

Cuerpos que fabulan futuros. Materialidades disidentes y temporalidades entrelazadas

Ali Arévalo⁽¹⁾

Universidad de Barcelona

Resumen: Este ensayo explora la fabulación especulativa como práctica encarnada que entrelaza cuerpos, materiales y temporalidades para imaginar futuros disidentes. A partir de los marcos teóricos de Donna Haraway y Ursula K. Le Guin, se propone pensar la materia como archivo vivo cuyas vibraciones y texturas condensan historias de violencia, resistencia y cuidado. El texto analiza diversas prácticas artísticas contemporáneas –de Lucía Àngel C. Pino, Del LaGrace Volcano, Tessa Boffin y Mercedes Azpilicueta– que trabajan con indumentaria, restos textiles y biomateriales para subvertir los relatos hegemónicos de género, colonialidad y progreso. Estas obras deshacen y rehacen cuerpos y objetos, activando una ética del entrelazamiento que desborda binarismos y redefine la agencia material. El ensayo culmina con una reflexión sobre el proyecto *Magical Theys* y la creación de armaduras disidentes que fusionan referencias medievales y estéticas *shōjo*, proponiendo armaduras frágiles donde la vulnerabilidad se convierte en potencia.

A través de estos casos, se reivindica la fabulación especulativa como gesto político que permite tocar el pasado, reimaginar corporalidades no normativas y construir mundos sostenidos por el cuidado, la interdependencia y la imaginación crítica.

Palabras clave: Cuerpos disidentes – Indumentaria - Corporalidades posthumanas - Biomateriales - Transformación material - Fabulación especulativa

[Resúmenes en inglés y en portugués en la página 202]

⁽¹⁾ Ali Arévalo es artista e investigadore predoctoral en la Universidad de Barcelona. Es graduado en Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid, España y ABK Stuttgart, Alemania) y Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid, España). Forma parte del grupo de investigación Tiempha en el proyecto I+D ITACA–Imaginaris del Tecnoceno. Análisis de la Cultura Visual y las Artes desde un enfoque ecocrítico (PID2023-151921NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033. Como parte de su trayectoria artística, ha realizado su primera exposición individual *Les Faules de Lepòrida* en Can Felipa Arts Visuals (Barcelona, SP) y próximamente inaugurará en el DA2 Domus Artium 2002 (Salamanca, SP). Colectivamente, ha expuesto su trabajo en Barcelona: Fabra i Coats, La Capella, Fundació Joan Miró, Sala d'Art Jove. Así como en La Panera (Lleida, SP), Intermediae Matadero (Madrid, SP), Jedna Dva Tri Gallery (Praga, CZ), The Clemente (Nueva York, US) y Kunstverein He-

chingen (Stuttgart, DE). Ha sido ganadore del premio Miquel Casablanques 2025 y su obra forma parte de la Colección Sant Andreu Contemporani. Es residente de larga estancia en Hangar.

Importa qué historias cuentan las historias

Toda historia comienza en una superficie en movimiento: en unas cuerdas vocales que se mueven articulando el relato, en un tímpano que tiembla escuchando. Esas vibraciones reverberan en nuestro cuerpo para llegar a la piel y mediante la experiencia háptica, nos entrelazamos con la memoria de otros cuerpos y materialidades. Pensar con la materia es también pensar con el tiempo: reconocer que los objetos condensan historias en sus texturas, pesos y estratos. Este texto surge del contacto entre cuerpos humanos y no humanos, entre lo destruido y reconstruido, para imaginar una mitología disidente hecha de restos. Donna Haraway (1944) propone el concepto de *SF* –siglas que emplea para hablar de *science fiction* (ciencia ficción), *speculative fabulation* (ficción especulativa), *string figures* (figuras de cuerdas), *science fact* (hecho científico) y *speculative feminism* (feminismo especulativo)– como una herramienta para pensar y narrar desde la interconexión de los cuerpos, tecnologías y naturaleza (Haraway, 2016). En su propuesta, la *SF* no se limita a imaginar futuros posibles, sino que se convierte en un método para tejer historias con el presente, concibiendo el tiempo y la materia como redes en constante transformación. Fabular no es solo un acto de evasión, sino un ejercicio político y poético de imaginación situada: una manera de contar historias que sostienen la vida en común, que nos permiten recomponer los vínculos dañados entre especies, géneros, tecnologías y ecosistemas.

La *SF* también representa una forma de resistencia frente a los relatos lineales del progreso y de la modernidad. En lugar de proyectar un futuro heroico o redentor, propone la imagen de un mundo enredado y construido a través de alianzas parciales, tentativas, frágiles, donde cada gesto –humano o no humano– participa en la creación del relato. Haraway invita a concebir la escritura, el pensamiento y la práctica artística como figuras de cuerdas: gestos de interdependencia que solo son posibles cuando se hacen en compañía. Así, fabular de manera especulativa implica aprender a “jugar con otros”, a sostener la cuerda sin soltarla, reconociendo que toda materia posee agencia y que cada hilo forma parte del entramado común de lo vivo. Nos propone contar historias desde la vulnerabilidad, la mezcla y la interdependencia. Ella dice: “It matters what stories tell stories” (Importa qué historias cuentan las historias), porque de ello depende cómo imaginamos el mundo y, en consecuencia, cómo lo habitamos. La *SF* es así una forma de intervenir en el presente a través de la imaginación y producir pensamiento situado, tramado desde los cuerpos y materiales que nos constituyen.

