

Présentation du numéro 3

Ce troisième numéro de la Red est le fruit d'une collaboration avec la revue *Analéctica*, la *Red de Pensamiento deconial* et la chercheuse féministe décoloniale Karina Bidaseca. Le [RPD](#), fondé en 2017 dans le sillage du congrès décolonial de Lyon (2015), s'est engagé dans l'élaboration d'une critique de l'injustice sociale et épistémique en Amérique Latine/ Abya Yala. Cet engagement repose sur une évaluation des contextes sociaux débouchant sur des positions éthico-politiques, épistémiques et esthétiques. La revue *Analéctica*, dirigée par Juan Carlos Martinez Andrade, et à laquelle collaborent des intellectuels issus de divers pays latino-américains, fait la promotion d'une philosophie critique et décoloniale en continuité avec cette ligne.

Nous sommes en contact avec *Analéctica* depuis deux ans, en particulier avec le philosophe argentin [Fernando Proto](#), qui est son éditeur et le politologue colombien [Jose Javier Capera Figueroa](#), membre du comité de rédaction. Nous échangeons régulièrement, traduisant parfois pour eux des articles et vice versa. Il y a un an, la revue *Analéctica* a publié [Poéticas de los feminismos descoloniales desde el Sur](#), coordonné par l'universitaire argentine [Karina Bidasaca](#), également membre du comité de rédaction. C'est une anthologie reprenant des interventions faites à l'occasion du IIIe Congrès d'Études Postcoloniales et les IV journées du féminisme postcolonial de Buenos Aires en 2016, congrès organisé par Karina Bidaseca..

Nous n'avions encore rien publié sur la perspective féministe de la décolonialité et il était temps de le faire, car le féminisme décolonial ouvre une nouvelle phase de cette approche et y introduit des modifications essentielles. J'ai donc proposé à Karina et à *Analéctica* que nous traduisions au moins une partie des articles. Ils ont tout de suite été d'accord et nous nous sommes mis au travail.

La traduction est un travail lent, trois membres de la Minga, notre atelier de traduction, se sont mis à la tâche, puis, une jeune anthropologue, Angèle Millon, s'est gracieusement jointe à nous, avant d'intégrer l'atelier. Nous avons décidé d'associer des apprentis traducteurs à notre projet car c'était cohérent avec la démarche collective que nous essayons d'avoir depuis le début, ainsi qu'avec le souci de transmission qui est le nôtre. Cinq jeunes gens, étudiants dans des écoles de traduction françaises ou à l'Université de Saint Louis du Sénégal ont bien

voulu travailler avec nous. Nous remercions donc Isabel Moraes, Ramatoulaye Seck, Laura Thedim, Fernando Vazquez et Leontine Zumthor pour leur collaboration.

Les textes qui figurent dans ce numéro trois sont pour la plupart extraits de *Poéticas de los feminismos descoloniales desde el Sur* mais pas seulement. Nous avons également ajouté un article de Karina Bidaseca qui se penche sur la relation entre l'art et l'approche décoloniale, perspective qui nous est chère comme en témoigne notre collaboration avec la dynamique équipe de Minoritart. Nous avons joint trois textes de [Tejiendo de otro modo](#) que nous tenions à présenter au public français. Ils permettent de comprendre mieux la critique du féminisme européen effectuée à partir de l'Amérique latine et la lecture des rapports entre genre, race et classe qu'opèrent les chercheuses. [Rita Segato](#), [Breny Mendoza](#) et la dominicaine [Ochy Curiel](#) nous font entendre trois voix puissantes du féminisme décolonial .

Nous espérons que nous contribuerons avec cette parution à une meilleure connaissance d'une pensée encore très peu connue en France. Toutes les femmes qui s'expriment dans ce numéro apportent autre chose qu'un simple regard situé autrement, elle renouvellent, de façon radicale, la critique de la, disons plutôt, des, modernités/colonialités.

Después del último cielo. Mendieta/Neshat/Minh-ha: estéticas feministas descoloniales desde el Sur Global

Karina Bidaseca (Universidad Nacional de San Martín)

“¿Adónde volarán los pájaros después del último cielo?”

