

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 20 de abril de 2026

ACEPTADO: 18 de junio de 2026

FECHA DE PUBLICACIÓN: 28 de julio de 2026

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v3i5.50>

■ Saber fronterizo y performatividad circunatlántica: *Rojo descolonial*, de Gloria Godínez

Border Knowledge and Circum-Atlantic Perfor- mativity: Gloria Godínez's *Rojo descolonial*

Antonio Prieto Stambaugh¹

Universidad Veracruzana (UV) / Xalapa, Veracruz, México

Contacto: anprieto@uv.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8981-2563>

Francisco Javier Ponce Orozco²

Universidad Veracruzana (UV) / Xalapa, Veracruz, México

Contacto: frankponce0@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1975-1088>

¹ Profesor-Investigador de tiempo completo en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores, nivel II. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Maestro en Estudios del Performance por la Universidad de Nueva York. Director de la revista *Investigación Teatral*.

² Estudiante del Doctorado en Estudios sobre Artes Escénicas y Performatividad del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana. Maestro en Arte por la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Bailarín, coreógrafo y docente con interés en el cruce entre danza contemporánea, pensamiento descolonial, disidencias *queer* y epistemologías del cuerpo.



Saber fronterizo y performatividad circunatlántica: *Rojo descolonial*, de Gloria Godínez

Border Knowledge and Circum-Atlantic Performativity: Gloria Godínez's *Rojo descolonial*

Resumen

El proyecto Rojo Descolonial de la artista mexicana Gloria Godínez articula un saber campesino, artesanal y performativo situado hacia los extremos del mundo *circunatlántico*: las Islas Canarias (España), y el Istmo de Tehuantepec (México). Se trata de un proyecto de arte ecosocial que busca darle un giro descolonial a la historia de la grana cochinilla (*Dactylopius coccus*), cuyo tinte fuera en su tiempo considerado “oro rojo” por la corona española. Mediante obras de video y performance, la creadora trabaja con textiles, nopales, cerámica y otros materiales relacionados con la grana para entretener relatos testimoniales de agricultores y artesanos a ambas orillas del Gran Caribe. A partir de nociones teóricas planteadas por Walter Dignolo, Gloria Anzaldúa, Joseph Roach y Donna Haraway, entre otras/os autoras, planteamos que Rojo Descolonial genera un saber fronterizo desde el cual se posibilitan prácticas de relación sustentable y ética con nuestro entorno. Este artículo se basa en observaciones directas de los performances, entrevistas a la artista y trabajo de campo realizado en México y Canarias.

Palabras clave: performance, video, grana cochinilla, genealogía, arte ecosocial.

Abstract

The project Rojo Descolonial [Decolonial Red], by Mexican artist Gloria Godínez, articulates a peasant, artisanal, and performative knowledge situated at the edges of the circum-Atlantic world: the Canary Islands (Spain) and the Isthmus of Tehuantepec (Mexico). This eco-social art project seeks to provide a decolonial turn to the history of cochineal (*Dactylopius coccus*), whose crimson dye was once regarded as “red gold” by the Spanish Crown. Through video and performance works, the artist employs textiles, nopal cacti, ceramics, and other materials associated with the cochineal to interweave testimonial narratives from farmers and artisans on both shores of the Greater Caribbean. Drawing on theoretical frameworks put forward by authors such as Walter Dignolo, Gloria Anzaldúa, Joseph Roach, and Donna Haraway, we argue that Rojo Descolonial generates a form of border knowledge that enables sustainable and ethical ways of relating to the environment. This article is based on direct observations of the performances, interviews with the artist, and fieldwork conducted in Mexico and the Canary Islands.

Key Words: performance, video, cochineal, genealogy, eco-social art.

El saber fronterizo de la grana cochinilla

La potencia simbólica y sensible del rojo es innegable. El rojo es el color de la sangre y en Occidente se asocia con el poder imperial, el amor y los estados de alerta, peligro o emergencia. En China, el rojo simboliza éxito y buena fortuna, mientras que en la cultura náhuatl el rojo o *tlatlauhqui*, se asociaba con el fuego, el sol, la vida y la guerra, pero también con la juventud (Vela, 2018). Los *tlacuilos* de las culturas tolteca y mexica transcribían pictográficamente la sabiduría ancestral mediante *in tlilli in tlapalli*, “la tinta negra-la tinta roja”, difrasismo conceptual que, según León-Portilla (1983), denota “oscuridad y luz, evoca la idea del saber que sobrepasa la comprensión ordinaria” (p. 392).

De la grana cochinilla (*Dactylopius coccus*), un pequeño insecto que habita entre las espinas del nopal, se extrae el tinte rojo que durante siglos ha servido lo mismo para pintar códices y lienzos que para teñir prendas, tapices, barro y madera.¹ Entre los siglos XVI y XVIII, la exportación de este “oro rojo” llegó a ocupar el segundo lugar (después de la plata, pero antes del oro) entre las fuentes de ingresos de la corona española derivados de las exportaciones desde la Nueva España (Roque, 2017, p. 36). A principios del siglo XIX, la grana cochinilla comenzó a cultivarse en el archipiélago de las Canarias.

En su proyecto Rojo Descolonial, la artista mexicana Gloria Godínez² indaga en “los saberes vernáculos de México y Canarias ... [y] el vínculo transoceánico que se generó a lo largo de cuatro siglos de viajes marítimos transportando seres vegetales, animales y humanos de ida y vuelta” (Godínez, 2025, p. 16). La iniciativa nace en 2021 en la ciudad de Arucas, Gran Canaria, donde radica la artista, y ha producido a la fecha una pieza de videoperformance y diversas intervenciones de performance tanto unipersonal como colectivo. Rojo Descolonial examina los itinerarios coloniales de la grana cochinilla, cuya mercantilización ocultó por siglos la explotación de la mano de obra indígena inherente a su cultivo. Como afirma la artista: “millones de manos, sobre todo femeninas, crearon la riqueza del oro rojo a ambos lados del Atlántico, sin beneficiarse de ella” (Godínez, 2025, p. 1). De allí que busque reivindicar el “valor histórico, sostenible y cultural” que tiene esta labor en la actualidad (Godínez, 2025, p. 1).