Esta lógica del tejido y del entrelazamiento resuena con *La Teoría de la bolsa de la ficción* (1988) de Ursula K. Le Guin (1929-2018). En este ensayo, la autora revisa los mitos fundacionales de la humanidad y sugiere que el primer instrumento cultural no fue la lanza ni la espada –símbolos de caza, conquista y poder–, sino la bolsa, el artefacto que permite

guardar y transportar aquello que sostiene la vida: semillas, frutos, alimentos, herramientas. Con esta inversión del relato hegemónico, *Le Guin* subvierte toda una lógica narrativa: la historia del héroe y de la violencia es reemplazada por una historia de la recolección y el cuidado. Nos invita a imaginar otro tipo de relatos que no son lineales ni están centrados en la acción o la dominación. Propone historias de vida que nos recogen, mezclan, guardan y sostienen. La bolsa funciona como un espacio simbólico de coexistencia, donde los fragmentos y las diferencias se mantienen juntos sin necesidad de fundirse en una unidad total. Desde esta perspectiva, contar historias se asemeja a un gesto artesanal. La autora propone así una forma de narrar que, como el remiendo, crea mundos desde lo fragmentario. Fabular se convierte en un acto de responsabilidad y una práctica de atención a las tramas de interdependencia que sostienen la existencia. Desplazando la figura del héroe conquistador, la fabulación especulativa propone el ensamblaje, orientándose a contar las historias de los híbridos de humanos y no humanos que cohabitamos y co-creamos el mundo.

La fabulación especulativa no se puede entender sin pensarla desde lo encarnado. Es una práctica de pensamiento que se realiza con las manos, los cuerpos y la materia. Contar historias, entonces, se vuelve un gesto de recomposición, un modo de habitar lo dañado y de imaginar futuros tejidos con los restos del presente. Este marco teórico encuentra un profundo eco en algunas prácticas artísticas contemporáneas que trabajan repensando la indumentaria, el textil y los biomateriales. En estas obras, el gesto de deshacer y rehacer no es solo un proceso estético, sino un modo de pensar desde el cuerpo. Son prácticas que dinamitan las divisiones entre lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo tecnológico, lo humano y lo no humano. En sus tramas, la materia se comporta como un archivo vivo que guarda las huellas de los cuerpos que la tocaron, habitaron y produjeron.

En este gesto, la indumentaria no funciona únicamente como abrigo para nuestros cuerpos, sino que se convierte en un espacio de producción de identidad, permitiéndonos experimentar desde un pensamiento ecológico y queer. Lo textil vibra junto a la materia, lo orgánico y lo tecnológico, proponiendo nuevas formas de corporalidad que escapan a los binarismos. Estas prácticas exploran una idea de cuerpo que se aleja de límites cerrados para acercarse a una amalgama temporal construida a partir de residuos, de organismos vivos y de tecnologías afectivas. Siguiendo la noción de “materia vibrante” de Jane Bennett (1957), podríamos decir que activan modos de pensamiento encarnado para desplazar las jerarquías entre lo vivo y lo inerte. Las materialidades que dan forma a indumentarias y cuerpos se transforman en agentes especulativos capaces de imaginar futuros disidentes. Este ensayo es, entonces, una bolsa que recoge estrategias artísticas, y una cuerda que se entrelaza remezclando temporalidades. Entre ambas tensiones, la materia se convierte en narradora y al escucharla, descubrimos que la fabulación –siguiendo la estela de Haraway y *Le Guin*– no es solo imaginar otros mundos posibles, sino aprender a cuidar el que ya habitamos, con todos sus cuerpos, sus heridas y sus deseos entrelazados. Como en las historias de *SF*, este ensayo propone pensar la materia como archivo vivo: una trama de historias que nos preceden y que aún palpitan en los cuerpos y en los objetos. Así, fabular con los restos se convierte en una forma de teoría encarnada, una práctica de imaginación disidente que recoge y cuida los fragmentos de realidades esperanzadoras.

Leslie

Un cuerpo voluptuoso y lleno de protuberancias comienza a desplegarse y replegarse sobre sí mismo. Su superficie es una piel oscura y brillante, repleta de cicatrices que dibujan caminos que se bifurcan en múltiples direcciones dislocadas. Sus estrías crean un mapa orientado al pasado. Contiene dentro un deseo que vibra en ganas de ser tocado, acariciado, abrazado. En su sensualidad suda y exhala un vapor aceitoso. Cuando dejé que me atraparan en un abrazo los tentaculares brazos de Leslie, “comencé a sentir el placer del estado de ingravidez que produce estar entre un sitio y otro” (Feinberg, 2020: 383). Como si estuviera encima de un caballo o una moto, y mi cabello estuviera mecido por la velocidad del viento, como el de la amazona Camila¹ o el de Lady Oscar². Por fuera, su coraza de cuero dejaba intuir un cuerpo duro, que con sorpresa revelaba un interior blandito al contacto. El sudor de mi piel pega mi cuerpo contra el suyo y lo hace resbalar. Acabo hundirme dentro. Ahora nuestra piel, como nuestro órgano más grande, está unida y se hace abrigo para nuestros cuerpos, los protege así como también los hace sensibles al mundo. Es nuestra vía más extensa para experimentar aquello que nos rodea.