Mahmud Darwish

Introducción

En su obra *This Woman* (1970) la artista Liliana Porter muestra una foto de una mujer vietnamita que fue noticia de *The New York Times* con un texto que reza *This woman is... norvietnamita, sudafricana, portorriqueña, colombiana, black, argentina, mi madre, mi hermana, tú, Yo*. El texto escrito se encuentra metaforizado en un mensaje. La imagen central es la de una mujer con la mirada soslayada, en una posición subalterna, siendo apuntada por el arma que empuña un otro. El montaje de la ocupación militar en el escenario de la guerra fría resulta emblemática. La fecha lo es más aún: 11 de septiembre de 1970.

La condensación de sentidos escritos en el mensaje nos remite a aquello que la teoría poscolonial enunciada por la intelectual feminista diaspórica de la India a los Estados Unidos, Gayatri Chakravorty Spivak² -junto al crítico de arte- Homi K. Bhabha³- definen como “*sinecdoquización*”. Bajo ese concepto, aluden a una crítica a las identidades esencializadas y a las posibilidades de desplegar la capacidad de ser “*ahora y simultáneamente*”: *mujer, negra, musulmana, india, africana, latina...* Tan sólo es posible desarrollar estas habilidades entre aquellas personas que no se encuentran atrapadas en una identidad.⁴

Arte y feminismo poscolonial y descolonial se esculpen en un arco que reúne las demandas políticas del activismo, los debates del pensamiento feminista situado en el Sur⁵ y las corpo-bio-políticas de lxs artistas. A lo largo de la historia del feminismo, el arte ha sido decisivo para la inscripción de lenguajes poéticos y políticos que desafían los sentidos sedimentados. Utilizado como propaganda política más que como campo de exploración y catalizador de

sinergias, «para las feministas, el arte se transformó en la plataforma desde la cual reivindicar una revisión política y personal; el arte era a un tiempo extraordinariamente receptivo y productivo de nuevas ideas políticas» (Reckitt, 2005: 21).

Según señala Helena Reckitt en su libro “Arte y feminsmo” (2005)⁶ entre finales de los años sesenta y setenta, la responsabilidad de la violencia contra las mujeres giró su forma de abordaje, pasando de la historia androcéntrica al campo de la obra pública y colectiva de las propias mujeres. Las protestas se dirigían a las violencias que representaban el sexismo y racismo en el interior de las galerías de arte del *mainstream* de los países del norte, en las cuales el considerado *arte minorizado* de las mujeres fue desechado. En ese contexto surgieron distintos movimientos feministas de artistas en Estados Unidos entre los cuales se destacaron: *Women Art Revolution* y *Guerrilleras Girls*.

La galería cooperativa de artistas feministas de color en Nueva York, llamada A.I.R. -fundada en 1971 por la feminista afroamericana Howardena Pindell- tuvo como finalidad enfrentar el racismo contra las mujeres no blancas. En 1980, Pindell alentó a organizar una importante exposición de la muestra titulada *Dialécticas del aislamiento: un exhibición de artistas del Tercer Mundo de los Estados Unidos*. En la introducción al catálogo de la muestra, la escultora, pintora y videoartista cubana exiliada Ana Mendieta, es un símbolo del escenario de la guerra fría entre Estados Unidos, Rusia y Cuba. La racialización de su cuerpo de color latino, ingresando al mundo de la supremacía cultural blanca fue decisiva en su posicionamiento. Recogió ese malestar con esta expresión: «El movimiento norteamericano es básicamente un movimiento de clase media blanca».

Según Rackitt (2005: 11) desde mediados de los años setenta hasta finales de los ochenta muchas artistas, influidas por el postestructuralismo y el psicoanálisis repudiaron ciertos aspectos del primer arte feminista sobre la celebración de la feminidad innata, el aislamiento a esferas biológicas y culturales, entre otras. En medio del clima conservador de los EE.UU y de la era Thatcher en Gran Bretaña, fueron inspiradas por el libro “Nacida de mujer” de la poetisa lesbiana Adrienne Rich (1976) y por la afro-americana Audre Lorde, quien publicó un artículo titulado “Usos de lo erótico” (1978). Las artistas más jóvenes se interesaron por sus predecedoras de los años sesenta y setenta reabriendo el debate sobre el esencialismo, la naturaleza y la represión del cuerpo.

El correlato de este nuevo orden, en el cual el capitalismo surge como la única posibilidad triunfante de existencia, no fue necesariamente el fin de la violencia armada. Surgieron nuevas guerras en la ex Yugoslavia y los Balcanes; otros conflictos como excrecencias del período postcolonial en África; guerras internas o contra los Estados; invasiones militares en

nombre de los Derechos Humanos en el marco de los programas de las Naciones Unidas para mantener la paz mundial...

