos aquí gracias a la cosmovisión del candomblé (¡y mucha apropiación antropológica!, vía que me hizo conocer muchos itans, por cierto).

En esa visión estereotipada y homogeneizante, hay una sexualidad propia o correcta de la negritud; y su sostenimiento en cuanto sistema ideológico, político, económico, afectivo de control de los cuerpos y sexualidades negras se da a basa de la persecución y la muerte, la burla, la anulación existencial física y simbólica; en definitiva, arraigada en el no reconocimiento de la autodeterminación sexual negra LGBTQI tanto en la diáspora como en el continente **2**.

De los itans cuíer/queerizados que considero estratégicos para pensar la ancestralidad de la disidencia sexual en/de la diáspora, me gusta mucho el que Oxum seduce a Iansã y el de la acogida de Otim por Oxóssi **3**. El primero cuenta que, después de que Oxum e Iansã tuvieran una aventura, Oxum desaparece y se marcha en busca de otras conquistas. Iansã se indigna por el desprecio y va tras ella para castigarla; Oxum se esconde en un río y no sale de allí. Creo indispensable destacar que, en este itan, llamado “Oxum seduce a Iansã”, el núcleo de la relación entre Oxum y el río es la consecuencia de su relación sexual con Iansã, es decir, uno de los dominios simbólicos más reconocidos en la diáspora, la pertenencia al agua dulce, se debe a haber tenido sexo lésbico con Iansã.

Los itans son complejos y, para cada Orixá, a veces hay docenas que cuentan una historia similar de formas muy diferentes (como el dominio de los ríos por Oxum, por ejemplo). Esto también ocurre con Otim, un orixá poco venerado en la diáspora (solo conozco una hija de Otim), generalmente tratado/conocido como un orixá cazador compañero de Oxóssi (dependiendo de la historia, la relación de compañerismo es por oficio o por sexo o por ambos). Pero también existe el itan que cuenta que Otim era una hija muy querida por un padre que guardaba su secreto de tener cuatro pechos; cuando el secreto se revela (por una hija de Oxum), el padre la expulsa de casa y ella se convierte en un espíritu de la selva. De igual forma existe el itan que cuenta que Otim era una hija muy querida por un padre que guardaba su secreto de tener cuatro pechos y, cuando el secreto es descubierto (por la traición de un marido que ella consigue allí en algún momento), Otim corre convirtiéndose en un río abrazado/recibido por Iemanjá (e incluso el amor de su padre, que se convierte en montaña para intentar contenerla, es en vano).

Pero también existe ese itan en el que Otim era un príncipe guapo que vivía en un reino próspero hasta que se cansó de esa vida y decidió huir. Otim llega a un bosque sin los conocimientos necesarios para sobrevivir. Tras muchas penurias —hambre, miedo, soledad— es encontrado y rescatado por un famoso cazador, el más reconocido de la familia “Odé”, que viste a Otim con ropa nueva y le enseña su oficio. Además, Oxóssi también guarda el secreto de Otim: que sus genitales son pechos y vagina. O, como dice el itan que leí, que “Otim tiene cuerpo de mujer”.

¿Por qué hemos preferido, a lo largo de la historia de transmisión mayoritariamente oral de los itans, transmitir el relato más normativo en términos de sexo y corporalidad? ¿Por qué el itan que narra la transexualidad de Otim es menos conocido? Debido a que la historia de la colonización es una historia de heterocissexualización, la forma en que algunos itans son más o menos difundidos también tiene que ver con eso. Por ello, es imprescindible volver a contar: para que no mueran esas raíces, para que tengamos testimonios históricos de la disidencia sexual negra en la diáspora, para que nos liberemos de la mirada heteronormativa y podamos construir una historia alternativa. Por eso es imprescindible volver a contarlas: para que no mueran esas raíces, para que tengamos subsidios históricos de la disidencia sexual negra en la diáspora, para que nos liberemos de la mirada heterocisnormativa que la colonialidad impuso a nuestras trayectorias/existencias/simbologías preatlánticas —que intentó hacer planas y homogéneas las narrativas, sexualidades, prácticas, pueblos que son mucho más complejos que el binarismo hombre/mujer católico difundido como parámetro de sexualidad como parte de la empresa colonial (no olvidemos las granjas de violación montadas por el sistema esclavista para la reproducción de más cuerpos negros esclavizados a la explotación que formó la riqueza blanca en las Américas).

En “El espíritu de la intimidad”, la escritora Sobonfu Somé, de Burkina Faso, cuenta cómo para su pueblo, la etnia dagara, está socialmente integrada en un contexto religioso y es común la relación entre la homosexualidad y la espiritualidad. En uno de los últimos capítulos del libro, en el que se dedica a compartir formas más saludables, desde “las enseñanzas ancestrales africanas sobre las relaciones”, para vivir la heterosexualidad, habla de los “guardianes del templo”, personas que tienden un puente entre el mundo de los que viven y el de los que ya se han ido- y que son homosexuales.

Quizás la colonización, en sus diversas etapas a lo largo de los siglos desde el XV, es lo que ha llevado al continente las lgbtqifobias tal y como las conocemos. Sigue siendo colonial el esfuerzo de cisgenderidad heterosexista de supremacía blanca y capitalista en la difusión, a través de la diáspora, de modelos binarios/dicotómicos de sexualidad polarizada y basada en patrones de reproducción a través de discursos a menudo disfrazados de “el modo de vida africano”. Como si hubiera un único modo de vida africano, y no cientos de lenguas, pueblos, culturas, ideologías en conflicto, matrices cosmológicas distintas, hábitos, formas de hacer, formas de pensar; al fin y al cabo, África no es un país ni un monolito cultural.