Como veremos a continuación, el video y los performances entretejen poéticamente relatos testimoniales de agricultores con datos acerca de la vida vegetal y animal relacionados con la producción del tinte, empleado hoy día por personas dedicadas a la creación de textiles artesanales. Nos interesa la dimensión performativa y ecosocial de este complejo proyecto que ha tenido presentaciones en foros escénicos, centros comunitarios y museos y galerías tanto de Canarias como de México. Desde los márgenes *circunatlánticos* del Gran Caribe y en la intersección de diversos lenguajes artísticos,

¹ Las palabras “grana” y “cochinilla” son sinónimos usados para distinguir al insecto de origen mexicano de otros tipos de cochinilla conocida en Europa desde la antigüedad. La palabra cochinilla viene del latín *coccum*, que significa gusano o insecto. Los romanos también lo denominaron *granum*, “debido a la creencia de que los cuerpos redondos de las hembras, que se mantienen fijos y aparentemente inanimados en las ramas del arbusto que los hospeda, eran granos producidos por la misma planta (error que se mantuvo hasta el siglo XVIII). Esta es la raíz del nombre de grana en español” (Escalona, 2025, p. 153).

² Gloria Luz Godínez Rivas se desempeña de manera independiente en quehaceres de artes vivas, investigación y curaduría. Maestra en Filosofía por la UNAM y Doctora *Cum Laude* en Literatura y Teoría Literaria por la Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Fue investigadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana entre 2015 y 2018, periodo durante el cual publicó sus libros *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro* (Paso de Gato, 2017 y 2025) y *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima* (Universidad Veracruzana, 2019).

sostenemos que el trabajo de Gloria Godínez posibilita un saber fronterizo que, según Walter Mignolo (2003), se articula “a través de un diálogo con la epistemología desde conocimientos que fueron subalternizados en los procesos imperiales coloniales” (p. 71).

A continuación, presentamos las nociones teóricas que acompañan nuestro abordaje de Rojo Descolonial, seguidas de un somero recorrido por la compleja historia de la grana cochinilla en sus viajes entre México y las Islas Canarias. Finalmente, abordaremos el origen y desarrollo del proyecto a través de sus diversas presentaciones: una conferencia performativa en las afueras de la ciudad de Xalapa, Veracruz, un videoperformance realizado en diversas sedes, y las recientes intervenciones de performance unipersonal en dos espacios de la Ciudad de México a mediados de 2025.

Horizonte teórico y conceptual

Como su título evidencia, el proyecto de Gloria Godínez se vincula con la teoría descolonial, la cual, al igual que su variante, la teoría poscolonial, “tiene un origen en los discursos anticoloniales que acompañan a las nuevas naciones independientes después de la segunda guerra mundial” (Rabasa 2009, p. 220). Articulados inicialmente en lengua inglesa por intelectuales de Palestina, como Edward W. Said (1985), e India, como Homi Bhabha (2004) o Gayatri Spivak (1988), los estudios poscoloniales se valen de perspectivas posestructuralistas para desconstruir la persistencia de prácticas colonialistas en la contemporaneidad, así como el papel que juega la construcción de la otredad en la consolidación de discursos nacionalistas (Rabasa, 2009, pp. 221-222). La crítica descolonial articula perspectivas provenientes, sobre todo, de autoras y autores de América Latina (Quijano, 2000; Dussel, 2004; Segato, 2013) quienes proponen una relectura de la modernidad a partir de la conquista de América, señalando que la expansión colonial y la explotación de territorios, cuerpos y recursos fueron condiciones fundamentales para la consolidación del proyecto moderno europeo. Según Quijano (2000), la *colonialidad del poder* continúa operando en la actualidad bajo diversas formas de opresión y dominación que, en muchos casos, han sido interiorizadas y naturalizadas. Estas teorías han contribuido al actual giro descolonial que se registra en discursos y prácticas en los ámbitos de la academia, el activismo y las artes de Latinoamérica y más allá, articulados con los movimientos feministas y ecologistas, así como los de comunidades diaspóricas y los de reivindicación étnica y afrodescendiente.

En relación con dichas perspectivas, surge el concepto de lo circunatlántico, que indaga el intercambio económico y cultural efectuado a través de las rutas de comercio a lo largo del periodo colonial (Roach, 2011, p. 197). En este vasto espacio han circulado prácticas culturales provenientes de los grupos humanos que sufrieron la violencia de la Conquista, la explotación y la esclavización. Los contactos y la *reterritorialización* de expresiones artísticas, como la música, las danzas y los cantos, han dado paso, según Roach (2011), a una memoria colectiva mediada por procesos de discontinuidad e hibridación (p. 198).

Por su parte, la frontera, como categoría analítica en los estudios culturales y descoloniales, tiene una larga genealogía cuya exposición rebasa el alcance del presente artículo. Para nuestro propósito, entendemos la frontera como margen o límite —tanto geopolítico como conceptual— desde el

cual se negocian complejas relaciones de poder en contextos coloniales, postcoloniales y neocoloniales. Como argumenta Marisa Belausteguigoitia (2009):

Las fronteras in/visibilizan todo aquello que puede colindar, oponerse u ocultarse. Su función epistemológica y crítica radica en el hecho de transparentar los efectos del ejercicio del poder y la resistencia. Estos límites apuntan a los gestos de resistencia que proponen nuevas colectividades o retornos estratégicos a lo local con el fin de revisar paradigmas estrechos de identidad. (p. 106)

Mignolo (2003) explica que desarrolló el concepto del pensamiento fronterizo “para identificar el potencial de un pensamiento que surge desde la subalternidad colonial” (p. 50). En esta misma página, el autor remite a los escritos de la poeta y ensayista chicana Gloria Anzaldúa en su libro *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*, publicado originalmente en 1987 y consultado para este artículo en la edición de 2016. De allí que la experiencia chicana y femenina de vivir en una situación subalterna, sometida a regímenes discriminatorios que la marginan de la hegemonía blanca y patriarcal estadounidense, resulta fundamental para posibilitar lo que Anzaldúa llama “conciencia mestiza” (2016, pp. 133-137) y que Mignolo desarrollará como “pensamiento fronterizo” (valiéndose, según la inflexión, de las nociones de *gnosis* y saber). La frontera para Anzaldúa opera como potente metáfora que remite a la violencia sufrida por millones de migrantes que cruzan al vecino país del norte en busca de trabajo, así como a las complejas negociaciones políticas y culturales que se registran en el *borderland*, o espacio que comprende ambos lados de la frontera México-Estados Unidos. La región fronteriza es escenario de violencia xenofóbica y explotación laboral, en el cual la población ejerce estrategias de resistencia que incluyen un vigoroso movimiento de artes tanto populares (manifestaciones de carpa y corridos, por ejemplo) como contemporáneas (el muralismo, las instalaciones *site specific*, el performance, la danza y el teatro) (Prieto 2022, pp. 2-8).