En este contexto, las violaciones a las mujeres se tradujeron en “armas de guerra”. “Hay pruebas de que en los conflictos postcoloniales la agresión sexual sucedió a gran escala. Durante la subdivisión del subcontinente indio entre la India y Paquistán en 1947, se calcula que 100.000 mujeres fueron violadas, raptadas y casadas a la fuerza. (...) (UNRISD, 2006: 250)⁷. La Relatoría de las Naciones Unidas sobre violencia contra la mujer informó en 1998 que el matrimonio y la prostitución forzosos, y la esclavitud sexual sobre mujeres en cautiverio para disponibles para brindar servicios sexuales a los soldados, formaban parte de las violaciones a los derechos humanos. Fue en 1992 cuando la violación se reconoció como un arma de guerra. Los tribunales sobre genocidio fueron atendidos por los medios de comunicación de masas a nivel mundial, que se enfocaron en la violación masiva de mujeres en Bosnia y Herzegovina, seguida por la de entre 250.000 y 500.000 mujeres durante el genocidio de 1994 en Rwanda.” (UNRISD, 2006: 250).

Si durante las décadas de 1980 y 1990 el cuerpo racializado e infectado por el SIDA fue simbolizado por distintas prácticas artísticas en el Norte y el Sur, para mostrar cómo se intersectaban las diferencias raciales y sexuales⁸, en las décadas siguientes los cuerpos de las mujeres se convirtieron definitivamente en armas carnales y víctimas de los conflictos internacionales, como centro de los debates sobre republicanismo, laicismo y democracia.

“Fue la imagen del cuerpo de una mujer afgana cubierto por una *burka*, y no la destrucción provocada por 20 años de guerra subsidiada por los EE.UU, lo que sirvió de marco para la movilización de la organización *Feminist Majority* contra el régimen taliban. Esto es evidente en los relatos de mujeres afganas que cuentan que sus vidas no mejoraron desde el derrumbe del gobierno talibánés y cómo sus vidas se tornaron más inseguras por la inestabilidad socio-política creciente.” (Mahmood, 2006: 10)⁹

En el escenario de la post-guerra fría de fin del siglo, dos tesis se tornaron hegemónicas: la que se conoce como el “fin de la historia”, sostenida por el influyente politólogo estadounidense de origen japonés, Francis Fukuyama; y la tesis del “choque de civilizaciones” promovida por Samuel Huntington -conocida a partir de un artículo publicado en la revista estadounidense *Foreign Affairs* en 1993 y transformado en libro en 1996 bajo el título: “*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*” (Sion & Schuster)-. Si en este libro el autor sostiene que el binarismo de la guerra fría fue sustituido por el “choque de civilizaciones”, el intelectual de origen palestino, Edward W. Said, responderá con su obra

“Orientalismo” (1973)¹⁰, conocida como el acta fundacional de los estudios poscoloniales. En sus palabras: “las culturas son híbridas y heterogéneas (...) las culturas y las civilizaciones están tan interrelacionadas y son tan interdependientes que es difícil realizar una descripción unitaria o simplemente perfilada de su individualidad” (p. 456).

Se trata de un libro atado a la dinámica tumultuosa de la historia contemporánea. “Abre con una descripción, que data de 1975, de la guerra civil en Líbano, que terminó en 1990. Llegamos al fracaso en el proceso de paz de Oslo, al estallido de la segunda Intifada, y el terrible sufrimiento de los palestinos de las re-invasadas franjas de Cisjordania y Gaza. La violencia y el horrible derramamiento de sangre continúan en este preciso instante. El fenómeno de los bombazos suicidas ha aparecido con todo el odioso daño que ocasionan, no más apocalíptico y siniestro que los sucesos del 11 de septiembre de 2001 con su secuela en las guerras contra Afganistán e Irak. Mientras escribo estas líneas continúa la ocupación imperial ilegal de Irak a manos de Gran Bretaña y Estados Unidos. Su estela es en verdad horrible de contemplar. Se dice que todo esto es parte de un supuesto choque de civilizaciones, interminable, implacable, irremediable. Yo, sin embargo, pienso que no es así.” (citado por Duplá, 2003)