La colonización no fue, ni es, un simple episodio histórico detenido en el tiempo. Se trata de un proyecto civilizatorio, nacido de una matriz étnico-racial concreta, que se ha sostenido a costa de excluir a otras civilizaciones, sus prácticas, sus saberes y modos de vida tradicionales. Y lo ha hecho de forma decisiva para mantener su supremacía económica, cultural y política. Aplanar y uniformar las prácticas, expresiones, vivencias y experiencias sexuales que se apartan de su modelo civilizatorio ideal; reducir pueblos milenarios a la idea de un solo pueblo, de un único pensamiento y de una única forma de sexualidad: eso, en sí mismo, es racismo colonial. Me parece brutal, doloroso y aterrador ver cómo, incluso dentro de comunidades negras, seguimos usando esa lógica para deslegitimar expresiones “disidentes” de la sexualidad negra, tachándolas de “blanqueamiento” o de “colonización”. **4**

Ese racismo colonial se sostiene también en otra estrategia implacable: la política del silencio. Nuestras experiencias, nuestras existencias, se niegan cuando se nos condena a callar. Cuando comencé a leer a lesbianas negras, entendí que para muchas de esas escritoras —de poesía, de narrativa o de teoría académica— había una urgencia: inventar nuestras propias palabras, o recuperar palabras ancestrales, para así fundar comunidades que se reconocieran en un lenguaje propio y autodeterminado. De ahí surgen, por ejemplo, las comunidades negras lésbicas. Eso es lo que hizo Audre Lorde al refundar la palabra zami como sinónimo de lesbianidad negra en la diáspora (apelando a sus raíces caribeñas y al origen mismo del término). Lo mismo emprende Cheryl

Clarke con su poesía mito-arqueológica, que reescribe y reinventa historias de lesbianas negras. Y también lo hace Barbara Smith cuando elabora crítica literaria sobre obras de autorxs negrxs, buscando en ellas personajes y tramas de disidencia sexual —especialmente lesbianas y gays—, por citar solo algunas.

Cuando tenía poco más de veinte años no tenía acceso a la producción de lesbianas negras en Brasil, especialmente la literaria; por eso construí mi carrera como traductora, y a través de esa labor me conecté intensamente con obras en inglés. Traducir a esas autoras al portugués brasileño fue parte de una estrategia para encontrar referentes para mi propia lesbianidad negra, es decir, constituirme a partir de la palabra aprendida con otras *zami*. Cheryl Clarke dice que la poesía ha sido la “gran maestra de la conciencia, de la historia y del amor propio” para los pueblos negros, para las mujeres y para las lesbianas (2006, p. 140). Y como esas palabras, de ella y de otras, fortalecieron mi lesbianidad negra, pienso que siempre nos hemos aquilombado a través de la poesía, de la literatura, a lo largo de estos siglos de silenciamientos físicos, simbólicos y epistémicos.

De ahí nace mi obsesión con el *queerlombismo* > *cuíerlombismo*, entendido como ese *aqueerlombamiento*: el proceso de constituirnos a través y desde la palabra como *queerlombo* > *cuírlombo*, en el que volver a levantarse/recrearse mediante las palabras y su compartir se vuelve un acto mítico, en el sentido más fundacional del término. Nos reinventamos no solo a pesar del silenciamiento colonial heterocissexualizante, sino en contra de él y —esto es lo más importante para mí— desde nuestras propias narrativas ancestrales, desenterradas de las memorias mal contadas, florecidas en la potencia con la que nuestros cuerpos y deseos brotan, desde Erzulie Dantor hasta Vera Verão: reorganizar nuestra propia historia, nuestra propia narrativa, nuestra propia subjetividad.

Esa doble función del *cuírlombo* “resistir y organizar” la aprendí de la atlántica Beatriz Nascimento, historiadora negra que fue una de las primeras pensadoras en Brasil en cuestionar la concepción tradicional y racista de *quilombo*, politizando lo que fue una de las múltiples formas de resistencia que el pueblo negro mantuvo o incorporó en la lucha ardua por sostener su identidad personal e histórica. El *quilombo*, escribía ella, “[...] representó en la historia de nuestro pueblo un hito en su capacidad de resistencia y organización” (1985, p. 117).

Es desde esa asunción de la resistencia *quilombola* como un ejercicio de libertad que despliego la noción de *queerlombismo*, vinculada a una responsabilidad: el derecho al ser, a la existencia de la negritud desde nuestra identidad personal e histórica, en sus dimensiones sexuales y de género —incluso en sus des-identificaciones. Resistencia, sí, pero también (re)organización. Hoy, más de una década después de mis primeras traducciones, resulta deslumbrante ver cómo cada año se produce y publica más literatura negra lésbica, trans, travesti, gay y cuir en Brasil, en portugués. Por eso, desde hace algunos años, me he dedicado a conocer más de cerca estas obras y, sobre todo, me interesa ver de qué maneras hemos estado creando nuevos mundos a partir de esas escrituras.

La creación de *Padê Editorial*, la editorial que fundé junto a la paulistana Bárbara Esmenia, responde a ese deseo de conocer y difundir más a “autoras negras y/o LGTBQI que escriben cosas que nos conmueven” —nuestro eje y nuestra política de publicación (sí, profundamente subjetivos). Kika Sena, mencionada en la introducción de este texto, es una de esas autoras a quienes invitamos a publicar en *Padê*. Su poema “*atire a.*”, del que transcribí el verso que abre esta escritura, está en su libro *Periférica* (2017, p. 65-66). Elegí a Kika Sena para acompañarme en esta reflexión porque “*atire a.*” contiene algunos versos clave que me ayudan a comprender mejor la responsabilidad y el desafío de nuestra producción literaria de la diáspora y de la disidencia sexual, en la tarea de desmontar esos dos pilares de opresión: la hiperheterocissexualización y el silenciamiento. Es desde ahí que pienso esta articulación *queerlombista* como un gesto de resistencia y de reconstrucción. En el poema, ella dice:

"[...]

tacaram fogo nim mim
tacaram fogo no meu cabelo
tacaram fogo na minha pele
tacaram fogo nos meus olhos
tacaram fogo na minha respiração
tacaram fogo na minha voz

logo

não puderam me conter
poluí seus ares com meu grito
queimeí suas casas caras brancas
com meu choro
queimeí suas esperanças brancas

tingi tudo de preto
sou brasa forte
tição pós-apocalíptico
pior que deuses ditadores

não mexe
não mexe
não mexe
não mexe comigo não...

que à dor
à dor
à dor
à dor
eu sei reagir."

Una de las cosas más sagaces de este poema, para mí, es la inversión de expectativas que una sola palabra, en un único verso, establece de manera casi increíble: "logo", en la segunda estrofa transcrita, aquí funciona con un carácter de consecuencia (y no temporal, como suele usarse el adverbio). Algo así como: "si siembras, luego cosecharás" > "si intentas destruirme, luego no podrás contenerme". La tentativa de exterminio (prenderle fuego a ella, a su cabello, su piel, sus ojos, su respiración, su voz), en lugar de aniquilarla, trae consigo un entonces/por eso/daí inesperado: la imposibilidad misma de contener, exterminar o controlar. En eso radica la superación —¡sorprendente!— de la expectativa. El fracaso de la colonialidad **5**. Y la voz de la poeta contamina el aire y lo tiñe todo de negro, porque sabe cómo responder al dolor.