Para efectos del caso abordado en el presente artículo, nos interesa la manera en que el trabajo de Gloria Godínez articula un saber fronterizo y una conciencia mestiza, al vincular diversas prácticas y perspectivas epistémicas artesanales, culturales y artísticas en la construcción performática de un imaginario que diluye las fronteras entre lo humano y lo no humano. En sus trabajos videográficos y presenciales, Gloria Godínez incorpora imágenes, tramas sonoras y acciones con materiales botánicos y textiles que se van yuxtaponiendo para develar el denso palimpsesto de la historia colonial y poscolonial de la grana cochinilla. Establece así, siguiendo a Roach (2011), una “genealogía de los géneros de performance del mundo circunatlántico” (p. 119) que vincula procedimientos artesanales con lenguajes audiovisuales y coreográficos.

El color del poder

La grana cochinilla fue domesticada hace siglos —probablemente milenios— por los pueblos originarios de Mesoamérica, junto con las pencas de nopal que le dan sustento. Al insecto se le llama *nocheztli* en lengua náhuatl, *bea* en zapoteco y *ndukun* en mixteco, términos que significan “sangre de nopal” o bien “insecto de sangre” (Castillo, 2020, párr. 3). En algún momento que se pierde en la historia, campesinos mixtecos y zapotecos del Istmo de Tehuantepec descubrieron que de la hembra

de la cochinilla se podía extraer un líquido de color rojo profundo de gran calidad. Se trata del ácido carmínico, arma de defensa del insecto para ahuyentar a sus depredadores.

La explotación masiva del tinte rojo por parte de los colonizadores españoles significó “una revolución en los colorantes naturales y también en el mercado de los primeros grandes intercambios comerciales” (Escalona 2023, p. 8). Es de notar que, entre las poblaciones indígenas, este color era apreciado por sus aplicaciones estéticas y no tenía tanto valor como las plumas de ave, la obsidiana o el cacao, por ejemplo (Escalona 2025, p. 157). En cambio, los españoles, al descubrir que el color carmesí de la cochinilla mexicana era mucho más intenso, resistente y durable que el de las variantes armenia y polaca, pronto impulsaron su cultivo a gran escala.

El auge meteórico de la grana cochinilla durante la era colonial se debe, como señala Roque (2017), a que el rojo es el color del poder: “se usó para teñir las telas más preciosas, presentes en las cortes y en los palacios de los nobles (ropa, cortinas, sillas y sillones, tapetes, tapices), así como en la ropa, tanto religiosa (casullas) como civil y militar” (p. 36). También fue un color muy apreciado por pintores, como los españoles Velázquez, Zubarán, Murillo y, posteriormente, Goya; los venecianos Tiziano y Tintoretto, y los flamencos Rembrandt, Van Dyck y Rubens.³

Para hacer posible este lucrativo negocio, fue necesario impulsar a gran escala la mano de obra en las regiones de Oaxaca y Tlaxcala. Escalona (2025) menciona que en el Istmo de Tehuantepec “un sector mayoritario de la población indígena se dedicó, casi por completo, desde el siglo XVII hasta los inicios del XIX a la producción del tinte” (p. 40). El investigador demuestra que esto condujo durante aquellos siglos a una serie de conflictos de poder entre los campesinos indígenas —quienes eran dueños de sus tierras— y los comerciantes españoles, sumándose a “la dialéctica de dominación y resistencia que tuvieron las sociedades indígenas con el régimen colonial” (p. 47).

Rojo Descolonial visibiliza la situación actual de la mano de obra campesina en el cultivo de la grana cochinilla, dirigida sobre todo a la producción de artesanías con apego a procedimientos sustentables,⁴ y pone con ello en circulación historias locales que responden a los “diseños globales” del poder colonial, como lo plantea Mignolo (2003, pp. 8-9).

Relatos de la cochinilla canaria

Para conocer de primera mano la localidad en la que nació el proyecto Rojo Descolonial, el coautor del presente artículo, Antonio Prieto, realizó trabajo de campo en la Isla de Gran Canaria entre el 26 de diciembre de 2025 y el 4 de enero de 2026.⁵ La propiedad de Gloria Godínez y su familia se sitúa en una colina en las orillas de la ciudad de Arucas, en la que crecen grandes cantidades de nopales y magueyes que evocan los paisajes del altiplano mexicano. La artista relató que comenzó a investigar la historia de la cochinilla al notar las nopaleras (en Canarias les dicen “tunerías”) en torno a su casa. Cada mañana, al romper el alba, hace su rutina de yoga en una plataforma de madera rodeada de estas

³ Este fue el tema de una exposición titulada “Rojo Mexicano: la grana cochinilla en el arte” en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, cuyo catálogo consultamos en el archivo personal de Gloria Godínez (Fernández Félix, 2017).

⁴ La cochinilla hoy día se emplea también en la industria alimenticia, farmacéutica y cosmética (Escalona, 2023, p. 9). No obstante, “la grana cochinilla es la opción sostenible a los tintes sintéticos derivados del petróleo” y lo importante es cultivarla de manera responsable (Godínez, comunicación personal, 30 de marzo de 2026).

⁵ Este trabajo de campo se realizó en el marco de una estancia sabática en el extranjero apoyada por la Secretaría de Ciencias, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti), México.

plantas en cuyas pencas habitan silenciosamente las colonias de *nocheztli* (Godínez, comunicación personal, 30 de diciembre de 2025).

Gloria invitó al investigador a acercarse a una de las pencas para examinar a los insectos adheridos a la superficie, agazapados detrás de la delgada película de cera blanca que producen para protegerse. Estos parásitos permanecen inmóviles durante toda su vida adulta, alimentándose del nopal sin llegar a matarlo. La artista tomó delicadamente uno de los ovalados insectos de aproximadamente tres milímetros de diámetro y, apretándolo con su dedo pulgar contra la palma de su mano, obtuvo una mancha de rojo intenso.

Acerca de su interés por estas pequeñas criaturas y las “tuneras” donde viven, Gloria dijo:

Es como si tuviera delante de mí a mis ancestras, son plantas ancestras que han viajado acá en estos cuatro siglos de viaje marítimo a los que hacía referencia García de León; han venido bastante antes que yo, se han afincado y se han vuelto parte de una cultura identitaria de las Islas Canarias. (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026)

El historiador Antonio García de León (2002), mencionado por Gloria, es conocido por sus estudios acerca de los intercambios culturales (especialmente en torno a las tradiciones musicales de los sones y las décimas) que desde la época colonial se han desarrollado en una amplia región denominada por él “El Gran Caribe” (p. 14). Se trata de una macrorregión que comprende las islas del mar de las Antillas, las costas de Veracruz, La Florida, Centroamérica, Colombia y Venezuela, para extenderse a través del océano Atlántico hasta la Península Ibérica y las costas del norte de África, pasando por las islas Azores y Canarias. La noción de El Gran Caribe es relevante porque permite comprender las trayectorias históricas que hicieron posible la formación de repertorios culturales a ambas orillas del Atlántico, es decir, lo que Roach (2011) denomina como performatividad circunatlántica.