Esta obra tendrá una influencia decisiva en el pensamiento de la reconocida feminista india Chandra Talpade Mohanty por su libro “Bajo los ojos de Occidente: *academia feminista y discursos coloniales*” (1984)¹¹, que fue revisado más tarde. Propone la idea de que cualquier construcción intelectual y política de los “feminismos del Tercer Mundo” debe contemplar el tratamiento de dos proyectos simultáneos: por un lado, la crítica interna de los feminismos hegemónicos de Occidente y, por otro, la formulación de estrategias feministas basadas en la autonomía de las mujeres teniendo en cuenta sus geografías, sus historias y sus propias culturas. Algunos escritos feministas “colonizan de forma discursiva las heterogeneidades materiales e históricas de las vidas de las mujeres en el Tercer Mundo, y por tanto, producen/representan un compuesto singular, la “mujer del Tercer Mundo”, una imagen que parece construida de manera arbitraria pero que lleva consigo la firma legitimadora del discurso humanista de Occidente” (Mohanty, 2008: 121).

En este espacio omitido y borrado que hoy emerge como un espacio de escucha, mi tesis trabajada en el libro “La Revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial” (2018), es que la “nueva razón imperial” escribe el guión de los “fundamentalismos coloniales globales” (culturales, religiosos, políticos, económicos y epistémicos) en los cuerpos racializados de las mujeres del sur global. En tanto, la Historia que se conoce, la historia oficial, siempre es obra del colonizador. Él ha desacreditado el

trabajo de alumbramiento de las *memorias orales* en favor de los archivos escritos del Estado, ante la apatía del mundo. Y, en esa Historia, las mujeres son representadas a través de lo que en mi libro *Perturbando el texto colonial. Los Estudios (pos)coloniales en América Latina* llamo una « retórica salvacionista » (Bidaseca, 2010) bajo una monoglosia, la *monoglosia del colonizador*. Así pues, en el nuevo orden geopolítico, construir un lugar en que las memorias de las mujeres afrocubanas, palestinas, iraníes, indígenas, africanas, asiáticas... como tantas otras narren sus historias, es vital para la superación de prácticas « metodológicas extractivistas » en la producción de conocimiento (tomando la expresión de Boaventura de Sousa Santos). Como alcanzar lo que llamo una « justicia cognitiva », que puede lograrse a partir de una *puesta en suspensión de las metodologías hegemónicas convencionales*.

¿Es posible liberarse de la violencia epistémica del discurso etnográfico y etnológico en sociedades poscoloniales? ¿Cómo puede alcanzarse una política de conocimiento que, desde el conocimiento situada en el Sur, quiebre el relato representacional y violento puesta en la figura masculinizante aún vigente del « informante nativo »? ¿Cómo lograr visibilizar y construir un espacio de la escucha para las situaciones de violencia que enfrentamos las mujeres artistas-investigadoras en los trabajo de campo? ¿Cómo desmitologizar el relato basado en el principio de que las que llamaré « etnografías heroicas »¹² cuyo valor, poder de autoridad y de citado, se coloca en el lugar que se pone en riesgo las vidas y los cuerpos racializados?

El arte de Shirin Neshat en el escenario post-guerra fría e islamofobia se torna un lugar de conflictos culturales. La artista nacida en Irán, migró a EE.UU a estudiar arte con 17 años. Estando fuera de su país se produce la Revolución Islámica. En 1990 vuelve a Irán y fruto de la experimentación de este viaje surge “*Women of Allah*” (1994), una de sus series fotográficas más emblemáticas en las que muestra a las mujeres vestida con el chador. La piel que queda descubierta es utilizada por la artista a modo de lienzo donde escribe gráficas *farsi*¹³. La caligrafía adquiere poder semántico y simbólico. Desborda los sentidos sedimentados en los discursos coloniales de fijación (Bhabha, 2000) de las identidades, propios de la política islamofóbica occidental de base culturalista que fuese cuestionada recientemente por el MOMA.

Influenciada por la crisis humanitaria actual, la cineasta vietnamita y feminista postcolonial Trinh T. Minha-ha -quien escribiese “Every spectator owns a Vietnam of his or her own”¹⁴ para una crítica a los espectadores occidentales y a su consumo de la Guerra- publica “*Elsewhere, within here. Immigration, refugeeism and the boundary event*” (Routledge, New York, 2011).

El mismo se centra en las experiencias vividas, los contextos sociales y las historias corporizadas, acudiendo a las hibridaciones que existen en diversos eventos fronterizos para dar cuenta de las interconexiones que se despliegan en espacios aparentemente dispares, ocupados por la colonización.