Este poema de Kika me ha acompañado mucho en mis recorridos de conversar/presentar/enseñar-aprender literatura negra LGBTQI, porque me convoca a pensar un punto de giro: la reacción al dolor. ¿Cómo hemos reaccionado/resistido al dolor? ¿Cómo hemos hecho una poesía que habla del dolor o que nace desde el dolor, y qué hemos hecho con él? Más aún: ¿cómo transformamos

esa resistencia en organización para superar el dolor? Y, sí, incluso yo me rindo a este juego de palabras: ¿cómo hemos hecho de nuestra literatura nuestra literacura?

En Periférica, Kika tiene varios poemas que pueden leerse como esos “poemas de resistencia” más evidentes (la noción de “poesía-manifiesto” de Daisy Serena, que yo expando en poesía reactiva/provocativa/vocativa). Pero, como la propia Kika Sena, la sirena, “hay más”. Insisto en esto porque, junto a esos dos pilares que sostienen las estructuras del racismo, existe un tercer elemento que también me incomoda profundamente: el estereotipo de la resistencia constante, que nos congela en el marco de la denuncia. **6**

Porque el racismo es, efectivamente, una máquina de muerte, de deshumanización, de silenciamiento, de interrupción de accesos, de políticas de exterminio físicas, psíquicas, epistémicas, religiosas y culturales. Tenemos demasiadas cosas contra las que resistir. Necesitamos muchísima fuerza para simplemente sobrevivir. Y en estos 518 años (y contando) de diáspora, el pueblo negro en Brasil desarrolló y sigue desarrollando múltiples formas de resistencia frente a ese sistema, entre ellas esta poesía de denuncia del racismo. Creo que al menos un 70% de la poesía negra contemporánea que leo o escucho en saraos y batallas de poesía o de rima, o que recibo en libros autopublicados y blogs, se sostiene en esa denuncia.

Pero, como dijo Malik, hijo de Raio Gomes, el otro día: “nacimos primero en Egipto y luego nacimos aquí”, nuestra existencia no se reduce únicamente a lo que vino después del secuestro, el tráfico y la esclavización. En el quilombismo de Abdias do Nascimento, él afirma que “nuestro ser histórico es de origen mítico. Esta es una lección de nuestro arte que, al contrario de la del llamado Occidente, tiene para nosotros el sentido de una vivencia, natural y creativa. Alimento y expresión de nuestras creencias y valores igualitarios, asumimos este poder del talento y de la imaginación como el instrumento más poderoso en nuestra comunicación social y en el diálogo con nuestras raíces más profundas en el espíritu y en la historia. [...] Ni racionalismo europeo, ni mecánica norteamericana; el arte es ese otro ojo, el ojo de Ifá, que inspira, organiza, significa e infunde sentido a nuestra trayectoria en el mundo histórico y espiritual” (1980/2002, p. 106). Y un poco más adelante, añade también: “insultar no basta”. La denuncia como diagnóstico, como desmontaje, exige siempre un paso más: el anuncio, la (re)creación.

Sí, nuestros pasos vienen de lejos. Sí, descendemos de reinas y reyes. Pero también de médicxs, sanadorxs, músicxs e instrumentistas, agricultorxs, botánicxs, tejedorxs, escultorxs, visionarixs, ceramistas, cocinerxs, sepulterxs, aprendices, maestrxs, astrónomxs, científicxs, lingüistas, soñadorxs, guerrerrxs, recolectorxs, arquitectxs... en fin, de pueblos que aprendieron múltiples formas de ser gente en el continente más antiguo del mundo. Así como tenemos mucho contra lo que resistir para sobrevivir con fuerza, también tenemos mucho de abundancia, sabiduría, imaginación, conexión ancestral que nos permite vivir desde la gracia.

La experiencia de los quilombos retomaba esa vastedad. Los primeros quilombos fueron sistemas organizativos complejos, con producción cultural, convivencia interracial, intercambio de saberes, formas diversas de decisión. Porque, sí, la huida y la resistencia eran parte del asunto —muchas veces, el inicio—. Pero todo lo demás era la vida cotidiana en las primeras sociedades libres y bastante horizontales de un país que se estaba formando sobre el racismo, el sexismo, la explotación laboral, el exterminio étnico. La esclavización. Más que “grupos de esclavos fugitivos”, los quilombos iniciales se constituyeron como tierras de personas libres.

Beatriz Nascimento fue quien primero articuló este alcance ideológico-místico de los quilombos como creación de sociedades libres en el corazón mismo de la esclavización: “es a finales del siglo XIX que el quilombo recibe el significado de instrumento ideológico contra las formas de opresión. Su mística va a alimentar el sueño de libertad de miles de esclavizados [...] Es como caracterización ideológica que el quilombo inaugura el siglo XX. Al haber concluido el antiguo régimen, con él se

fue el quilombo entendido como resistencia a la esclavitud. Pero justamente por haber sido durante tres siglos, concretamente, una institución libre, paralela al sistema dominante, su mística va a nutrir las ansias de libertad de la conciencia nacional" (1985, p. 222/223).

Reaccionar al dolor también es saber recontar estas historias. Hablar de la herida nos permite comenzar a curarla (si ese es nuestro proyecto). Mirar la herida nos permite preguntar: ¿cómo tratarla? ¿cómo transformar la cicatriz en tatuaje? Por eso creo que, aunque denunciar el heterocissexismo sea una necesidad constante de afirmación de nuestras existencias negras LGTBQI, y aunque denunciar el racismo sea una urgencia cotidiana, tenemos más que denuncias para ofrecer. Especialmente a través de nuestra poesía.

Contar que la negritud lésbica empieza con Oxum e Iansã es muy importante para mí como poeta, narradora, contadora de historias, trabajadora de la palabra y, por lo tanto, investigadora/intelectual con un proyecto epistémico negro-sexual-disidente que se sostiene en la palabra. Porque los itans enseñan que, antes incluso de que existiera el proyecto cisheterosexista, colonial y capitalista de supremacía blanca que funda la diáspora transatlántica, la "disidencia" sexual negra lésbica ya existía. Recordar que Otim es transexual y que Oxóssi —un gran símbolo de masculinidad proveedora y hegemónica (ojo: no dije "tóxica")— lo acogió y lo protegió como amigo, hermano, discípulo (y, quizá, amante), es un antídoto contra las masculinidades negras tóxicas y transfóbicas.