Resulta significativo, pues, que el proyecto Rojo Descolonial fuera concebido desde el archipiélago canario, especialmente si tomamos en cuenta el papel que jugaron estas islas en las empresas coloniales de la corona española a partir del siglo XV, cuando fueron anexadas y sus antiguos habitantes sometidos como si se tratase del “ensayo general” de la conquista de los pueblos de Mesoamérica. Los pobladores originales de las islas eran descendientes de los bereberes o *amazigh*, llegados desde el actual Marruecos hace aproximadamente dos mil años. En el Museo Canario, ubicado en la ciudad de Las Palmas, se pueden apreciar diversos artefactos arqueológicos relacionados con este pueblo “aborigen” esclavizado, asimilado y diezmado por los colonizadores.

A partir de su colonización, las Islas Canarias se convirtieron en escala obligada de los galeones que iban y venían al “Nuevo Mundo” y jugaron un papel fundamental en la llamada “Nao de China”, ruta de comercio entre la Nueva España y el sureste asiático. El investigador Pablo Amador Marrero (2017) señala que, si bien la grana cochinilla pasaba por Canarias, su cultivo no fue implementado ahí de manera sistemática sino hacia 1820, en un acto de extractivismo que coincidió con el fin de la guerra de independencia de México (p. 332).

A propósito de cómo se vincula la historia del *nocheztli* con la historia de Gloria Godínez, la artista afirmó: “*Rojo descolonial* es una autobiografía en el sentido de que habla de mi inmigración y de cómo yo me traslado de México a Canarias y me enraízo como lo hizo el nopal” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). Aunque en las obras que abordaremos a continuación la creadora no relata su historia personal, nos dijo que comparte con el insecto “la misma ruta de migración [por lo que] es lo más autobiográfico que he hecho” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026).

Los giros de un videoperformance

El proyecto *Rojo Descolonial*⁶ fue concebido inicialmente como un videoperformance para el cual en 2021 la artista obtuvo una beca de la Asociación de Artistas en Movimiento de Canarias (PiedeBase) y el Cabildo de Gran Canaria. La creadora realizó un trabajo exploratorio preliminar en Tenerife LAV (Laboratorio de Artes Vivas y Ciudadanía) en colaboración con la bailarina española Arantxa Martínez a lo largo de dos días. Con Martínez trabajó secuencias de movimiento y voz: “hacíamos improvisaciones sobre el rojo y lo que el rojo nos evocaba, pero a nivel de la palabra y lo sonoro” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). Fue entonces cuando decidió trabajar con una capa de lana, al ver que funcionaba bien durante las sesiones del laboratorio.

El primer avance de este proyecto, en el que la artista se presentó con la capa teñida de grana y una trama sonora compuesta por entrevistas realizadas en la isla de Lanzarote, fue presentado en diciembre del mismo año, en la Sala Josefina de la Torre, Gran Canaria. Seis meses después llevó a México ediciones preliminares del video para presentarlas en el Centro Cultural Comunitario Teotitlán del Valle, Oaxaca, así como en El Izote, foro del Centro de Experimentación y Producción Artística, ubicado en Rancho Viejo, municipio de Tlalnehuayocan, Veracruz. A esta presentación, realizada el 23 de julio de 2022, asistimos unas 35 personas, sobre todo amistades de la artista, así como invitados de Djahel Vinaver y Joaquín López “Chas”, propietarios de dicho espacio escénico.

Figura 1

Gloria Godínez durante la conferencia performativa de Rojo descolonial.



Fotografía de Antonio Prieto. 23 de julio de 2022, Rancho Viejo, Veracruz.

⁶ En este texto, cuando nos referimos al proyecto en general, lo escribimos sin cursivas, y cuando se trata de sus resultados en video y performance, con cursivas (*Rojo descolonial*).

Se trató de una conferencia performativa para la cual Gloria se presentó en ropa de trabajo (camiseta negra sin mangas y pantalones holgados del mismo color). Sentada en el suelo frente al público, comenzó a explicar el propósito del proyecto mientras manipulaba tres largas madejas de hilo de lana teñidas de rojo, rosa y blanco. Explicó que obtuvo el material del Colectivo Bii DAU, con sede en Teotitlán del Valle, Oaxaca, donde entrevistó a artesanas para el video. A un lado había un molcajete de piedra sobre el cual descansaba un plato de cerámica con tinte de grana, que Gloria usó para irse pintando los brazos y pantorrillas mientras giraba la cabeza y la mirada. A propósito de este gesto, explicaría más tarde: “nuestro cuerpo está educado para la linealidad, la frontalidad, el caminar recto. [Por lo tanto], trabajo con la idea del giro descolonial; lo que busco es descolonizar el cuerpo a nivel gestual” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). Es un gesto que, como veremos a continuación, también aparece en el videoperformance.

En el marco de su conferencia, Gloria presentó el *work in progress*, o primera edición de su videoperformance, aunque la descripción que sigue corresponde a la edición final, con 15 minutos de duración, que se titula *Rojo descolonial. Sangre de tunas en México y Canarias*. La trama sonora del video se compone principalmente de las voces yuxtapuestas de las personas entrevistadas en Oaxaca y en Canarias, todas relacionadas directa o indirectamente con el cultivo de la cochinilla. La primera voz que se oye desde los primeros segundos del video es el habla zapoteca de Rufina Sosa (de Teotitlán del Valle), seguida unos momentos después por la voz en castellano de Antonio Armas (de Lanzarote). En total fueron siete las personas entrevistadas: tres en Canarias y cuatro en Oaxaca, con sus propias anécdotas y datos históricos de los procesos de cría y cosecha de la grana cochinilla. De estos testimonios se desprenden nociones de memoria tanto individual como colectiva, al igual que saberes locales mantenidos de manera artesanal.

Las primeras escenas que se ven fueron grabadas en la isla de Lanzarote, conocida por sus impresionantes paisajes de relieve volcánico. En el paraje se aprecia un gran campo de “tuneras” y al fondo un cerro con vegetación baja. De entre las plantas surge el cuerpo de la *performer* cubierto con una capa de un rojo pálido que contrasta con el verde de los nopales. Gloria explicó después que dicha capa fue tejida por su madre, Luz María Rivas, con lana obtenida de la población de Chiconcuac, Estado de México, que la creadora tiñó con grana conseguida en Canarias (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). En las siguientes tomas vemos al cuerpo girar sobre su propio eje, en sentido de las agujas del reloj. En primer plano se aprecian sus pies bailando sobre el suelo volcánico, que portan a la altura de los tobillos cascabeles hechos con semillas de ayoyote, como las que usan los danzantes “concheros” de México.