Esta narración surge de mi encuentro con *Leslie*, obra escultórica de la artista Lucía Àngel C. Pino (1977). La pieza parte de una investigación en archivos históricos fotográficos de disidencias sexuales, concretamente, de comunidades *sáficas* de los años 2000. *Leslie* es un cuerpo-sillón compuesto por cadenas metálicas, mosquetones, cuero y cuero vegano recuperado de cazadoras *biker*, que C. Pino destruye y posteriormente, reconstruye dando forma a un cuerpo tentacular. Este ejercicio de deshacer y rehacer produce un desplazamiento de significados en torno a los constructos de género. Mediante una metodología de reconstrucción, la norma se convierte en deseo torcido, y deviene un cuerpo que, en su multiplicidad, condensa la complejidad de la identidad disidente (Ver Figura 1).



Figura 1. Lucía Àngel C. Pino. *Leslie*, 2023
(Fuente: <https://pratsnoguerrasblanchard.com/es/artists/lucia-c-pino>).

La cazadora de cuero se articula como símbolo de una masculinidad hegemónica que comienza a tejerse desde comienzos del siglo XX. Durante la Primera Guerra Mundial, los soldados aviadores empezaron a usar esta prenda como indumentaria militar debido a su resistencia y calidez. En 1928, Irving Schott diseñó la arquetípica chaqueta “Perfecto” para el fabricante estadounidense de motocicletas Harley-Davidson, en ese momento, excombatientes y moteros la adoptaron como uniforme. Así, el cuero se convirtió en símbolo de una masculinidad marginal y rebelde que se consolidó con el aparataje hollywoodiense a través de Marlon Brando en *The Wild One* (*Salvaje*, 1953) y de James Dean en *Rebel Without a Cause* (*Rebelde sin causa*, 1955). De este modo, la prenda moldea el arquetipo de “chico malo” que desafía la norma pero que también la reproduce, porque sigue centrado en la fuerza, el poder y la virilidad. La cazadora de cuero marca el cuerpo como duro, tanto literal como simbólicamente: resistente y sexualmente activo. Arquetípicamente, el cuero de la “Perfecto” protege en su robustez, sirviendo de coraza para una contención emocional. Sin embargo, la vinculación de esta chaqueta con una masculinidad arquetípica es transformada por Lucía al destruirla y reconstruirla como algo diferente, relacionado con lo disidente y que se corporaliza como un cuerpo múltiple construido mediante de restos de lo destruido (Ver Figura 2).



Figura 2. Chaqueta *Perfecto*, 1928. Irving Schott (Fuente: <https://www.schott-store.com/es/pages/el-perfecto-1>)

El título de la obra es un homenaje a Leslie Feinberg (1949-2014), lesbiana *butch*, activista LGBTQ, sindicalista y escritor. En su novela *Stone Butch Blues* (1993), narra el proceso de transformación de lo material en afectivo a través de la indumentaria. Nos cuenta cómo la cazadora de cuero es reapropiada desde las identidades *butch*, transmasculinas y no binarias de la segunda mitad del siglo XX, como estrategia para proteger el cuerpo. El término *butch* se refiere a una mujer lesbiana masculina que se reapropia de algo que le ha

sido vedado –la masculinidad– para construir su identidad. Una *stone butch* es una *butch* que, por disforia, trauma, asexualidad o cualquier otro motivo, no desea tener relaciones sexuales que impliquen ser penetrada. La experiencia *stone butch* puede estar marcada por una disociación del cuerpo debido a la violencia, la disforia de género, o la imposibilidad de vivir libremente una identidad masculina o no femenina en público. En este contexto, el cuero se convierte en este contexto en un material para “pasar” como hombre o, al menos, como no-mujer. Así, se constituye también como coraza para las disidencias. En la novela, se describen las relaciones afectivas entre la *butch* y su cazadora de cuero, sintiéndola como una segunda piel que protege como una armadura.

— Solo hay una cosa que Rocco tenía y tú no. ¡Una armadura!
 Edna me dio una pesada chupa negra de motorista, con cremalleras plateadas brillantes. La cogí entre mis manos. Estaba suave por el uso. El codo derecho estaba bastante arañado. Esta era la chaqueta a la que quería casi tanto como a su moto. Decía que era su segunda piel (Feinberg, 2020: 362)

La reapropiación de la *biker* de cuero por parte de comunidades lesbianas y especialmente identidades *butch*, también ha sido representada por le artista no binarie e intersexual Del LaGrace Volcano (1957), quien en sus fotografías plasma cuerpos que “*queerizan*, trastocan y desregulan las culturas heteronormativas, supremacistas blancas y capitalistas con las que todes hemos nacido” (2025: 94). Entre sus imágenes de las movilizaciones políticas, feministas y de la liberación sexual de la segunda mitad del siglo pasado, resurge un mar de cuero encarnado por militantes revolviéndose para clamar por sus derechos. La resistencia emerge en la colectividad que representa ese “mar”. Es la lucha colectiva, lo que dibuja una sonrisa esperanzadora en sus rostros y desdibuja los límites del “yo” autónomo. La marea que evoca Volcano, desequilibra el mito del “yo”, inclinándolo hacia fuera de lo individual para explicitar nuestra existencia como relacional y vulnerable. Trayendo sus palabras: “Creo en cruzar la línea, pero no solo una vez, sino las que haga falta hasta que todes la hayamos cruzado jntes” (2025: 95).