El racismo ha intentado, durante siglos, robarnos el derecho a una existencia plena, compleja y diversa. Pero eso es lo que somos: seres complejos. No solo máquinas de resistencia y denuncia. Porque resistir al estereotipo de la resistencia también es resistir. Y más aún: nos permite existir en la plenitud que, desde el continente, aprendimos como base fundamental de vida, del buen vivir. Quien inventa la idea de miseria, de escasez, de pobreza, de sufrimiento como parte intrínseca de nuestra existencia negra en la diáspora, es la empresa colonial del secuestro, el tráfico y la explotación. Quienes nos inventan como esclavizados son los esclavizadores. Siempre fuimos más. Siempre fuimos antes. Ni siquiera llegamos a las Américas por el tráfico —eso lo aprendí de Erica Malunguinho y Fabi Carneiro cuando me enseñaban y reenseñaban sobre Luzia.

Nuestra producción textual —una de las herramientas más poderosas que tenemos para recontar y reinventar tantas de nuestras historias borradas (como muestran en la ficción las obras de Conceição Evaristo, Toni Morrison, Dionne Brand, Alice Walker, Ana Maria Gonçalves, Miriam Alves)— también es una manera de recordarnos el futuro. Pienso que, como poetas, artistas, escritorxs, performers, nos hemos habituado al deber de la denuncia y hemos olvidado el derecho al ensueño.

La literatura es una de esas artes con las que inventamos mundos nuevos, posibles, utópicos, imaginados. Por la palabra compartida nos aqueerlombamos. Y creamos un cuíerlombo no solo de resistencia, sino también de sueño, de afecto, de semilla. Resonancia de Beatriz Nascimento y su refundación conceptual del quilombo como sistema político, ideológico y místico de organización de la resistencia negra frente a la esclavización, desde la creación colectiva de sociedades libres y autogestionadas. Que nuestros quilombos sean, cada vez más, queerlombos > cuíerlombos, de transformación no solo de las palabras que nos nombran, sino de explosión y proliferación de los sentidos que las palabras pueden reabrir.

Cuando leo "La poesía no es un lujo", de Audre Lorde, sus palabras alimentan este deseo mío de pensar la literatura negra LGTBQI como un espacio de experimentación, de creatividad, de lo inesperado y visionario, (afro)futurista, que "[...] es una necesidad vital de nuestra existencia. [La poesía] conforma la calidad de la luz dentro de la cual prefiguramos nuestras esperanzas y sueños hacia la supervivencia y el cambio, primero hecha en lenguaje, después en idea, y finalmente en acción más palpable" (1984, p. 37).

Queerlombismo > cuíerlombismo como política afectiva, hormonal, verbal, cultural, sexual, revo-

lucionaria: fortalecer y hacer florecer el queerlombo > cuíerlombo de nuestra palabra afilada, que no solo corta los velos de la historia rígida, sino que también corta los lazos con un futuro en el que no podemos existir, ni siquiera imaginar. Porque ese proyecto de mundo no solo quiere que muramos: quiere que no soñemos. Y porque reaccionar al dolor también debe ser curar el dolor, y porque rechazar el proyecto colonial cisheterosexualizante es refundar nuestras propias prácticas, experiencias y subjetividades negras cuíer, pienso que más que reaccionar, más que denunciar, podemos negarnos a que nuestra literatura sea únicamente un proyecto de denuncia y desmontaje de esos modelos que buscan borrar nuestra queeráspora, reduciéndonos a su mirada.

Porque nuestra mirada también es anuncio: de los mundos, subjetividades y saberes que ya habíamos construido, de los que construimos en el presente y de los que construiremos a partir de esta negritud diaspórica sexual-disidente ancestral. La poeta negra lésbica Laila Oliveira, en el poema *Cosmos* (2017), dice:

"elementos distraídos
pelo espaço
repara,

os campos de forças se chamam
em um segundo em anos luz
as galáxias se fundem
e do nosso pó de estrelas
é feito o futuro"

Eso es lo que estoy diciendo: que la poesía negra LGBTIQ no tiene por qué ser solo sobre pow pow pow². Puede ser sobre polvo, de estrellas, para construir nuestro futuro. y esa lección, al igual que nuestra disidencia sexual negra en la diáspora, es tecnología ancestral de antaño, es cuíerlombista afrofuturista.

Como mi lengua es territorio de las compañeras que me constituyen, a partir de los intercambios que tenemos; como mi palabra es hogar de los nombres de las personas que me inspiran, me enseñan, me alimentan subjetivamente, culturalmente, poéticamente, políticamente, quiero terminar este escrito con un agradecimiento a la filósofa Babadêra Bibi Abigail, que también fue quien me convocó a montar esta genealogía de los conceptos cuíerlombismo, cuíerlombo, de los que he hablado y pensado durante un tiempo, pero que aún no había teorizado y plasmado en una producción escrita más obviamente teórica.

La urgencia de esta escritura surgió porque recientemente se creó un grupo de investigación/ estudio/intervención llamado queerlombo. En la página web del grupo, la primera mención al término citaba el poema "queerlombo", del poeta brasilense Pedro Ivo, que lanzó recientemente su "Afroqueer: dolor, lucha, amor" por la editorial Padê (febrero de 2018), como referencia de la palabra. Me quedé muy #perpleja con eso porque el poema fue escrito después de que Pedro me conociera, después de que yo lo invitara a una de las ediciones del sarau cuíerlombista, y después de que hubiéramos hablado varias veces sobre mi pyra con la noción de cuíerlombo que elaboramos a través de la poesía negra LGBTIQ contemporánea y el proceso de cuíerlombismo que esta producción inaugura en medio del canon literario.