La artista nos explicó el concepto original del video:

Me imaginaba yo girando en un escenario de tuneras en Lanzarote, solo girando, [cubierta con] la capa roja y un poco más. ... Para mí, esa era la imagen principal porque, de algún modo, mi cuerpo es el medio para hacer visible la historia del insecto, no la mía. Por eso pareciera que es una danza mínima. (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026)

Figura 2

Rojo descolonial. *Sangre de tunas en México y Canarias*.



Cortesía de la artista. Fotograma del videoperformance, 2022.

Las sucesivas tomas fueron grabadas en San Bartolo, Oaxaca, en jardines del Museo y Centro de Investigación de la Grana Cochinilla Tlapanochestli. Allí se ve a la *performer* sentada sobre sus pantorrillas y cubierta con la capa, la cual se va deshilando lentamente por la acción de una mujer (Cecilia Mingüer) que, ataviada con un huipil tradicional y sentada a unos metros detrás de ella, va formando una bola con el estambre. La edición disuelve la imagen de Mingüer con la de una mujer canaria vestida de blanco (Macarena Nieves), quien va formando otra bola con hilo de lana. La capa que cubre a la artista se va destejiendo de abajo hacia arriba para revelar primero su cuerpo desnudo y, finalmente, su rostro, ambos teñidos de rojo. Su cabeza y ojos realizan la misma ondulación que en el foro El Izote, mientras sus manos, que habían permanecido con los dedos enroscados cerca del cuello, se van abriendo.

En entrevista, Gloria nos habló sobre su interés de sugerir para esta escena la imagen de una crisálida mediante el gesto simbólico de mimetizarse con el ciclo vital del insecto (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). El diseño sonoro —realizado por Lyndel Apivor— también buscó adentrarse en el universo perceptivo de estas diminutas criaturas.

Tania Requejo (2022) señala que un recurso de lo que ella denomina “arte ecosocial” es imitar poéticamente a la naturaleza, para así comprender nuestra dimensión de “ser-nicho”, un ser “profundamente vinculado a su medio” (p. 20). Se trata de un arte que remite a una mimesis performativa en tanto que “supone un acontecimiento transformador” (p. 31). En las diferentes manifestaciones del proyecto, Rojo Descolonial plantea un ejercicio de mimetismo interespecies, toda vez que el cuerpo cubierto o bien pintado de la artista, así como su gestualidad, remiten simbólicamente al cuerpo de los pequeños insectos.

El video abre y cierra con imágenes abstractas de texturas de lana sobre manchas con matices rojos y rosados. Este efecto se logró tintando tiras de película super-8 con la grana, un procedimiento experimental propuesto por la camarógrafa Casandra Casasola (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026).

Durante los últimos segundos del videoperformance, se ve a la creadora de pie en el terreno de Oaxaca, desnuda y completamente pintada de rojo. Inclinando el cuerpo ligeramente hacia adelante, hace otros movimientos ondulantes a partir de la cadera, explorando el entorno con su mirada, como si se tratara de un ser recién nacido. Las voces de los entrevistados y los sonidos producidos por púas y cascabeles se van yuxtaponiendo más y más, hasta alcanzar una densa trama sonora. Sobre la imagen de la *performer* se van encimando las manchas de color con tomas muy cercanas de la lana teñida, dando lugar a un abstracto palimpsesto visual y acústico que sugiere las capas de historia y significación que el proyecto entreteje.

El cuerpo palimpsesto es característico de algunos proyectos de teatro experimental contemporáneo en México. Según explica Ruth Hellier-Tinoco (2019) en su estudio acerca de la compañía La Máquina del Teatro, los cuerpos palimpsesto “reactivan restos de la historia a partir de imágenes, textos, repertorios corporizados y huellas apenas tangibles que conectan vidas personales con memorias colectivas en ambientes conglomerados” (p. 5).⁷ La autora sostiene que en las obras escénicas de la compañía se materializa una “pluralidad *transtemporal*”⁸ (Hellier-Tinoco, 2019) en la que coexisten el pasado y el presente.

Tanto el video como los performances de *Rojo descolonial* entretejen dicha pluralidad de manera tanto visual como acústica, pluralidad que es *transtemporal* y también *transespacial*, si consideramos que las historias en las que abreva viajan en las mencionadas rutas circunatlánticas del Gran Caribe. Las capas visuales y acústicas del video evocan la densidad histórica y vastedad espacial de esta región que ha generado a lo largo de los siglos complejas interacciones humanas y culturales de las que habla García de León (2002, p. 53).

A continuación abordamos el proyecto en su modalidad de performance unipersonal, en las dos presentaciones que realizó la artista en la Ciudad de México los días 21 y 22 de agosto de 2025.

***Rojo descolonial* en Chapultepec**

Tras los avances presentados en México a mediados de 2022, tanto el video como el performance de *Rojo descolonial* se dieron a conocer en sus versiones definitivas en el marco de la exposición *Con los pies en la tierra*, del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) en la ciudad de Las Palmas, Gran Canaria (ver De la Torre y Zoran, 2022). Durante los meses de la exposición (octubre de 2022 a febrero de 2023), el videoperformance se proyectó diariamente en una sala, mientras que la acción presencial se realizó el día de su inauguración (7 de octubre) en instalaciones del recinto. Un elemento nuevo que ideó la artista para su intervención fue el “nopal genealógico”, una instalación hecha con pencas colocadas sobre el suelo para formar un árbol de aproximadamente ocho metros de largo.⁹ Gloria nos dijo que tuvo “una revelación” cuando se encontró con dicha imagen en uno de los códices del grupo Techialoyan, conocido como el Códice García Granados (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026).¹⁰ A partir de ahí pensó en hacer visible la genealogía mexicana de la grana cochinilla:

⁷ Todos los textos escritos en otro idioma fueron traducidos por los autores de este artículo.

⁸ Cursivas agregadas por los autores.

⁹ Las hojas de nopal usadas en el performance provienen de plantas cultivadas de forma sustentable tanto en Canarias como en México.

¹⁰ Este códice, proveniente del Estado de México, data del siglo XVII. El “nopal genealógico” allí plasmado “pretende ser una demostración de la antigua legitimidad de ciertos nobles indígenas ligados a los gobiernos de algunos pueblos de la región” (Nopa genealógico, 2002, p. 59).

“conté el número de generaciones de cada hoja e hice mi árbol genealógico con veinte ramas en un pasillo del CAAM” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). La imagen se completa con una cabeza de cerámica con rasgos indígenas, obra de la artista Raquel Corona, con una peluca de cabellos negros y los mismos ojos de vidrio que se usan para las figuras de santos y vírgenes. Esta escultura es central para el performance, ya que, al ser colocada en la base del nopal genealógico, evoca el origen indígena de la cochinilla (Godínez, comunicación personal, 30 de marzo de 2026).