¿Cómo se puede traducir la pos-colonialidad en el arte feminista nómade? ¿Qué nuevas perspectivas han sido elaboradas en torno de lo 'pos-colonial desde los campos académico y artístico? ¿Que forma toman los fantasmas coloniales en lo que llamaré los "mundo entre" las metrópolis y sus ex colonias? ¿De qué modo la geopolítica imperial y su ideología racista patriarcal atraviesa las prácticas artísticas? ¿Cómo experimentan estos cuerpos los sueños, las tensiones musculares que narró Frantz Fanon en su obra autobiográfica "Piel negra, máscaras blancas" en su lucha permanente y feroz contra la colonialidad? ¿Cómo surgen las presencias de las artistas del sur para quebrar el relato colonialista?

Abordaré las prácticas de tres mujeres artistas nómades en tres escenas específicas: la Guerra fría; Post 9/11 y el escenario actual de los migrantes y refugiados. Interpretaré de qué modo las tres artistas feministas exiliadas -que producen su obra desde el sur-, escribieron en sus cuerpos los procesos de ocupación/colonización/descolonización acudiendo a una re-semantización de los signos contemporáneos de la agencia femenina. Me referiré a las esculturas-cuerpo-tierra de la cubana Ana Mendieta (1948-1985) "*Siluetas*" (1973-1980) en el escenario de la guerra fría; al arte visual de la iraní Shirin Neshat (1957) en la Serie "*Women of Allah*" (1993-1996) en el escenario post-9/11 e islamofobia y a la cineasta postcolonial vietnamita Trinh T. Minha-ha (1952) en su film *Tale of love* (1995) en la era del nomadismo planetario, las migraciones y refugiados políticos.

1- Guerra fría: el arte-Cuerpo-Tierra de la cubana Ana Mendieta

"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." Ana Mendieta, 1981. Declaración sin publicar (Ana Mendieta. *A retrospective*, 1988: 17).

Mendieta (1948-1985) supo conocer el racismo en los Estados Unidos como exiliada proveniente de un país ocupado por dicha potencia hasta la Revolución de 1959. Llegó allí con apenas los doce años, junto con su hermana Raquel, por medio del operativo Peter Pan organizado por la Iglesia católica para salvar a los niños del comunismo. Su vida es producto simbiótico de las conflictivas relaciones entre ambos países en el escenario de la Guerra Fría¹⁵. “*Era la putica*”, advirtió en una entrevista que aparece en el Catálogo. Debió enfrentar su condición racializada de *latina* y consecuentemente luchar para lograr el reconocimiento de su obra en el campo artístico.

Fue parte de esa generación contestataria de fines de los años 70 y comienzos de 1980. Murió demasiado joven, a los 36 años, de forma trágica víctima de femicidio, en la ciudad de Manhattan el 8 de septiembre de 1985. Según se recoge en los testimonios de familiares y amigos durante el juicio, las causas de su muerte se vinculan con la violencia con que, después de un riña con su pareja, Carl Andre - figura prominente dentro del movimiento conocido como minimalismo-, fue arrojada desde el balcón del edificio.

La despolitización de su obra en el país del Norte se encuentra vinculada a múltiples y complejos procesos de subalternización. A pesar de que su talento le permitió obtener premios internacionales, era considerada una artista marginal. Dentro del movimiento feminista muchas artistas fueron tildadas de *esencialistas*. Es el caso de Mendieta. Expresión del movimiento antigalería y antiobjeto (Perrault, 1987: 17) que se difundían en el mundo del arte, su obra ha sido descalificada por la crítica de arte hegemonizada por la asepsia del arte conceptual.

Por esos tiempos, su obra se encontraba influenciada por la crisis del relato hegemónico por parte del afrofeminismo y de las voces de las mujeres tercermundistas plasmadas en esa gran antología *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (1988) -editado por las feministas chicanas- que posee un espíritu poético radical. Basado en *El poema de la puente* de la poeta afroamericana Kate Rushin, del cual cito sólo su comienzo:

«Estoy harta,

Enferma de ver y tocar

Ambos lados de las cosas

Enferma de ser la condenada puente de todos.