Está bien conocer la palabra gracias al poema de Pedro. Pero no fue ahí donde surgió. Y sobre eso,

2 N.d.T. Entendemos que se refiere a la onomatopeya de golpear que en el original además hace juego sonoro con "pó" (polvo).

cuando le dije a Bibi que estaba #molesta con la dimensión de borrado que había tomado la falta de referencia, también le conté que la mejor solución que encontré para desborrar fue pedirle a Pedro que insertara en el libro la referencia que me correspondía. Bibi me dio un gran incentivo para escribir sobre los conceptos, no solo para elaborar por escrito de dónde me llegaron, sino también sobre ese episodio desencadenante en el contexto de la visibilización de la autoría lesbiana negra que puede (o no) tener la política de citas: “pero si estamos hablando y construyendo el cuirlombismo y la comunidad acuir lombada, creo que es importante pensar en esta política de las citaciones, esta recuperación de los ancestros, a veces epistémicos. Derrida dice que nadie piensa solo. Construir una comunidad a través de esta palabra-acontecimiento significa reconocer a quienes vinieron antes, quienes abrieron el camino, significa crear una red, dar los nombres”. (Bibi Abigail, comunicación personal conmigo, 2018)

Entonces, listo: el nombre está dado, explicado. Que se riegue, que resuene, que vuele: son nuestras alas.

Notas

1 Me parece genial el artículo en el que Harriet Malinowitz refundamenta la genealogía de “queer” a partir de Audre Lorde, en “Estudios lésbicos y teoría queer posmoderna”, traducción mía y de Luiza Rabello, disponible en <http://periodicos.unb.br/index.php/revistadoceam/article/view/9950>.

2 El programa de Abdias do Nascimento define el quilombismo como “[...] un movimiento político de los negros brasileños, que tiene como objetivo la implantación de un Estado Nacional Quilombista, inspirado en el modelo de la República de Palmares” y cuya finalidad básica es “promover la felicidad del ser humano” (1980/2002, p. 369).

3 En la diáspora, el mito del negro violador (y especialmente violador de mujeres blancas) fundamenta la invención del término linchamiento y la racialización de esta práctica, basada en la atribución del terror a la sexualidad masculina negra; en el continente, ¿recuerdan cuando, en 2014, el presidente de Uganda sancionó la ley de criminalización de la homosexualidad defendiendo la ley como “lucha contra el imperialismo social occidental”?

4 En el libro “*Santos e daimones*”, la antropóloga Rita Laura Segato compiló algunos itans; el primero lo conocí a través de este libro. El de Otim, en el libro “*Mitología de los orixás*”, del también antropólogo Reginaldo Prandi, recopilador de itans recogidos entre yalorixás y babalorixás que cita al final del libro. Segato y Prandi son blancos.

5 Me acordé de uno de mis poemas favoritos, que es de Lucille Clifton, “Wont you celebrate with me”, en los versos en los que dice: “Ven a celebrar conmigo que cada día / algo intentó matarme / y fracasó”, inspiración para la canción “Antiga poesia” de Ellen Oléria, que los recita/remonta cantando “cada día / algo intentó matarme / y me recuperé”.

6 Marqué “disidentes” ahí para recordarme lo que yo misma estoy escribiendo: que las prácticas sexuales/las expresiones de identidad de género no heterocisnormativas son profundamente ancestrales. Entonces, la disidencia aquí en este texto es con el modelo sexual del proyecto civilizatorio colonial.

7 Y que me parece muy nutritivo para el paladar de la mirada sádica, que se complace en ver y volver a ver cuerpos negros sufriendo (y existe un entrenamiento periodístico de esa mirada, que asocia la sensación de “seguridad y bienestar del ciudadano honrado” a la exposición de cuerpos negros, jóvenes, de hombres asesinados por la policía en los programas que se sirven en la televisión como plato principal en la mesa del almuerzo). He tenido mucho cuidado, como poeta, de elegir mis repertorios atendiendo a la composición racial del público que me espera para no exhibir mis entrañas a quienes solo quieren devorarme. Y he buscado formas de expresar poéticamente una pedagogía antirracista orientada hacia los negros, en lugar de responsiva/instigadora

hacia los blancos. El contraste más obvio, para mí está entre los poemas "cuíer A.P." y "diz/faço qualquer trabalho...": el primero es para/sobre "ellos". El segundo es para/sobre "nosotros". Y yo amo mucho más el diz/faço (en realidad tengo una gran manía con el cuíer A.P.), pero durante algún tiempo fui más conocida como autora del apocalipsis que del quizila (los apodos que la gente da a ambos poemas).

Referencias

Clarke, Cheryl. *The Days of Good Looks: The Prose And Poetry of Cheryl Clarke, 1980 to 2005*. Nueva York: Da Capo Press, 2006.

Lorde, Audre. "La poesía no es un lujo". Traducción mía de "Poetry is not a luxury". Ensayo del libro *Sister, Outsider: Essays And Speeches*. Nueva York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. Traducción disponible en:

Nascimento, Abdias do. *O quilombismo*. 2.ª ed. Brasília/Río de Janeiro: Fundação Palmares, OR Editor Produtor: 2002. [1980/2002] Disponible en:

Nascimento, Beatriz. "El concepto de quilombo y la resistencia cultural negra". En el libro *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*, de Alex Rattz. São Paulo: Imprensa Oficial, Instituto Kwanza: 2007. [1985/2007] disponible en:

Nascimento, Tatiana. *Lundu*. Brasília: Padê Editorial, 2016. [2.ª ed. de 2017]. Disponible en:

Oliveira, Laila. "Poema cosmos, del proyecto "Aceita um poema?" (¿aceitas un poema?), en el que la autora entrega poemas mecanografiados sueltos (¡tuve la suerte de ganar precisamente este!). São Paulo: edición de la autora, 2017.

Sena, Kika. "Periférica". Brasília: Padê editorial, 2017.

Somé, Sobonfu. *El espíritu de la intimidad: enseñanzas ancestrales africanas sobre las relaciones*. Trad. Deborah Weinberg. 2.ª Ed. São Paulo: Odyseus, 2007.