Algo similar sucede en *Leslie*. En la obra de C. Pino, la cazadora ya no simula un torso, sino que se ha transformado en un cuerpo múltiple que desplaza lo antropomórfico. Es un cuerpo tentacular que no encaja en los parámetros cisnormativos y que, en su extrañeza, nos invita a fabular corporalidades más que humanas. Esta descomposición del cuerpo humano abre una grieta por donde se filtra la memoria de la materia: la vida animal que una vez encarnó esa piel. Hay una estratificación de historias de violencias contra la otredad –sexual, de género, animal–, que le artista recoge y convierte en cuerpo que sirve de reposo para otros cuerpos. Transforma la violencia en cuidado, a la vez que nos introduce en la materia misma, mediante del acto de sentarnos y recogernos. Esto nos permite, diciéndolo con Jane Bennett (2021: 59): “dirigir una atención sensorial, lingüística e imaginativa hacia la vitalidad material”. Esta atención materialista, activa una conciencia sobre el parentesco de todos nuestros cuerpos, entendiendo que lo humano no es un límite sino un punto más dentro de una red densa de relaciones materiales, afectivas y ecológicas. Al recomponer fragmentos de cazadoras destruidas, no solo se deshace la masculinidad hegemónica, sino también la frontera entre lo humano y lo animal. Así, al sentarnos sobre

elle, somos tocades por la historia de otros cuerpos, humanos y no humanos, que nos precedieron y que, de algún modo, continúan vibrando en la materia. *Leslie* deviene espacio de encuentro entre especies, donde la piel –esa superficie porosa que nos separa y nos conecta– se articula como territorio compartido. De este modo, el gesto de tocar se convierte en un acto político de reconocimiento interespecie, una forma de imaginar alianzas más allá del antropocentrismo y de las jerarquías corporales.

Leslie me recuerda que el cuerpo se hace a sí mismo constantemente, reolocándose en un constante proceso de transformación. Maggie Nelson lo describe como: “el reagrupamiento de los órganos internos, el empuje hacia arriba de los pulmones. La protuberancia cartilaginosa donde las costillas solían encajar juntas en el esternón” (Nelson, 2023) en relación a su experiencia de gestación. Esto resuena con un ejercicio de “rehacer lo dado” que las comunidades queer hemos realizado históricamente, así como reescribir y *queerificar* la historia para reclamar nuestro lugar en ella. Lo queer como verbo retuerce e inclina lo establecido para trazar caminos fuera de los marcos hegemónicos. Ante la falta de representación, las identidades fronterizas disidentes nos inventamos a nosotras mismas en el cruce de culturas y cuerpos (Ver Figura 3).



Figura 3. Del LaGrace Volcano. *Sea of Leather* (Debbie, Jane, Billy, Mary) Stop the Clause March, London, 1988. Fuente: (2025). *EXIT #96 - Miradas queer*. Revista de Arte y Fotografía.

The Knight's Move

Esta invisibilidad de la disidencia en la historia, en archivos y en la cultura visual es atendida por la artista Tessa Boffin (1960-1993). En su serie fotográfica *The Knight's Move* (1990) otorga un nuevo cuerpo, esta vez sáfico, a figuras de fantasía arquetípicas como el

caballero, el príncipe y la princesa (Ver Figura 4). Lo logra mediante la vestimenta como herramienta para la producción de identidad. Esta obra aparece en el libro *Stolen Glances, Lesbian Take Photographs* (1991) que coeditó junto a Jean Fraser. En él, defienden el potencial subversivo de la fotografía como vehículo para la representación de fantasías y deseos, más allá de la documentación de lo meramente “real”. En su práctica artística, Boffin reimagina mujeres queer del pasado. Sin hueco para la disidencia en la realidad, la fantasía se torna necesaria como forma de construcción identitaria. Diciéndolo con ella: «tenemos que producirnos a nosotros mismos a través de representaciones en el presente, aquí y ahora. Estas imágenes pueden inspirarse en nuestras historias pasadas; pero sin duda darán forma a nuestro futuro y jugarán con nuestros deseos» (Boffin, 1991: 49).

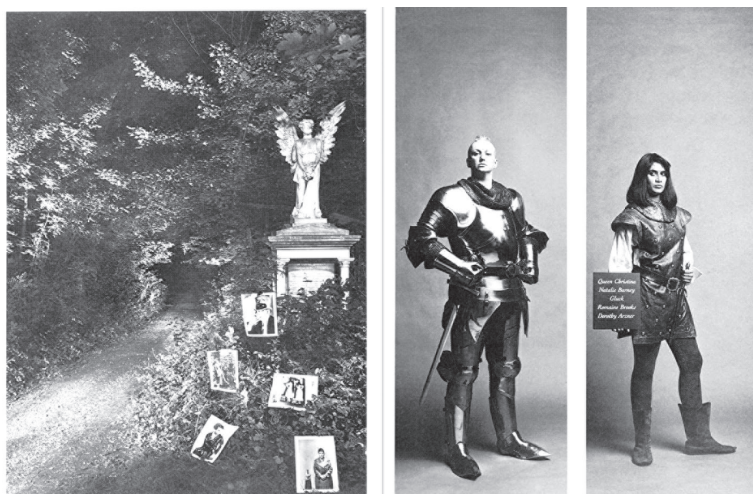


Figura 4. Tessa Boffin. *The Knight's Move*, 1990. Fuente: *Stolen Glances, Lesbian Take Photographs* (1991) J. Fraser & T. Boffin (Eds.). Pandora.