A principios de 2025, Gloria fue invitada a llevar su obra a la Ciudad de México con dos funciones, en el marco del Primer Festival de Danzas Negras: Reflexiones Afroindígenas, realizado del 9 al 31 de agosto de ese año por la Secretaría de Cultura y la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), bajo la dirección de Alonso Alarcón Mújica. El festival se organizó en el contexto del Día Nacional de los Pueblos, Comunidades y Personas Afromexicanas, que se celebra cada 10 de agosto. Si bien las dos presentaciones de *Rojo descolonial* compartieron una misma estructura y disposición similar de los elementos escenográficos, cada una se desarrolló bajo condiciones espaciales y temporales distintas.

Figura 3

Rojo descolonial en el *Laboratorio de Creación Escénica, Jardín Escénico*.



Fotografía de Antonio Prieto. Ciudad de México, 21 de agosto de 2025.

La primera tuvo lugar el día 21 de agosto a las 19:00 horas, en el Laboratorio de Creación Escénica del Jardín Escénico del Centro Cultural del Bosque de Chapultepec, en un foro tipo “caja negra”. La función se desarrolló bajo una iluminación sencilla de tonos neutrales, apoyada en la última luz del día que se colaba a través de unos amplios ventanales. La segunda tuvo lugar a las 13:00 horas del día siguiente, a un costado del gran patio central del Museo Nacional de Antropología, aprove-

chando la luz natural y los juegos de sombra creados por la arquitectura del recinto. El núcleo de cada performance se desarrolló a lo largo de 15 minutos, acompañado por la misma trama sonora del video. No obstante, la segunda presentación incorporó recorridos de la artista a lo largo de diferentes áreas del Museo, por lo que la descripción que sigue se enfocará principalmente en esta función.

Figura 4

La performer pasa frente al mural de Rufino Tamayo. Museo Nacional de Antropología.



Fotografía de Alejandra Barragán. Ciudad de México, 22 de agosto de 2025.

Para quienes asistimos a la intervención en el Museo, así como para las personas que lo visitaban y de manera espontánea se detuvieron a mirar las acciones, lo que llamó la atención desde un principio fue el pausado caminar de un espectral cuerpo cubierto con una capa roja.¹¹ Tras ingresar desde el exterior por la entrada principal, este personaje transitó frente al mural de Rufino Tamayo, proyectando sobre él una sombra que parecía deslizarse por entre la serpiente emplumada y el jaguar en feroz lucha cósmica.¹²

Después, la figura salió al patio principal del Museo, donde fue recibida por el sonido del agua en cascada proveniente de la gran fuente central. La luz solar encendió el rojo de la capa, a la vez que permitió entrever que, debajo de la misma y a la altura del vientre, la artista sostenía con ambas manos un objeto en forma de cabeza humana. Avanzó por la orilla del espejo de agua extendido detrás de la fuente, después de lo cual descendió las escaleras que conducen a la explanada lateral (cerca del área de la cafetería), donde la esperaba la instalación. En la base y a ambos lados del nopal genealógico, había dos pequeñas vasijas que contenían grana seca, rodeadas por madejas de estambre rojo.

¹¹ Para el performance, la creadora usó una segunda capa con un teñido más intenso que en la versión para el video (Godínez, G, comunicación personal, 30 de marzo de 2026).

¹² El mural Dualidad, de Rufino Tamayo (1964), representa el mito náhuatl del conflicto entre el día y la noche en forma de los dioses Quetzalcóatl (la serpiente emplumada) y Tezcatlipoca (el jaguar) (Bech, 2011). A la creadora le interesó vincular el mural con su obra debido al origen oaxaqueño tanto de la grana como de Tamayo. Sin embargo, las autoridades del museo no permitieron que el performance se realizara frente al mural, motivo por el cual se ubicó en una zona lateral del patio (Godínez, comunicación personal, 10 de agosto de 2025).

Al llegar a la explanada, el público (conformado aproximadamente por 40 personas) se colocó en semicírculo alrededor de la instalación.¹³ La expectativa generada por el recorrido previo concentró las miradas del público en el cuerpo cubierto que descendía sobre sí mismo hasta posar sus rodillas sobre la base del árbol de nopales, sentarse sobre sus piernas y bajar la cabeza, adoptando una forma similar a un ovillo de estambre. Desde unas bocinas comenzó a reverberar la trama sonora con voces entremezcladas en español y zapoteco. La artista se incorporó, elevando por debajo de su capa la escultura hasta la altura de su rostro, como si se tratara de una máscara que apenas se adivinaba por entre el tejido. Luego se dio la vuelta para quedar de espaldas al árbol de nopales, separó las piernas con las puntas de los pies hacia afuera y flexionó las rodillas hasta bajar la pelvis a una posición que sugería arraigo y apertura. A partir de allí su cuerpo se volvió a levantar, alargándose por completo hacia el cielo, en una silueta que cobró mayor altura al colocar la escultura sobre su cabeza. Entonces se descubrieron los muslos y el abdomen, pintados de rojo, que hasta entonces habían estado ocultos bajo la capa. La imagen sugería una figura totémica más que humana, misma que giró nuevamente hacia la línea de nopales.

Luego de mantener esta silueta alargada, la figura pareció decapitarse: por debajo de la capa, la cabeza descendió hasta la altura del vientre. De brazos cruzados, similar al gesto de arrullar a un bebé, la artista extendió los codos y proyectó la escultura hacia adelante. Enseguida, su cuerpo fue invadido por un temblor y luego descendió hasta una posición en cuclillas, sugiriendo la preparación para un parto a la usanza tradicional.

En esos momentos se distinguió en el audio una voz que decía: “Rufina es mi nombre”, para luego relatar en lengua zapoteca los procedimientos para obtener de la cochinilla las distintas tonalidades de rojo. Es entonces cuando la creadora se levantó para revelar sobre el suelo una cabeza que parecía hecha de carbón con destellos plateados, cuya boca y ojos estaban congelados en una expresión de sorpresa o miedo. La imagen era inquietante; sugería a la vez vida y muerte tras el “parto” de una cabeza decapitada. Desde la base de la misma, entre sus largas cabelleras, se esparcían hebras de estambre rojo como si fueran delgados hilos de sangre serpenteando por el suelo y sobre los nopales. La *performer* comenzó a soltar un hilo del mismo color que descendía por entre sus piernas hasta el suelo y marcaba el trayecto que con paso lento realizó hacia el frente y sobre los nopales. Cada espacio entre una penca y otra dejaba huecos en los que sus pies descalzos y teñidos de rojo iban encontrando cabida, tanteando el terreno y bordeando cautelosamente las hojas para evitar espinarse. Sus pisadas provocaban sutiles cambios de dirección y torceduras, en una danza mínima y sutil que sugiere el movimiento imperceptible de la grana cochinilla.