**Traducción en castellano Aurora Carmenate Díaz y Aimar Arriola
(con apoyo de la versión gratuita del traductor DeepL.com)**

INTERNACIONAL ERRORISTA



MANIFESTO

- 1 - NÓIZ TUDO É ERRORISTA.
 - 2 - ERRORISMO BOTA SUA FORÇA É NO ERRO MESMO.
 - 3 - ERRORISMO É FILOSOFIA TODA ERRADA. É RITO DE NEGAÇÃO, É BAGUNÇA ORGANIZADA.
 - 5 - ERRORISMO: NUM EXISTE E EXISTE. CHEGA E SE AFASTA. SE CRIA E SE DESTRÓI SOZINHO.
 - 7 - A FALHA É PERFEIÇÃO, O ERRO É O ACERTO.
-

國際 錯誤份子



显现

- 1 - 我們全都是錯誤份。
 - 2 - 錯誤主義基於錯誤而行動。
 - 3 - 錯誤主義是一種哲學上不正確的立場、反對的儀式、一個無組織的組。
 - 5 - 錯誤主義:存在卻又不存在
趨近卻又遠離,相信卻又自我摧毀,古老卻又新穎的形。
 - 7 - 失敗為成功之母,錯誤為快樂之泉。
-

BIOGRAFÍAS

Thais de Menezes, es investigadora y comisaria de arte brasileña que desarrolla su práctica entre Europa y América Latina. Es máster en Historia del Arte por la Universidade Nova de Lisboa, licenciada en Danza por la Faculdade Angel Vianna (Brasil) e integrante de la 9ª edición del Programa de Estudios Independientes del MACBA. Su actuación se inscribe en el pensamiento contracolonial y en los procesos de aprendizaje, desde donde expande articulaciones transdisciplinarias de creación y disfrute. Actualmente, es curadora de la exposición *Imaginación Radical: Cien Años de Frantz Fanon* en el Museu das Favelas (São Paulo), orientadora de la residencia artística *Reclamar Tempo* (Porto) y comisaria de muestras individuales con apertura para final de 2025. Es fundadora y directora de la plataforma ATRAVERSA (Porto), y artista invitada y miembro estructurador del Curso de Extensión Cine en Colores en la Universidade Federal Fluminense de Santo Antônio de Pádua (Río de Janeiro).

Nadia Jabr, Palestina de Siria, pero en Europa país no reconocido. Del pueblo Ma'loul de Nazaret (Palestina ocupada), que no conocí, y de Damasco (Siria), que conocí. Cuento con un Certificado de Competencia docente (especialidad: Departamento de Educación Musical). Enseñé música durante muchos años. Soy licenciada en Artes y Humanidades (especialidad: Lengua y Literatura Inglesa) por la Universidad de Damasco. Enseñé inglés durante muchos años. Desde 2013 hasta ahora, vivo un largo proceso de migración. Enseñé árabe a hablantes no nativos. Actualmente: Escribo poemas, pero no soy poeta. Escribo varios artículos y cuentos, pero no soy escritora. Dibujo, pero no soy artista. Doy charlas y conferencias, pero no soy ponente. Traduzco, pero no soy traductora. No enseño, pero soy profesora. He trabajado en varias empresas capitalistas en diversos departamentos, como traducción, transcripción y el departamento comercial, pero siempre me he sentido feliz al estar fuera de ellas. Me encanta escribir, pero siempre me ha costado redactar una biografía profesional.

Aurora Carmenate Díaz, Cárdenas, Cuba, 1993. Investigadora y curadora. Profesora de Arte Latinoamericano en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana y curadora la galería El Apartamento desde 2017 hasta octubre de 2020. Se fue de Cuba y se graduó del Máster en Historia del Arte Contemporáneo del Museo Reina Sofía con una tesis sobre arte cubano contemporáneo y prácticas disidentes. Ha curado los proyectos *Illness has a Colour* y *Lyceum* para la la XIII Bienal de La Habana. Algunos de sus textos críticos pueden encontrarse en la revista independiente de arte y literatura Rialta. Recientemente editó el libro de ensayos *Todas las vidas* de Tamara Díaz Bringas (consonni, 2024), que recorre tres décadas de crítica próxima, sobre prácticas artísticas, redes de trabajo y afecto en Centroamérica, Cuba y España. Actualmente investiga formas de la imaginación migrante en la Colección del Museo Reina Sofía como parte de su residencia de investigación en el museo.

Berjer B. Capati, es director audiovisual, guionista, ilustrador y dramaturgo. Reside en Barcelona desde hace diez años y es licenciado en Humanidades con estudios superiores en Comunicación Audiovisual. Su práctica abarca el cine, la escritura y las artes visuales, explorando la identidad, la migración y las conexiones culturales. En teatro, su debut profesional fue *Tagó (Escondidos): Filipinos en Barcelona* (2021), ganador de la Mención Especial al Mejor Texto Original en colaboración con la Academia de las Artes Escénicas y el XII Festival MUTIS de teatro independiente y nueva creación de Barcelona. En el ámbito de las artes visuales, presentó la exposición *Imperfect Lines*, donde investiga la fragilidad y la belleza del trazo manual. Actualmente desarrolla *Voy Donde No Hay*, su última obra teatral, y *PRAL*, en producción dentro de una residencia teatral de la compañía Poka Yoke Teatre en el Centro Cívico de Drassanes.

Aimar Arriola, Markina-Xemein, 1976. Es comisario, editor e investigador y doctor por Goldsmiths, Universidad de Londres. Ha cursado estudios en el PEI del MACBA (Barcelona) y en el CuratorLab de Konstfack (Estocolmo). Desde 2010 ha desarrollado programas y exposiciones, a menudo en colaboración, en instituciones como ADKDW (Colonia), MACBA, MUSAC, The Showroom (Londres), Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre otros. Ha sido Investigador Asociado en AZ Alhóndiga Bilbao (2020–2023), miembro de la comisión técnica de Eremuak (2019–2023), editor de *The Against Nature Journal* (2017–2023), y, más recientemente, Responsable de programa en Intermediae, Matadero Madrid. Desde 2012-2013 ha impulsado el proyecto *Anarchivo sida*, junto a Nancy Garín y Linda Valdés, centrado en las dimensiones culturales y sociales del VIH/sida desde un enfoque internacionalista.