En la primera pieza de *The Knight's Move* (1990), cinco retratos brotan de la maleza en la entrada de un cementerio. Reposando bajo un ángel de piedra, nos encontramos una imagen de Gertrude Stein, obra de Cecil Beaton; otras dos, de Berenice Abbott, mostraban a Janet Flanner y Sylvia Beach; y las dos últimas eran autorretratos de Alice Austen. Esta fotografía de fotografías de mujeres artistas y escritoras que fueron bisexuales y lesbianas, abre paso a una serie de imágenes donde arquetipos históricos –el caballero, el truhán/jota/bribón, el ángel, el casanova y la mujer que espera– son encarnados por mujeres di-

sidentes. En la última pieza de la serie reaparece el cementerio, pero en lugar de fotografías en papel, los personajes se reúnen dando un cuerpo vivo a la representación. Boffin convoca a sus referentes y, atendiendo a su llamada, todos se reúnen en una colectividad orgullosa (Ver Figura 5).



Figura 5. Tessa Boffin. *The Knight's Move*, 1990. Fuente: *Stolen Glances, Lesbian Take Photographs* (1991) J. Fraser & T. Boffin (Eds.). Pandora.

El anacronismo con el que trabaja Boffin, constituye una estrategia queer de agenciamiento político de nuestras propias narrativas. Este ejercicio de orientarse al pasado, rescatar historias y después desviarlas imaginando otras perspectivas o destinos, sería lo que Carolyn Dinshaw (1957) denomina “tocar el pasado”. En su teoría, va más allá la temporalidad lineal cartesiana ligada al progreso, al proponer que el tiempo no es una línea recta (o pensando con Le Guin, una lanza), sino que puede ser múltiple, superpuesto o discontinuo. De esta manera, el pasado puede ser tocado, es decir, sentido en el presente de manera tangible y afectiva. En palabras de Dinshaw: “Me interesa la posibilidad de una historia queer concebida como una forma de ‘tocar’ el pasado... una historia que está cargada eróticamente, personalmente invertida e íntimamente involucrada con sus objetos de estudio” (Dinshaw 1999:38). Propone soñar una historia que reconoce lo queer del pasado a través del deseo, no necesariamente uno lleno de personas LGBTQ+, sino un pasado que es la fuente de un presente potencialmente queer.

Armaduras Trans-Formadoras

La artista argentina Mercedes Azpilicueta (1981) incorpora este *modo de hacer*, navegando por múltiples cronologías y geografías, en una “búsqueda amorosa de figuras históricas marginales, personajes de ficción y mitologías de género del pasado colonial de Sudamérica”. En 2018, creó sus primeras obras con forma de armaduras blandas y suaves, realizadas con materiales como cuero, látex y textiles. Estas piezas formaron parte de su exposición *Bestiario de Lengüitas* (2020) que tuvo lugar en Museion Museo di arte moderna e contemporanea (Bolzano, Italia) y componían una reimaginación de la armadura medieval. A través de abrazar la fragilidad del cuerpo, pero también su capacidad de resistencia y potencialidades, Azpilicueta ablanda la coraza del caballero mediante técnicas subalternas asociadas tradicionalmente con el trabajo doméstico femenino, como coser, bordar y teñir (Ver Figura 6).



Figura 6. Mercedes Azpilicueta, *Soft Armours*, 2018. (Fuente: <https://artishockrevista.com/2020/10/08/mercedes-azpilicueta-bestiario-de-lenguitas/>).

Este enfoque marcaría el punto de partida de su proyecto *Bondage of Passions* (2020) basado en la figura de Antonio de Erauso (1592-1650). Conocido también como la Monja Alférez, fue un famoso personaje de la historia del Siglo de Oro español. Nació en Donostia (San Sebastián) en el seno de una familia de alta cuna que le dio el nombre de Catalina. Sus primeros años vivió con su tía en un convento de monjas dominicas hasta que escapó ocultándose en una arboleda de castaños, donde se cortó el pelo y sustituyó el hábito monjil por ropa “masculina” según la moda de la época. A partir de ese momento, vivió su vida como soldado del ejército español en Abya Yala, participando de la colonización española

del territorio habitado por el pueblo mapuche –actual sur de Chile– llegando a obtener una dispensa papal para continuar vistiendo ropa varonil.

Azpilicueta se introduce en sus memorias escritas para repensar la historia desde su disidencia. *The Trans-forming Armour* (2021) es un abrigo mullido con forma de armadura que, entre sus tejidos grises, deja entrever hilos metálicos que nos hacen soñar con los brillos celebratorios de la noche queer. Mientras Antonio convirtió su indumentaria monjil en una panoplia de conquistador sanguinario, la artista traslada de nuevo esa coraza a lo textil, desplazando su dureza característica para recordar la fragilidad del cuerpo. Lo hace a través de una transformación del material pero también fragmentando, curvando y plegando sus formas, diseccionando así la moda colonial novohispana (Ver Figura 7).



Figura 7. Mercedes Azpilicueta. *The Trans-forming Armour*, 2021.