¹³La cantidad de personas que vieron el recorrido de la *performer* en diferentes espacios del museo fue mucho mayor; aquí hacemos un estimado de quienes se acercaron a ver la acción principal.

Figura 5

Rojo descolonial en el Museo Nacional de Antropología.



Fotografía de Alejandra Barragán. Ciudad de México, 22 de agosto de 2025.

Finalmente, la artista llegó al otro extremo del árbol, donde había un bulto del cual extrajo otra recabeza de cerámica con una expresión más serena que la inicial. La levantó y la colocó a la altura de su pecho, justo debajo de su rostro, todavía cubierto por la capa, adoptando nuevamente un aire totémico, con el cual empezó a dirigirse hacia la salida del Museo. La trama sonora había concluido, devolviendo protagonismo al sonido de la cascada y los ecos de voces lejanas. La acción cerró su ciclo regresando al origen, pasando nuevamente por delante del mural de Tamayo, ahora con la enigmática cabeza al frente, hasta que la silueta salió al exterior para difuminarse en la luz solar.

Más allá de la herida colonial

En contraste con la del día anterior, la intervención del Museo de Antropología destacó por aprovechar la fuerza simbólica contenida en el mural y el patio central. En cambio, la función realizada en el foro del Jardín Escénico permitió una mayor concentración del público sobre la acción central, en la que resaltaban los elementos cromáticos: el rojo de los textiles, el verde de las pencas y el negro del escenario bajo la luz crepuscular de los ventanales. Esa noche, la artista conversó con el público al final de la función, cosa que no ocurrió en el Museo.

La gestualidad corporal de las acciones presenciales fue muy distinta a la que se aprecia en el video, en el cual, como describimos páginas atrás, la *performer* gira sobre su propio eje en medio de las tuneras canarias. Gloria reflexionó sobre este contraste:

En el video tengo un paisaje completo, [mientras que en el performance] lo que tengo es la línea del árbol genealógico. Entonces, en el performance cambio la coreografía porque también cambia la idea a nivel espacial: trabajar sobre una línea plana de nopales. (Godínez, comunicación personal, 30 de marzo de 2026)

El rastro de hilo rojo que iba cayendo por entre las piernas de la creadora puede leerse en relación con la herida simbólica provocada por la violencia colonial. Mignolo plantea la noción de la *herida colonial* (2007, p. 17) a partir de los escritos de Gloria Anzaldúa (2016), quien describe la frontera entre México y Estados Unidos como una “herida abierta” contra la cual el tercer mundo choca y se desangra (p. 41). Por lo tanto, la herida colonial puede entenderse como una zona de frontera; un intersticio doloroso a partir del cual es posible pensar y actuar de otro modo. Según estas perspectivas, la herida colonial —que se produce a partir de la violenta conquista de los pueblos originarios— persiste en el presente, ya sea en forma de estigmas interiorizados o como huellas materiales, epistémicas e incluso corporales.

Los pasos que da la figura roja sobre el nopal genealógico aluden a dichas huellas o a una forma de transitar más allá de la violencia. El cuerpo cubierto de la artista desdibuja los límites entre lo humano, lo quimérico y la evocación del insecto. Las cabezas indígenas que silenciosamente atestiguan y acompañan la acción evocan la memoria fragmentada de un pasado indígena violentado por el colonialismo, que se vuelve presente en el acontecimiento performativo.

En el palimpsesto material y corporal de *Rojo descolonial* se manifiesta lo que la investigadora afrobrasileña Leda María Martins (2021) describe como un “performance en tiempo espiral” que, según explica:

puede ser ontológicamente experimentado como movimientos de reversibilidad, dilatación y contención, no lineales, sino discontinuos. [Son movimientos de] contracción, distensión y simultaneidad de las instancias del presente, el pasado y el futuro. Son experiencias ... que tienen como principio básico el cuerpo ... en movimiento. Son temporalidades curvas en las que el tiempo y la memoria son imágenes que se reflejan. (p. 14).

Martins argumenta que en esta temporalidad espiral se corporizan saberes ancestrales provenientes de los pueblos esclavizados de origen africano que lograron sobrevivir gracias sus prácticas performativas. En *Rojo descolonial* la temporalidad espiral proviene de comunidades indígenas y campesinas y se sugiere a través de los gestos circulares antes mencionados, así como el manejo de los hilos de lana teñida, mismos que se despliegan de forma serpenteante, entretejida o bien trenzada.

El ya referido sendero de hilo rojo que Gloria va soltando de entre sus piernas remite a “una trayectoria en el tiempo; [es] el hilo de sangre histórico” (Godínez, comunicación personal, 3 de enero de 2026). Además de sugerir una genealogía de violencia colonial, el trabajo con hilos tanto en el performance como en el video recuerda a los juegos de figuras de cuerdas que Donna Haraway (2020) propone para conectar realidades aparentemente disímbolas mediante prácticas de “pasar y recibir, hacer y deshacer, coger hilos y soltarlos” (p. 17). Haraway sostiene que dichos juegos pueden sugerir líneas de conexión con otras especies, en una práctica de “*simpoiesis*” entre el arte y la ciencia (p. 35).

El espíritu *simpoiético* del proyecto Rojo Descolonial se registra desde el trabajo colaborativo e interdisciplinario que lo subyace, nutriéndose del diálogo con agricultoras, artistas audiovisuales y artesanas del textil y la cerámica. Su manifestación más claramente colectiva se realizó en un patio del Museo Casa de Colón de Gran Canaria en diciembre de 2025, para el cual se contó con un nuevo

elemento escenográfico a cargo de Ulrike Güse: un gran tapiz de lana teñida con distintas tonalidades de carmín, de 2.4 x 5.6 metros, sostenido al fondo por un telar. Para esta versión del performance participaron trece voluntarias que, cubiertas con capas hechas con el mismo material, deambularon junto con Gloria de forma espectral sobre y entre el nopal genealógico.

