



## Poéticas del Mar/Voces feministas desde el Sur para descolonizar las artes y cosmopolíticas.

### Sea Poetics/Southern feminist Voices for Decolonizing Arts & Cosmopolitics.<sup>1</sup>

#### Resumen

Una acción política que gira en torno del concepto de "fronteras abiertas", este texto es parte del proyecto "Sea Poetics/Southern Voices & Transatlantic Dialogues. World Platform for Decolonizing Arts & Cosmopolitics", que impulsa la co-creación de una Plataforma de Comunidad y Futuridades (Community Futurities Plattform/CFP)<sup>1</sup>. Entrelazado en tramas textuales y performáticas, aborda la obra de intelectuales, arti(vi)stas descoloniales y comunidades locales, para explorar lenguajes alternativos y accionar sobre la colonialidad, el racismo y las "futuridades", posibilitando la emergencia y amplificación de las Voces feministas del Sur. Este artículo, en particular, abordará las formas de pensamiento situado, las prácticas de éstetesis femeninas transatlánticas, tomando la obra de la artista cubana Ana Mendieta en Oaxaca, México y en Cuba, para abrazar los conceptos de "fronteras abiertas", territorios de memoria, arte feminista situado y descolonial. A nivel metodológico, se basa en una combinación de técnicas de revisión bibliográfica y documental, y trabajo de archivo etnográfico.

**Palabras-clave:** feminismos del sur; descolonialidad de las artes; activismo descolonial; fronteras abiertas

**Sumario.** 1. Porosidades. 2. Cuerpos *entre tierra-mar*. Éstesis laberíntica e insular. 3. Arte-territorio situado. 4. Reflexiones finales

**Como citar:** Bidaseca, K. (2019). Poéticas del Mar/Voces feministas desde el Sur para descolonizar las artes y cosmopolíticas. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 3, Núm. 2, 69-77.

<sup>1</sup> Este texto es producto de una investigación en curso titulada "Cuerpos y cosmopolíticas" (Ministerio de Educación, Secretaría de Políticas Universitarias, 2018 y 2019), con sede en el "Programa Poscolonialidad, pensamiento fronterizo y transfronterizo en los estudios feministas" (IDAES/UNSAM), bajo mi dirección.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/551>

**Karina Bidaseca**

Universidad Nacional San Martín  
Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires, Argentina

[karinabidaseca@yahoo.com.ar](mailto:karinabidaseca@yahoo.com.ar)

Enviado: 07/05/2019

Aceptado: 22/05/2019

Publicado: 29/07/2019

## 1. Porosidades

El escritor nigeriano Esiaba Irobi ha dicho que los “africanos sobrevivieron a la travesía del Atlántico trayendo consigo escrituras performativas”. El proyecto “Sea Poetics/Southern Voices & Transatlantic Dialogues. World Platform for Decolonizing Arts & Cosmopolitics”, que impulsa la co-creación de una Plataforma de Comunidad y Futuridades (Community Futurities Plattform/CFP)” desde el Sur, explora formas alternativas de teorizar sobre la colonialidad, el racismo y las “futuridades”<sup>1</sup>, experimentando con la apertura de archivos orales y performances de artistas feministas.

Nace inspirado en la simbolización de “La puerta del no-retorno” –ubicada al final del recorrido del Museo de la isla de Gorée (Sénegal), desde la cual eran deportadas las poblaciones africanas hacia las plantaciones en América, apelando a los discursos científicos y religiosos del siglo XV que justificaban su no-humanidad- y en la trama de dos temporalidades que se con(funden) en el “tout-monde”/“mundialización”, proclamado por el poeta de la negritud,

---

1 El término “futuridades” fue utilizado por primera vez en 1993, por el crítico Mark Dery, en su artículo “Black to the Future”. La cineasta y autora de “Afrofuturism: The World of Black Sci Fi & Fantasy Culture” (2013) Ytasha L. Womack, define el término como “la intersección entre cultura negra, tecnología, liberación e imaginación, con una pizca de misticismo. [...] Es una forma de unir el futuro con el pasado y, en esencia, de ayudar a reinventar la experiencia de las personas de color” o “desmontar la raza como tecnología”.

Édouard Glissant- en los trayectos de refugiados/inmigrantes exiliados por el capitalismo, arrojados a la intemperie en las zonas de no-ser fanoniana.

La pregunta acerca de qué experiencias acontecen en el cuerpo colectivo desterritorializado/desgarrado/ animalizado de nuestro tiempo poscolonial, se ubica en la intersección de esa memoria ancestral con las futuridades de nuestra contemporaneidad.