Fuente: <https://www.mercedesazpilicueta.info/bondage-of-passions/>

Calzones de múltiples formas y colores, emergen en las paredes recordándonos a la coquilla barroca, –o bragueta de armar–, una prenda masculina colocada en la entrepierna de pantalones y armaduras para cubrir los órganos genitales. Se trata de una bragueta sobre-dimensionada con la forma de pene erecto, adoptada como símbolo de poder y masculinidad. En *On the Dignity of Codpieces* (2020), esta prenda deviene ambigua en sus formas abultadas inclasificables, que remiten indistintamente a morfologías vaginales y fállicas (Ver Figura 8). Los materiales que utiliza son reciclados, activando una lógica circular con

recursos previamente expoliados mediante sistemas de violencia hacia humanos, animales no humanos y naturaleza, como parte del funcionamiento propio del extractivismo colonial. Así, *queerifica* y decoloniza el arquetipo del caballero a través de la indumentaria, para llegar al cuerpo que se desplaza, que migra, que transita. Comparto con Blanca Arias esta pregunta: “¿Qué habría sido de Erauso si hubiese portado una armadura acolchada? ¿Si hubiese entendido que su masculinidad podía también construirse desde el frunce, desde la alianza con las corporalidades estratégicamente narradas para él como otras –las indígenas, las racializadas– y no desde la lanza?”. (Arias, 2025: 67) El gesto de Mercedes al ablandar su armadura, hilvana otro posible destino para Erauso, en el que habita su disidencia trans desde una conciencia interseccional para desplazar la violencia colonial.



Figura 8. Mercedes Azpilicueta. *On the Dignity of Codpieces*, 2021. Fuente: <https://www.mercedesazpilicueta.info/bondage-of-passions/>

Reconozco en estos vestigios, que imaginan futuros disidentes desde el cuerpo y la vestimenta, lazos retorcidos que giran conectándose con mi propia investigación artística. Hace aproximadamente 3 años, comencé mi proyecto *Magical Theys* (2023-actualidad). El nombre constituye un juego de palabras entre el género de manga y anime *Magical Girl* y el pronombre neutro en inglés *they*. En este trabajo, exploro las posibilidades de reimaginar el arquetipo del caballero medieval desde una perspectiva queer, en concreto desde el no binarismo de género.

El punto de partida fue el encuentro con un romance castellano del siglo XV titulado *La Doncella Guerrera*. Esta canción anónima, cuenta la historia de una persona asignada mujer al nacer que desea convertirse en caballero para ir a la guerra en lugar de su padre. A través de un diálogo con él, describe cómo transfigurará su aspecto mediante prendas

y modificaciones corporales, para obtener la apariencia de caballero deseada. Existe un paralelismo entre este romance y el *henshin*³, una escena de transformación a través de la vestimenta que aparece en todos los capítulos de las obras de manga y anime de *Magical Girls* (*mahō shōjo*)⁴. Esta tipología de historias japonesas de fantasía comenzaron a escribirse en los años 50 del siglo XX y continúan creándose en la actualidad. Presentan protagonistas femeninas jóvenes que poseen poderes mágicos. En la escena *henshin* podemos ver cómo, gracias a trajes especiales, pueden acceder a sus poderes a través de un proceso de conversión de chica “ordinaria” a chica mágica. Aunque son heroínas, su vulnerabilidad es ensalzada como arma revolucionaria y el poder de la amistad resulta, en ocasiones, el método para derrotar enemigos. Son personajes con agencia cuyas expresiones de feminidad son celebradas y apreciadas. En este contexto, encontramos numerosos casos de historias disidentes que cuestionan los constructos binarios del sistema sexo-género. *La Princesa Caballero* (Osamu Tezuka, 1953), *La rosa de Versalles* (Riyoko Ikeda, 1972), *Sailor Moon* (Naoko Takeuchi, 1992) y *Utena: La chica revolucionaria* (Chiho Saitō, 1997) son algunos ejemplos de obras con personajes asignadas mujer en su nacimiento pero que sin embargo, quieren convertirse en príncipes o caballeros. Así, el romance *La Doncella Guerrera* (Siglo XV) funcionaría simbólicamente como un *henshin*: el cambio de vestimenta es lo que permite obtener los poderes mágicos. Se trata de un proceso de reconfiguración corporal y por lo tanto, también de construcción de la identidad deseada por medio de la indumentaria.

Esta investigación, me conduce a preguntarme cómo desplazar y transformar los significados asociados a las prendas a través de la materialidad. Pensando desde las narrativas *Magical Girl* y *Shōjo* –plagadas de personajes no binarios y sáficos–, y mediante la recuperación de mujeres caballero en la historia y en la literatura medieval, imagino una panoplia disidente. Pensar desde la moda histórica me permite indagar en cuestiones estructurales de género y visibilizar sus violencias. El destino de Juana de Arco (1412-1431), condenada por la Inquisición por vestir armadura –al ser considerada indumentaria masculina– evidencia cómo la ropa ha funcionado históricamente como un dispositivo de identificación y control. Frente a esto me pregunto: *¿cómo desplazar las connotaciones tradicionales de la indumentaria a través de sus propias texturas, pesos, materiales, espacios, tamaños y transformaciones?*



Figura 9. Ali Arévalo.
Henshin Panoply,
2024 (Fotografía:
Adriana Vančová).