A manera de conclusión

En el presente artículo hemos buscado expandir la noción del pensamiento fronterizo en varias direcciones. Por una parte, hacia los extremos de los circuitos circunatlánticos a través de los cuales se llevó a cabo el comercio extractivista y colonial de la grana cochinilla. Siendo las Islas Canarias una zona fronteriza de la corona española, operó como puente para las empresas colonizadoras. El proyecto de Gloria desdibuja la frontera de las disciplinas artísticas y la que separa a lo humano de lo no humano. Esto le otorga a su obra una cualidad transfronteriza que se desplaza entre distintos contextos e imaginarios y una cualidad epistémica cercana a la “conciencia mestiza” de la que habla Anzaldúa (2016) y que permite “romper la dualidad entre sujeto y objeto que la mantiene prisionera y mostrar en carne y hueso y por medio de las imágenes en su obra cómo se trasciende esa dualidad” (p. 137). Si, como señalamos antes, tomamos en cuenta que la noción de pensamiento fronterizo de Mignolo deriva de los escritos de la escritora chicana, nos parece pertinente retomar la perspectiva original, para así enfatizar que tanto el *pensamiento* (con su connotación racionalista) como los *saberes* (tanto ancestrales como contemporáneos) que se articulan en el trabajo de esta artista mexicana que se mueve entre los extremos del Gran Caribe, son fronterizos y mestizos, por la manera que tienen de vincular distintas realidades y por su espíritu de resistencia social, emanado de comunidades históricamente marginadas. Son saberes que pertenecen a los “conocimientos subalternos” que Mignolo (2003) plantea como respuesta crítica a la racionalidad imperial de la modernidad (p. 62); saberes que posibilitan una descolonización tanto intelectual como política y económica (p. 107).

Nos parece que, en sus modalidades de video y performance, *Rojo descolonial* propone un acto de reparación simbólica frente a la violencia del extractivismo colonialista tanto histórico como contemporáneo, replanteando el vínculo entre lo humano, lo vegetal y lo animal a partir de una ética de la interdependencia. En este sentido, la obra tiene una dimensión ecofeminista (presente también en su otro proyecto, *Cabello de Isla*), en su llamado por “aprender de la vida de otros seres vegetales, animales, espectrales” para asumir nuestra responsabilidad con el cuidado de la vida terrestre (Godínez, 2024, p. 41).

Además de darle un giro descolonial a la historia de la grana cochinilla, el proyecto en su conjunto invita a preguntarnos acerca de los senderos posibles que podemos abrir en la actualidad para articular formas de relación más sostenibles con nuestro entorno. Una posible respuesta puede encontrarse en la escucha atenta de los saberes fronterizos provenientes de agricultoras y artesanas que habitan en ambas orillas del Atlántico, como hace Gloria Godínez.

Referencias

- Amador Marrero, P. (2017). Veinte micras de laca roja de cochinilla: Las Islas Canarias y su protagonismo en la biografía del rojo americano. En M. A. Fernández (Coord.), *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte* (pp. 326-343). Secretaría de Cultura; INBA; Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza* (C. Valle, Trad.). Capitán Swing. (Obra original publicada en 1987)
- Bhabha, H. (2004). *The Location of Culture*. Routledge Classics.
- Bech, J. A. (2011). Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural *Dualidad* de Rufino Tamayo. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 56(213), 93-124. <https://www.scielo.org.mx/pdf/rmcps/v56n213/v56n213a5.pdf>
- Belausteguigoitia, M. (2009). Frontera. En M. Szurmuk & R. McKee Irwin (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 106-111). Siglo XXI Editores; Instituto Mora.
- Castillo, N. (2020, 27 de agosto). *Sangre de nopal. El rojo mexicano de la grana cochinilla*. Ciencia UNAM. <https://ciencia.unam.mx/leer/1031/sangre-de-nopal-el-rojo-mexicano-de-la-grana-cochinilla>
- De la Torre, B. & Zoran, E. (Eds.) (2022). *Con los pies en la tierra* (catálogo). Centro Atlántico de Arte Moderno; Cabildo de Gran Canaria.
- Dussel, E. (2004). La China (1421-1800): Razones para cuestionar el eurocentrismo. *Archipiélago Revista Cultural de Nuestra América*, 11(44), 6-13. https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_Articulos/350.2004_espa.pdf
- Escalona Lüttig, H. (2023). La grana cochinilla. *Ciclo Literario y Diseño* (La Jornada de Veracruz), (157), 8-9. <https://jornadaveracruz.com.mx/wp-content/uploads/2023/02/Ciclo-Literario-y-de-Diseño-Febrero-2023.pdf>
- Escalona Lüttig, H. (2025). *Conflictos y dinámicas socioeconómicas en torno a la grana cochinilla: Nexapa, Nueva España, siglos XVI-XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Fernández Félix, M. A. (Coord.) (2017). *Rojo mexicano: La grana cochinilla en el arte*. Secretaría de Cultura; INBA; Museo del Palacio de Bellas Artes.
- García de León, A. (2002). *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo XXI; Universidad de Quintana Roo.
- Godínez Rivas, G. L. (2024). Plantas y mujeres nativas: Orobal, flor de mayo, brezo y guaydil. En G. L. Godínez Rivas (Ed.), *Cabello de Isla* (pp. 21-41). Cabildo de Gran Canaria.
- Godínez Rivas, G. L. (2025). *Rojo Descolonial: Doscientos años de grana en Canarias*. Dossier inédito.

- Haraway, Donna J. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Hellier-Tinoco, R. (2019). *Performing Palimpsest Bodies: Postmemory Theatre Experiments in Mexico*. Intellect.
- León-Portilla, M. (1983). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar; poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales: Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. (S. Jawerbaum y J. Barba, Trads). Gedisa.
- Nopal genealógico. (2002). *Artes de México*. (59), 59.
- Prieto Stambaugh, A. (2022). Political Art in the Mexico-US Borderland. *Leaf Litter*, NTFP-EP, India, 2-8. https://ntfp.org.in/wp-content/uploads/2023/10/LeafLitter_June22_Issue.pdf
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 6(2), 342-386. Doi: <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>
- Rabasa, J. (2009). Poscolonialismo. En M. Szurmuk y R. McKee Irwin (Coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 219-223). Siglo XXI Editores; Instituto Mora.
- Requejo, T. (2022). Mimetizarnos con la naturaleza: El ser-nicho. En T. Requejo & V. Perales (Eds.), *Arte Ecosocial: Otras maneras de pensar, hacer y sentir* (pp. 17-44). Plaza y Valdés.
- Roach, J. (2011). Cultura y performance en el mundo circunatlántico (R. Rubio, Trad.). En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 187-214). Fondo de Cultura Económica.
- Roque, G. (2017). Introducción. En M. A. Fernández (Coord.), *Rojo mexicano: La grana cochinilla en el arte* (pp. 30-69). Secretaría de Cultura; INBAL; Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Said, E. W. (1985). *Orientalism*. Penguin Books.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo Libros.
- Spivak, G. Ch. (1988). *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*. Routledge.
- Vela, E. (2018). El rojo. *Arqueología Mexicana*, Edición especial (80), 20-45.