Estimulan este trabajo, las historias coloniales de racismo afro-transatlánticas que destellan en las “poéticas del mar” –el laberinto archipiélar del Caribe frente el llano mar Mediterráneo- como metáforas de las posibilidades de intervenir en los artefactos de captura (neo)coloniales. Un movimiento que en la larga duración proyecta liberar al cuerpo racializado del trauma colonial, y al mundo, del peso del racismo y la venganza. Se sigue aquí el pensamiento del filósofo camerunés Achille Mbembe.

Comprendiendo con Aníbal Quijano que “Utopía y estética están hechas de la misma materia. Toda utopía es la búsqueda de liberación de una sociedad del orden presente; búsqueda de subversión del mundo. Toda nueva estética tiene consecuencias de carácter utópico. Ahora bien, no toda estética tiene carácter utópico. Esa materia que las une es la rebelión contra toda forma de poder, contra la materialidad de las relaciones sociales tanto como las

intersubjetivas” (1990, p. 733). El cuerpo-obra de Mendieta, me inspira a interpretar una éstesis de la memoria territorial que se plasma en el cuerpo femenino, primera colonia humana inseminada.

En un trabajo anterior, publicado en 2014, su obra me convocó a la reflexión sobre la potencia ético-política que puede asumir el discurso crítico de las ciencias sociales y humanidades en relación con el arte de las mujeres desplazadas, cuyos cuerpos marcados soportan el peso histórico de las violencias que sellan con su rúbrica indeleble el sexismo, el racismo y el clasismo. Cuestionando las bases orientalistas de lo que llamé oportunamente una “retórica salvacionista” (Bidaseca, 2010, 2012 y 2014), trabajé sobre la tesis del «exilio» de las mujeres del mundo, inspirándome en el arte de la artista cubana exiliada. En aquella oportunidad las preguntas se dirigían a comprender: ¿Cómo es posible pensar en el entremedio de las categorías de “lo bello” y “lo efímero” el agenciamiento de las mujeres que son testigos de la experiencia traumática? ¿Pueden nuestras disciplinas agrietar horizontes discursivos de justicia simbólica?<sup>2</sup>

Siguiendo el hilo de mi hipótesis trabajada en mi investigación en curso,

---

<sup>2</sup> Véase Bidaseca, K. (2014). “Lo bello y lo efímero como configuraciones de emancipación. Una retrospectiva de la obra de la artista cubana Ana Mendieta”. En *Revista Internacional de Pensamiento Político*, Universidad Pablo de Olavide, Vol. 9, 131-138, Sevilla, España.

señalaba lo siguiente: “Si la piel de los cuerpos feminizados recolonizados son escritos por los guiones de los fundamentalismos globales (religiosos, políticos, culturales, económicos), de qué modo las artistas que producen obra desde el sur –en este caso Mendieta–, escriben en sus cuerpos los procesos de ocupación/colonización/descolonización, acudiendo a una re-semantización de los signos contemporáneos de agencia feminista” (Bidaseca, 2018, p. 21).

## **2. Cuerpos entre tierra-mar. Éstesis laberíntica e insular**

La insularidad y la animalidad, aparecen recurrentemente en la obra de Mendieta. Titulada “Ocean Bird/Pájaro del océano (Washup)/Ana Mendieta, esta filmación que tuve la oportunidad de ver en el Museo MAMBA de Buenos Aires –durante la muestra exhibida en el mes de agosto de 2018<sup>3</sup>–, fue realizada en La Ventosa, Salina Cruz, Oaxaca, México, en 1974. Forma parte de una serie de 104 films entre 1971 y 1981, tomados por su cámara Súper 8.

---

<sup>3</sup> Las obras exhibidas en MAMBA en agosto de 2018 fueron: “Ocean Bird”, “Paracaídas”, “Perro”, “Respiración del pasto”, “Moffitt Building Piece”, “Huellas del cuerpo”, “Esculturas Rupestres” y “Sin título” de su magistral serie “Siluetas”. Galería Lelong and Co. junto a la Colección Ana Mendieta. *Ana Mendieta: Experimental and Interactive Films* fue la primera exposición a gran escala realizada en 2016, en una galería neoyorquina dedicada a sus films. Disponible en Ana Mendieta: inédito. Jaque al arte, 11/02/2016. Disponible en: <https://jaquealarte.com/ana-mendieta-inedita/>

Re-aparece en ella –como en su obra *Feathers on a woman* (Iowa, 1972) – la transferencia entre animales y humanos. En ésta las plumas de un gallo se adosan al cuerpo de una mujer. El gallo blanco es el animal que los ñañigos –sociedad secreta masculina– usaban para los rituales en la santería afrocubana. Un animal y una mujer, quien realiza el sacrificio/ transferencia. Se trata de una emergencia identitaria, de un devenir animal, que es *al mismo tiempo ave y mujer*.