En *Henshin Panoply* (2024), se reimagina la armadura arquetípica del caballero dando forma a una coraza que no protege la vulnerabilidad del cuerpo, sino que la ensalza y decora. Una cubierta transparente revela la fragilidad de una piel de rosas biodegradable inscrita con textos sobre deseos y revoluciones, mientras rosas de acero hacen de sostén para estos cuerpos blandos. Son bioplásticos realizados a base de ingredientes vegetales como algas y pétalos. Tienen una descomposición muy acelerada y no generan residuos. La combinación de materiales crea un espacio intermedial que contiene diferentes temporalidades: los biomateriales de rápida descomposición se articulan con estructuras metálicas que sujetan su fragilidad. El metal es frío y rígido pero también se funde y se transforma. Esta hibridación evoca corporalidades no binarias que son simultáneamente blandas y duras, desintegración y permanencia, fragilidad y protección. Se generan unas tensiones y se evidencian unas diferencias sobre lo efímero y lo duradero. En el torso de mi coraza, una puerta con forma de corazón en el pecho aguarda para abrirse y *conducirnos a un mundo sin caminos donde podemos forjar nuevas sendas, y a lo largo de ellas, florecerán rosas*⁵.

La rosa constituye un símbolo recurrentemente empleado en representaciones vinculadas a personajes disidentes de la historia medieval, así como en obras *Magical Girl*. Delicadas pero protegidas por espinas que actúan como armadura, estas flores encarnan la resistencia. La leyenda de Sant Jordi narra cómo el caballero salvó a la princesa matando al dragón, y de su sangre brotó una rosa. Para la poeta María-Mercè Marçal (1952-1998), la figura del dragón representa la otredad y la disidencia. Las rosas que emergan de su sangre encarnan la resistencia de lo diferente, el poder de aquello que se niega a desaparecer ante la violencia normativa representada por el caballero. En esta narrativa, la rosa se convierte en un símbolo de lucha y supervivencia, un emblema de la vida que confronta la muerte impuesta por las estructuras opresivas. Por este motivo, los pétalos de estas flores son el material que conforma estas corazas frágiles. A su vez, están sujetas por rosas de acero que hacen de sostén para estos cuerpos blandos, invocando un cuerpo fragmentado.

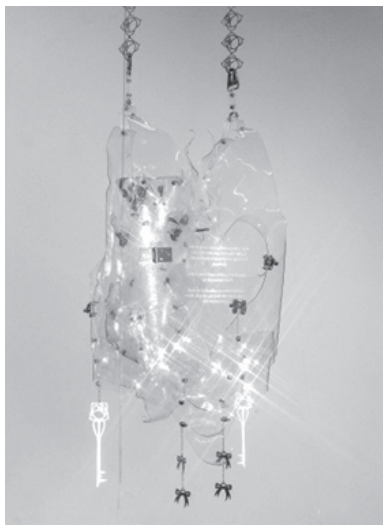


Figura 10. Ali
Arévalo. *Henshin*
Panoply, 2024
(Fotografía: Adriana
Vančová).

Doy forma a mis esculturas con mi cuerpo: el contacto con mi piel crea sus pliegues y ángulos, replico mis dimensiones en cada pieza para poder vestirlas. *Henshin Panoply* adopta una dimensión performativa cuando activo cada componente de la armadura; mi cuerpo se modifica y mi movimiento también se ve obligado a cambiar para adaptarse a ese añadido frágil. Esto mismo sucede en *Ofrenda forjada por cerezos y escamas* (2025), un ejercicio audiovisual realizado en colaboración con Víctor Omar, resultado de una residencia artística comisariada por Minimoto (Diego Lobenal y Juanje López) en Centro Negra (Blanca, Murcia). El vídeo fábulas la historia de un caballero que, subvirtiendo la lógica del héroe violento, se enamora del que se supone que debería ser el enemigo a derrotar: el dragón. A través de llenar la taza de la empuñadura de la espada con pétalos de rosas como gesto de ofrenda a su amado, la lanza se transforma en recipiente. Para sostener los vegetales que rebosan de la espada —ahora convertida en la bolsa de Le Guin—, el movimiento del arma también tiene que cambiar. Ya no puede emplearse para atravesar, cortar o herir, sino que para poder sostener, los gestos se convierten en suaves, circulares y ornamentales. Así, la batalla deviene deseo y la espada cortante se convierte en un recipiente de recolección para una ofrenda de amor (*Ver Figuras 9, 10 y 11*).



Figura 11. Ali Arévalo y Víctor Omar. *Ofrenda forjada por cerezos y escamas*, 2025.

En conclusión, las prácticas analizadas revelan que fabular desde la materia es una estrategia crítica para reimaginar las formas en que habitamos el mundo. Al deshacer y rehacer prendas, restos y biomateriales, estas obras ponen en crisis las ontologías hegemónicas que ordenan lo vivo, lo tecnológico y lo sensible, proponiendo en su lugar una ecología del entrelazamiento donde la vulnerabilidad y la interdependencia se convierten en condiciones generativas. La indumentaria, entendida aquí como un dispositivo especulativo, abre la posibilidad de pensar el cuerpo como proceso en continuo devenir, capaz de activar futuros no normativos que desbordan las fronteras del género, del tiempo lineal y de la materialidad disciplinada. Así, la fabulación especulativa no solo ofrece un marco para comprender estas prácticas artísticas, sino también una ética para vivir y crear en un presente marcado por crisis ecológicas y sociales: una ética que escucha a la materia, que reconoce su agencia vibrante y que invita a imaginar mundos sostenidos por el cuidado, la mezcla y la imaginación crítica. Desde el cuerpo-sillón *Leslie* hasta *Henshin Panoply* y las armaduras blandas de Azpilicueta, encontramos ejemplos de prácticas que desde la indumentaria activan tácticas para recogernos, retorcer el tiempo, insertarnos en la fantasía y recordar la vulnerabilidad de nuestros cuerpos. Como la parte sofá de *Leslie*, que nos invita a sentarnos y plegarnos, estas obras permiten imaginar futuros desde el cuerpo. Este gesto de inclinación, pensando con Adriana Cavarero (1947), «subvierte el eje vertical que constituye el orden normativo», proponiendo en su lugar una ética del cuidado basada en la interdependencia. Así, la fabulación especulativa se revela como práctica encarnada que, al entrelazar cuerpos, materiales y temporalidades, nos propone habitar el mundo desde el repliegue.