Asmaa Aouattah, graduada en filosofía por la universidad Mohamed Ben Abdellah en Fez (Marruecos). Máster en *Construcción y Representación de Identidades Culturales* (UB) y en *Agentes de Igualdad de Oportunidades* (UDL). Cofundadora, en 2005, de Agraw Amazigh, entidad de defensa de la lengua y la cultura amazigh en Catalunya. Coordinadora de las clases de lengua y cultura amazigh en los centros educativos de Cataluña desde 2007. Facilitadora de cursos de lengua y cultura amazigh en diferentes espacios (centros educativos, másteres y entidades). Mediadora Intercultural y técnica de igualdad de género desde 2005 hasta 2024. Curadora de los materiales *tastets de cuina amaziga* para el Termcat. Elaboradora de los materiales didácticos para el alumnado de lengua y cultura amazigh en Cataluña. Traductora de diferentes materiales de otras lenguas al amazigh y viceversa. Autora del libro de relatos *El eterno retorno* en catalán (2018) y en castellano (2025). Autora del poemario bilingüe catalán-amazigh *Entre cendra i foc* (2019). Autora de diferentes artículos sobre inmigración, sobre lengua, cultura y literatura amazigh. Conductora del programa de radio *Diversita't*, en Mataró-ràdio. Divulgadora de la cultura amazigh en las redes sociales a través de la cuenta @taynit_tamazight. Doctoranda en el programa *Estudios lingüísticos y culturales* (UB).

Mohammad Alsharqawi, es un investigador y activista cultural, poseedor de un Máster en Migración por la Universidad de Girona. Su foco de estudio se sitúa en la intersección de la migración, la gastronomía y el arte en diversos contextos urbanos. Es un tallerista especializado en la situación de los refugiados palestinos y los asuntos del mundo árabe, utilizando su experiencia como cocinero para fomentar la resistencia cultural. Su labor en la cultura y la cocina se refleja en su participación en el Gremio de la Gastronomía en Les Mòniques del Centro de Arte de Santa Mónica (2025/2026), donde combina la práctica culinaria con el activismo antirracista y la transformación social. Su perfil es multidisciplinar, extendiéndose a la colaboración en proyectos audiovisuales y de traducción, la participación en eventos como escritor y el impulso de proyectos comunitarios. Además de su carrera multifacética, es padre de Yasmina.

TEXTOS Y FUENTES CITADAS

Nascimento, Tatiana. *da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra poesia preta lgbtqi de denúncia da dor atédireito ao devaneio*, disponible en:

<https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>, 1/1/2025

Minsan. Canción del álbum Circus (1993) de la banda Eraserheads, escrita por Ely Buendia, producida por Robin Rivera, Label: Musiko Records and BMG Records (Pilipinas) Inc.

Ely Buendia (voz, guitarrista principal)

Marcus Adoro (guitarrista)

Buddy Zabala (bajo)

Raimund Marasigan (batería)

el Ouaryachi, Fadma. *Ábreme la puerta, quiero salir*, de su poemario: *La palabra me instruyó*, Editorial Arrissala, 1988

Gonzalez, N.V.M. *The Bread of Salt and Other Stories*, Editorial University of Washington Press, 2000

Díaz Bringas, Tamara. *Traducción y Curaduría: El Malestar de la Mediación*. Fragmento de la ponencia presentada en el Seminario *Visiones y experiencias en el arte latinoamericano contemporáneo*, organizado por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y la Colección Cisneros, San José, febrero de 2007

Díaz Bringas, Tamara. *Un sueño productivista*, en: *Todas las vidas*, edit. Consonni, 2024

Díaz Bringas, Tamara. *Caminos del agua*, en: *Todas las vidas*, edit. Consonni, 2024

Bispo dos Santos, Antônio. *Sembrar Palavras*, en: *a terra dá, a terra quer*, Ubu Editora, 2023

Amrouche, Fadhma Aït Mansour. *Historia de mi vida*, ediciones François Maspero, 1968

Alunan, Merlie M. *Bringing the Dolls*, en: *Songs of Ourselves. Writings by Filipino Women in English*, Manlaoz, Edna Zapanta, Anvil Publishing, Inc., 1994

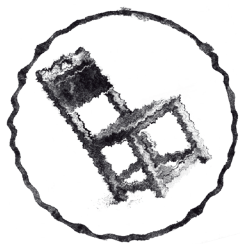
Textos nuevos producidos y traducidos para la exposición *Susurros, bulla y paradojas. Tentativas para una política de la enunciación*, centre d'arts Santa Mónica, Barcelona, 2025:

Jabr, Nadia. *La música árabe y el agua*, 2025

Jabr, Nadia. *El meu toro que parla àrab*, 2025

Jabr, Nadia. *Les habitacions blaves de la memoria*, 2025

Alsharqawi, Mohammad. *Los nuevos berenjeneros*, 2025



CRÉDITOS

Producció

Generalitat de Catalunya
Centre d'Arts Santa Mònica

Coordinació de continguts

Nancy Garín
Ingrid Blanco

Intervencions

Thais de Menezes
Nadia Jabr
Berjer B. Capati
Aurora Carmenate Díaz y Aimar Arriola
Asmaa Aouattah
Mohammad Alsharqawi

Disseny i maquetació

Carmela M. Bertoni

Disseny de cobertes i maquetació

Jesusi Arpal Moya

Traducció

Equipo del Centre d'Arts Santa Mònica

Dipòsit Legal: B 20840-2025 FANZÍN 2. XIUXIUEGS, BULLICI I PARADOXES

© dels textos, les autores

© de les imatges, les autores

© de les il·lustracions, les autores

Està rigorosament prohibit, sota les sancions establertes per la llei, reproduir, registrar o transmetre aquesta publicació, íntegrament o parcialment, per qualsevol sistema de recuperació i per qualsevol mitjà, sigui mecànic, electrònic, magnètic, electroòptic, per fotocòpia o qualsevol altre tipus de suport, sense autorització expressa de l'organisme editor i dels titulars del copyright.

CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

SUSURROS, BULLA Y PARADOJAS.

TENTATIVAS PARA UNA POLÍTICA DE LA ENUNCIACIÓN

Del 12 de noviembre de 2025 al 1 de febrero de 2026

XIUXIUEIGS, BULLICI I PARADOXES.