En las tradiciones espirituales de los pueblos yorubas en África, fuente de la cual ella bebió, las plumas y las alas tienen una fuerte significación y forman parte de ritos y ceremonias. El sincretismo supone una opción para escapar a la absolutización de la dominación. “El film tomado en Oaxaca, muestra un oxímoron: *un ave flotando sobre la superficie azul oscura del océano puede permanecer allí sin ofrecer resistencia al tiempo ni al océano*” (Bidaseca, 2018, p. 34).

“El abismo es, en verdad, una tautología, todo el océano, todo el mar al fin dulcemente dispuesto a los placeres de la arena, como un enorme comienzo, se halla únicamente acompasado por estas bolas enmohecidas”, escribe Édouard Glissant en su *Poética de la Relación* (2017, p. 40). En otro de los films hallados recientemente, *Butterfly* (1975), Mendieta incorpora un procesador de video de 16 canales para agregar efectos de polarizado y alto contraste a imágenes de ella misma con lo que parecen ser alas emplumadas.

La importancia que, en su libro *Santos e Daimones* (2005), Rita Segato registró sobre las características de las aguas –las saladas, el agua de mar– y las dulces, las aguas de río–, comprendieron a lemanjá y Oxum en el mito de origen yoruba entre los miembros del culto Xangô de Recife. En sus palabras: “Encontramos aquí evocada la traición histórica del Atlántico, al traer los esclavos para el Nuevo Mundo e interponer definitivamente su insuperable distancia con África. Hay, en ese sentido, una ambivalencia con relación al mar, que separó en el pasado, pero que vincula en el presente las costas de los dos continentes. El elemento de “falsedad” es atribuido explícitamente a la duplicidad e imprevisibilidad del mar, cuya superficie esconde por debajo una profundidad turbulenta que no es posible ver, haciendo con que la emergencia del oleaje tormentoso sea impredecible: “ves la superficie, pero no ves el fondo”, suele decir la gente del culto” (Segato, 2005, p. 202). Refiere a la “separación de las aguas”, que implicaba argumentar sobre el supuesto “estatus más alto de lemanjá (agua de mar) en relación a Oxum (agua dulce). La madre “fría, distante, jerárquica, indiferente que representa la primera, una maternidad convencional”, en oposición al cariño verdadero de Oxum, la madre adoptiva. lemanjá como divinidad asociada al mar comparte sus cualidades de “traicionera y falsa”. En el oráculo de caracoles, lemanjá, la madre “legítima”, biológica y hierática, “habla” en dos posiciones llamadas Obedi y ossatunukó.

La primera significa "traición", y la segunda "vemos la superficie pero no vemos el fondo: la falsedad" (Segato, 2005, p. 184). Su estudio concluye expresando que "el racismo y la misoginia en Brasil están entrelazados en un gesto psíquico único" (Segato, 2005, p. 202).

Mendieta trajo consigo la experiencia dolorosa del exilio desde su isla, Cuba, en el imperio del Norte. Frente a la "amnesia imperial" (tal como Stuart Hall aludía a la historia de Gran Bretaña en su relación imperialista con sus ex-colonias), su pasado colonial pesa, entre la verdad silenciosa de Centroamérica y el fantasma colonial que acecha en las metrópolis occidentales.

En estas contemporáneas travesías de diásporas, "el problema consiste en si el cruce de las fronteras culturales permite liberarse de la esencia del yo (...) o, como si la cera, la migración sólo cambia la superficie del alma, preservando la identidad bajo sus formas proteicas" (Bhabha, 1996, p. 269)

La diferencia cultural se ha vuelto con Benjamin "el elemento de la traducción que no se presta a la traducción (...) La traducción cultural desacraliza los supuestos transparentes de la supremacía cultural, y en este acto mismo exige una especificidad conceptual, una diferenciación histórica dentro de las posiciones minoritarias" (Bhabha, 1996, p. 274).

Su cuerpo aparece fundido a su país, esa isla que, al liderar una revolución emblemática, se ganó el lugar en el mundo. Recrea una "poética de la relación" en términos de Glissant (2017).