El presente trabajo ha contado con el apoyo y se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D ITACA-Imaginario del Tecnoceno. Análisis de la Cultura Visual y las Artes desde un enfoque ecocrítico (PID2023-151921NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033.

Notas

1. Referencia al personaje del Roman d'Eneas, obra literaria medieval francesa escrita por un clérigo anónimo en el año 1160. Aunque Camila sea descrito como un personaje masculino a veces, en otras ocasiones se hace referencia a su feminidad, evidenciándolo como una identidad mutable y en movimiento.
2. Lady Oscar es el personaje protagonista del manga *La rosa de Versalles* (Riyoko Ikeda, 1972).
3. Henshin (変身 en japonés) su traducción es “transformación” o “metamorfosis”.
4. “Mahou shoujo” (魔法少女 en japonés) su traducción es “chica mágica”.
5. Texto inscrito en la obra *Henshin Panoply* (Ali Arévalo, 2024) y extraído de la película *Shôjo kakumei Utena: Adolescence mokushiroku (Revolutionary Girl Utena - The Movie: The Adolescence of Utena)* (Kunihiko Ikuhara, 1999)

Referencias bibliográficas

- Artviewer. (2022, 21 de julio). *Mercedes Azpilicueta at Gasworks*. Art Viewer. <https://artviewer.org/mercedes-azpilicueta-at-gasworks/>
- Arias, B. (2025). *Blandito blandito*. Cielo Santo.
- Bennett, J. (2021). *Materia vibrante: Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora. (Trabajo original publicado en 2010).
- Boffin, T. (1991). The knight's move. En J. Fraser & T. Boffin (Eds.), *Stolen glances: Lesbians take photographs*. Pandora.
- Cavarero, A. (2022). *Inclinaciones: Crítica de la rectitud*. Fragmenta Editorial.
- Dinshaw, C. (1999). *Getting Medieval: Sexualities and communities, pre and postmodern*. Duke University Press.
- EXIT. (2025). *EXIT #96: Miradas queer*. Revista de Arte y Fotografía.
- Feinberg, L. (2020). *Stone Butch Blues*. Levanta Fuego. (Trabajo original publicado en 1993).
- Haraway, D. J. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni. (Trabajo original publicado en 2016).
- Nelson, M. (2023). *Los argonautas*. Alpha Decay. (Trabajo original publicado en 2015).

Abstract: This essay explores speculative fabulation as an embodied practice that intertwines bodies, materials, and temporalities to imagine dissident futures. Drawing on the theoretical frameworks of Donna Haraway and Ursula K. Le Guin, it proposes understanding matter as a living archive whose vibrations and textures condense histories of violence, resistance, and care. The text examines various contemporary artistic practices —by Lucía Àngel C. Pino, Del LaGrace Volcano, Tessa Boffin, and Mercedes Azpilicueta— that work with clothing, textile remnants, and biomaterials to subvert hegemonic narratives of gender, coloniality, and progress. These works undo and reassemble bodies and objects, activating an ethics of entanglement that exceeds binary logics and redefines material agency. The essay culminates with a reflection on the project *Magical Theys* and its creation of dissident armors that fuse medieval references with *shōjo* aesthetics, proposing fragile armors in which vulnerability becomes a source of power. Through these cases, the essay positions speculative fabulation as a political gesture that enables touching the past, reimagining non-normative corporealities, and constructing worlds sustained by care, interdependence, and critical imagination.

Keywords: Dissident bodies - Garment practices - Posthuman corporealities - Biomaterials - Material transformation - Speculative fabulation

Resumo: Este ensaio explora a fabulação especulativa como prática encarnada que entrelaça corpos, materiais e temporalidades para imaginar futuros dissidentes. A partir dos referenciais teóricos de Donna Haraway e Ursula K. Le Guin, propõe-se compreender a matéria como um arquivo vivo cujas vibrações e texturas condensam histórias de violência, resistência e cuidado. O texto analisa distintas práticas artísticas contemporâneas —de Lucía Àngel C. Pino, Del LaGrace Volcano, Tessa Boffin e Mercedes Azpilicueta— que trabalham com indumentária, resíduos têxteis e biomateriais para subverter narrativas hegemônicas de gênero, colonialidade e progresso. Essas obras desfazem e refazem corpos e objetos, ativando uma ética do entrelaçamento que transborda binarismos e redefine a agência material.

O ensaio culmina com uma reflexão sobre o projeto *Magical Theys* e a criação de armaduras dissidentes que fundem referências medievais e estéticas *shōjo*, propondo armaduras frágeis nas quais a vulnerabilidade se converte em potência. A partir desses casos, reivindica-se a fabulação especulativa como gesto político capaz de tocar o passado, reimaginar corporalidades não normativas e construir mundos sustentados pelo cuidado, pela interdependência e pela imaginação crítica.

Palavras-chave: Corpos dissidentes - Indumentária - Corporalidades pós-humanas - Biomateriais - Transformação material - Fabulação especulativa