TEMPTATIVES PER A UNA POLÍTICA DE L'ENUNCIACIÓ

Del 12 de novembre de 2025 a l'1 de febrer de 2026

Las participantes de este proyecto son:

Les participants d'aquest projecte són:

Julie Zhen, Daniela Xaiet, Danie Valencia Sepúlveda, Khalil Talhaoui, Youssef Taki, Antoine Silvestre, Mellow Sheng, Firas Shehaden, Alys Salvador, Quimera Rosa (Ce Quimera y Kina Madno), Lucía G. Romero, Candela Quiros, Purita Pelayo, Sol Prado, Alessandra Pomarico y Nikolay Oleynikov, Norma Pérez/Muerte a la Norma, Luciana Peña, Miguel Parra Urrutia, Lizette Nin, Nadia Nadesan, Mafe Moscoso, Karo Moret-Miranda, Hache Mau, Diego Marchante, Mabel Llevat, Kleo la Faraona, Espai Kapwa (Marlon B. Quintero y Gemma Ferreón), Felix Kalmenson, Equipo Jeleton (Gelen Alcántara Sánchez y Jesusi Arpal Moya), Nadia Jabr, Queer in Palestine, .gore (Feña Errada y Roma Murúa), Nancy Garín, Helios F. Garcés, Andrea Ganuza, Antonio Gagliano, Etcétera (Loreto Garín Guzmán y Federico Zukerfeld), Fembloc, Mario Espinoza Pino, Ainhoa Nadia Douhaibi, Frau Diamanda, Thais de Menezes, Jero de los Santos, Susana Pilar Delahante, Radia Cava-ret (Violeta Ospina, Samu Céspedes, Patricia del Razo y Yazel Parra Nahmens), Colectivo Catàrsia (Gemma Ferreón, Mercedes Saya Rosés y Cinthya Fung), Aurora Carmenate Díaz, Berjer B. Capati, Camilo Brodsky B., Ingrid Blanco, Rubén H. Bermúdez, Miguel Benlloch, Samira Badran, Aimar Arriola, Asmaa Aouattah, Salma Amazian, Efrén Álvarez i Taher Ali.

SANTA MÒNICA

Direcció: Enric Puig Punyet

Administració i suport a la direcció: Úrsula Tenorio

Exposicions: Roger Vinent Arnau

Producció tècnica d'exposicions: Marina Rubio Marco

Activitats: Eva Ruiz

Producció d'activitats: Julia Gutiérrez

Mediació i educació: Marta Gracia Valladares

Suport a mediació i educació: Anaïs Córdova Poblete

Projectes transversals: Andreu Carreras i Novich

Gestió econòmica: Miguel Morilla Hernández

Comunicació i premsa: Clara Bofill Pumarola

Continguts digitals: Cesc Grau Serratusell

Suport a comunicació: Júlia Net Valiente

Suport a comunicació: Lucía Romero Castillo

MÒNIQUES (ARTISTES RESIDENTS)

Gremi de Comunicació

Barby
Ezequiel Soriano

Gremi de Digitalització

Helena Roig
Rodri
Xeito Fole

Gremi d'Edició

Lourdes Gay-Punzano
Mercedes Saya
RosésVicho

Gremi d'Educació

Anita García
Juani
Roc Domingo Puig

Gremi d'Espais

Jonah Kewri
Mana Pinto
Rasheed Jalloul

Gremi de Gastronomia

Asharqawi
Alejandro Granero Ferrer
Antonio Monroy

Gremi de Participació

Ia Kha
Nadia
Samu

RECERCA I EXPERIMENTACIÓ ARTÍSTICA

Coordinació: Pablo Santa Olalla

Darsinà

Maha Ibraheem
Sassouki Salma

Col·lectiu 1080

Marla Jacarilla
Mònica Rovira
Renan Camilo

Coketa

Facunda Aisa
Luciana Peña
Roma Murúa

Descompetir

Kekena Corvalán
Nora Ancarola
En col·laboració amb Valentina Gaia Lops i José Antonio Delgado

Altres Suds - Geografia sospitosa

Asociación MigrESS
Encara en Acció
Plataforma Cero
Saberes Migrants

Laboratori de cos i moviment

Guillem Rodri
Helena Minguet Sánchez
Iván Bercedo i Sales
Júlia Pérez Gonell
Julieta Ferraro
Marika Nava
Pamdenàs
Toxifics Laperallimonera

Meteorologies col·lectives

Mandi Domingo Llaràs
Marian Madeleine Pérez Jiménez
Sonia Villar

Resistència Videolúdica + Jugar jueguitos

Laia Velasco Flo

Roque Piñeiro Vieira

Víctor Rubio i Maturana

En col·laboració amb Violeta Moldes Rivas

CREAR SITUACIONS 9

Coordinació del programa: Nancy Garín Guzmán i Ingrid Blanco Díaz

DISSENY GRÀFIC

Ellen Dietrich

FOTOGRAFIA

Jordi Play

IMPRESSIÓ

Impremta Online SL

INFORMACIÓ I MEDIACIÓ ESPAIS EXPOSITIUS

Klousner, SL

Alba Coll Zapata

Héctor Martos Avellaneda

Josep Francesc Valero Garcia

Nico Aranibar Real

Oscar Canal Vicente

Raül González Carrasco

Roser Martín Ausio

Dan Levy

Sílvia Camacho Riart

MUNTATGE

Grop exposicions i museografia, SL

Andrea Vergara Sanchez

Chaxiraxi Yurda Rodriguez

Danilo Cuffia Presser

David Segura Marfil

Edu Segura Domenech

Enrique Vergara Regueiro

Ernest Montllor Nogués

Esteban Hernández Fernandez

Favio Monza Tempone

Irene Julve Nieto

Javier Ponsá Torres

Jaume Vila Clarà Martin

Luis Sanchón Ortas

Pol Vélez Domenech

Pol Vergara Sanchez

Hernan Cieza

Raul Baeza Calleja

Xavi Hernandez Ruiz

NETEJA

Mitie Facilities Services S.A.
Daniel Delgado
Elizabet Tipán
Julia Barrueto
Lali Ventaja
Lidia Toala
Niurki Cuevas
Rosa Bajaña

SEGURETAT

SPM Seguridad
Daniel Sanchez Sánchez
Juan Carlos Alba Collado
Junior Augusto Ortiz Medina
Mileydis Landestoy
Mirta Albala López

MANTENIMENT

Urbia Services
Ariel Agustopa
José María de Santos
Marc Ferrer
Mohamed Laghmich

IL·LUMINACIÓ

Ovejero Sequeiro, S.L. - División de Arte
Ángel Arttime Tamayo
Daniel Gómez Batalla
Ferdinand Ángeles López
Miguel Ángel Derecho Hernández

PINTURA

Projectes Micma, SL
Adolfo Aliaga Torrez
Álvar Alegre Crivellés
Andrés Gázquez Oronich
Bladimir Arancibia Fuentes
Carlos Roca Echevarria
David Martos Álvarez
Francisco Javier Nicolas Domingo
Ignasi Roqueta Homs
Jose Antonio Rivera Román
Salvador Mateo Serrat
Temur Kipiani