"Creía que la importancia del arte residía en la esfera espiritual", tal como transcribe Marcia Tucker en el prefacio del libro "Ana Mendieta: a retrospective" (1987), editado por The New Museum of Contemporary Art en Nueva York: "El arte es una parte material de la cultura, pero su valor mayor reside en su rol espiritual y en su influencia en la sociedad, ya que es la contribución más grande que podemos hacer al desarrollo intelectual y moral de la humanidad".

Su obra es elocuente. Su voz también. Dotada de una *étesis*, que supo interpelar los imperativos políticos del feminismo y arte del *establishment*, a lo largo de una vida espiritual tan efímera y, a la vez, perdurable como su obra. Utilizando barro, arena y hierba, hojas y ramas fundía su cuerpo y lograba transmutar su dolor en energía artística. Para 1972, Ana Mendieta deseaba que sus imágenes "*tuvieran poder, que fuesen mágicas*". Su propio cuerpo fue el medio en que plasmó esas representaciones efímeras. «Abracé tradiciones espirituales de los yorubas en África y elementos del catolicismo» (citado por Del Río, 1988, p. 43).

Su sentido estaba unido a su interés por los orígenes, por los ritos de los ñañigos, por la santería, por las huellas

corporales. Transformó los elementos que la naturaleza le proveía en ofrendas artísticas (Del Río, 1988, p. 50). Flores, agua, rocas, granizo, fuego, tierra, árboles, esqueletos, sangre, se convertían en metáforas poéticas de gran valor espiritual. «Hacer esculturas-cuerpo es para mí, sostenía, la etapa final de un ritual».- Convencida de que la cultura capitalista podía acabar la conectividad espiritual con la tierra, dejó sus huellas corporales en Oaxaca, México, Cuba, Iowa, Nueva York.

¿Cómo se puede descifrar el significado de “fronteras abiertas” en su obra? ¿Qué perspectivas han sido elaboradas en torno de lo pós-colonial desde los campos académico y artístico? ¿Que forma toman los fantasmas coloniales en lo que llamo “mundo entre” las metrópolis y sus ex colonias? ¿Como la colonialidad se contextualiza en los cuerpos marcados por la geopolítica imperial racializante de la división entre Norte y Sur, de la ideología imperial de la blanquitud heteronormativa y patriarcal? ¿Cómo experimentan esos cuerpos los sueños, las tensiones musculares que narró Frantz Fanon en su obra autobiográfica *Piel negra, máscaras blancas* (1951) en su lucha permanente y feroz contra la colonialidad?

### **3. Arte-territorio situado**

“Es una comprobación insistente que la transformación del mundo tiene lugar primero como transfiguración estética. (...) Es necesario admitir, en consecuencia,

una relación fundamental entre utopía y estética. ¿Por qué la utopía se constituye y se aloja, primero, en el reino de lo estético?” (Quijano, 1990, p. 733), se pregunta Quijano en un escrito que, bajo el título de “Estética de la utopía”, fue publicado en Lima. Me refiero no sólo al exilio de un territorio, una isla, Cuba, sino al exilio del pensamiento archipelar, tan propio del Caribe, que Glissant ha poetizado de este modo:

Le toma prestadas la ambigüedad, la fragilidad, la derivación. Admite la práctica del desvío, que no es ni huida ni renuncia. Reconoce el alcance de las imagerías de la Huella y las ratifica. ¿Acaso es renunciar a gobernarnos? No, es sintonizar con esa parte del mundo que, precisamente, se ha extendido en archipiélagos, esas a modo de diversidades en la extensión, que, no obstante, aproximan orillas y desposan horizontes. Nos damos cuenta de qué lastre continental y agobiante, y que llevábamos a cuestas, había en esos suntuosos conceptos del sistema que hasta hoy han empuñado las riendas de la Historia de las humanidades y han dejado de ser adecuadas para nuestros desperdigamentos, nuestras historias y nuestros no menos suntuosos derroteros errabundos. La idea del archipiélago, de los archipiélagos, nos franquea esos mares (2006, p. 33).

Hacia 1973, Oaxaca, México marca su regreso a la tierra, más bien su retorno al País Natal, parafraseando al poeta Aimé Césaire, con la obra “Imagen de Yagul”,

series *Siluetas Works*, realizadas en México entre 1973-1977. “*Sumergirme en México fue como regresar al origen, y poder conseguir magia con sólo estar allí*”, expresó (citado en Perrault, 1988, p. 44).

En este movimiento de “re-cuperación” aparecen las “Siluetas” (1973), huellas indelebles; simbolizando vaginas como ritual y como acto político. “... A estas marcas se las llama Siluetas, pero son realmente vaginas plasmadas en las lomas o en la hierba. Los expresionistas abstractos deseaban identificar sus cuerpos con la tierra, pero hombres al fin y al cabo, no pudieron acercarse tanto” (escribe William Zimmer, citado por Petra Barreras del Río, 1988, p. 47).

“Esto era cierto en cuanto a los grabados en la rocas y las inscripciones de símbolos femeninos. Ellos la ayudaron a curarse a sí misma, aunque sólo temporalmente. Si uno pudiera por lo menos reclamar una porción pequeña de la tierra como su propio territorio, entonces el exilio se mitigaría”, escribe Perrault (p. 20).

#### 4. Reflexiones finales

“Atravesamos fronteras pero somos atravesadas por ellas”, concluyó la antropóloga palestina Rhoda Kanaaneh en una conferencia brindada en la Universidad Nacional de San Martín en 2017. La idea de “fronteras abiertas”, “porosas” que imperiosamente requiere este nuevo tiempo, se encuentra plasmada en la memoria territorial que cartografían el viajes de regreso de Mendieta a Cuba -

pasando antes por Oaxaca-, pero también en las posibilidades de experimentación y plasticidad que logra su propio cuerpo.

He estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino —basado en mi propia silueta—. Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal —Cuba— durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre —la naturaleza—. Mi arte es la forma que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de afirmar mis lazos con la tierra es en realidad una reactivación de creencias primigenias... en una fuerza femenina omnipresente, la imagen posterior de estar encerrada en el útero; es una manifestación de mi sed de ser. (en Perreault, 1988, p. 17).

Sus obras impactan por una fugacidad porosa que perfora los muros erigidos entre naturaleza/cultura. Se ubica en esa zona de transmutación entre humano-no-humano y animal, para expresar el fracaso de la modernidad en asegurar nuestra permanencia en la tierra.

La pregunta acerca de qué experiencias acontecen en el cuerpo colectivo desterritorializado/desgarrado/animalizado de nuestro tiempo poscolonial,



que abre este texto, da cuenta de una obra en la cual la memoria ancestral intersecta las futuridades de nuestra contemporaneidad.

Documentó su arte en soportes visuales, videos y fotografías. Esta materialidad constituye la huella de esa huella y permite recuperar la espiritualidad de Ana Mendieta en su ausencia/presencia. Esa extraña ligazón entre erotismo y muerte que marca su vida es parte del fenómeno que interroga el feminismo hoy, el feminicidio. Luchas que se entablan cuerpo a cuerpo dirimiendo el control de la vida de Mendieta y, finalmente, muestran en el desenlace de su muerte intempestiva, las fauces del patriarcado furibundo. "Órganos estrellados contra el piso. La piel se eriza" (Bidaseca, 2018, p. 15).

Cuando observamos que el acecho permanente de las violencias empujan los puntos de fuga libidinal, podemos pensar que en su lucha por la emancipación de sí misma y de las mujeres e identidades feminizadas prosigue. Precisamente, fue allí donde las huellas de lo efímero escriben las marcas de lo que permanecerá en cada instante en que la nombremos.

### Referencias bibliográficas

- Antonacci, M. A. (2018). Áfricas possíveis? Áfricas por si mesmas. En Bidaseca, K. (Coord.), *Poéticas feministas descoloniales desde el Sur*, México: Analéctica, pp. 101-128.
- Bhabha, H. (1996). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bidaseca, K. (2014). Lo bello y lo efímero como configuraciones de emancipación. Una retrospectiva de la obra de la artista cubana Ana Mendieta. En *Revista Internacional de Pensamiento Político*, núm. 9, pp. 131-138,
- Bidaseca, K. (2018). *La Revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial. Los Estudios (Pos) coloniales en América Latina*. Buenos Aires: SB.
- Del Río, P. B. (1988). *Ana Mendieta: A retrospective*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation*. París: Gallimard.
- Lorde, A. (1984). Uso de lo erótico: lo erótico como poder. En *Sister Outsider. Essays and Speeches by Audre Lorde*. California: Crossing Press Berkeley.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior.
- Perreault, J. (1988). "Tierra y fuego. La obra de Mendieta". En *Ana Mendieta: A retrospective*. New York: The New Museum of Contemporary Art.
- Quijano, A. (1990). Estética de la utopía. En *Hueso Húmero*, núm. 27, Lima.
- Segato, R. (2005). *Santos e Daimones. O politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: UnB.