Nadie

Se puede hablar

Sin mí

¿No es cierto? ...» (Moraga y Castillo, 1988: 1)

Las luchas de mujeres tercermundistas de 1960, entre las cuales se ubica la obra de Mendieta, actuaron sobre el imaginario simbólico de esas mujeres consideradas *otras* por el feminismo blanco, que ignoraba las diversas divisiones raciales, de clase, nacionales, etc. al interior de la categoría homogénea *mujer*. El término *mujeres de color* que identifica una coalición de mujeres de ascendencia asiática, latinoamericana, indígena norteamericana y africana -los grupos más numerosos de gente de color en EE.UU-, reunía a muchas de las integrantes del movimiento por los derechos civiles y aquellas que habían participado en las luchas nacionalistas contra el colonialismo del *Tercer Mundo*.

Este cambio se inscribe en el pensamiento próximo al “feminismo postcolonial” en la discusión sobre los rasgos que asumió el *feminismo* como “feminismo blanco occidental y heterosexista” y la preocupación sobre las diferencias históricas y culturales podían afectar la teoría y la práctica política del feminismo. Estas tensiones se retrotraen la década de los setenta, en la que el feminismo negro y/o lesbiano se despegaron del feminismo existente, criticado de racista y etnocentrista. En torno al llamado a la unidad del feminismo para luchar contra la opresión universal del patriarcado, las feministas -que desconocían la opresión de raza y clase- pospusieron y desecharon estas *otras* opresiones y, de este modo, impidieron ver sujetos racializados sexualizados y colonizados y la ubicación de estos sujetos en diferentes discursos racializados. En efecto, encontraron que la categoría de patriarcado era una forma de dominación masculina universal, ahistórica, esencialista e indiferenciada respecto de la clase o la raza y fue este el motivo de su cuestionamiento.

Múltiples movimientos feministas en EE.UU construyeron su crítica desde la posición étnica, cuando advirtieron que eran silenciadas por las feministas blancas, aunque fueron también criticadas de sectarias. En particular, el Movimiento de mujeres feministas negras (bell hooks, Angela Davis, Audre Lorde, entre otras, de quienes se rescata la antología *Todas las mujeres son blancas, todos los negros son varones, pero algunas de nosotras somos valientes* (Gloria Hull, Patricia Bell Scott y Barbara Smith, 1982), denuncia el racismo del feminismo blanco y la ausencia de tratamiento de la clase y la raza.

En efecto, sus últimas obras de tallas o grabados en piedras caliza realizadas en su tierra

natal Cuba, tal como vimos en la Serie titulada “Esculturas rupestres” fueron exhibidas por primera vez en noviembre de 1981 en la galería AIR. «Mendieta talló con fluidez un gran número de imágenes inspiradas en representaciones prehistóricas de la fertilidad y en símbolos pre-colombinos. De hecho, todos los títulos de estas obras fueron tomados del lenguaje de los desaparecidos indios taínos de Cuba.» (Mendieta, 1987: 48).

Próxima al trabajo de la artista francesa Gina Paine¹⁶ y a esa forma sofisticada de narración, la de *un cuerpo que se abre para que otros cuerpos puedan mirarse en él*, expuso la violencia escrita en los cuerpos femeninos a través de distintas performances.

Su trabajo con la cultura afrocubana y amerindia se plasmó a partir de la experiencia de su viaje a Cuba, su tierra natal. Las escenas de sacrificios rituales de animales, trabajos con sangre, son posibles de observar en las Esculturas rupestres *Guacar (Nuestra menstruación)* (1981), *Itiba Cahubaba (Old Mother Blood)* *Madre Vieja ensangrentada* (1981), talladas al regreso. La Cueva del Águila, Escaleras de Jaruco, Havana, Cuba. O en *Body Tracks (Rastros corporales, 1982)*, donde las marcas esfumadas de pintura color rojo, hechas por las manos y los antebrazos de Mendieta, siguen un movimiento deslizante en una pared blanca.

“Comencé inmediatamente a usar sangre, creo que fue porque pienso que es algo muy poderoso y mágico. No lo veo como una fuerza negativa” (Ana Mendieta. A retrospective, 1987: 42)

La sangre como fluido de «lo femenino», vinculado a la suciedad y la impureza en gran parte de las culturas, convocó desde siempre su adhesión al movimiento feminista. Así el trabajo de Daisy Rubiera Castillo (2011)¹⁷ sobre la santería o regla Ocha ofrece una nueva interpretación a los roles de género en la sociedad colonial en Cuba. Las antiguas civilizaciones no pudieron dar una interpretación adecuada al ciclo menstrual femenino, debido a que no fue sino hasta 1827 con el descubrimiento del óvulo que la menstruación formaba parte del proceso reproductivo (Castillo, 2011: 115). Antiguamente fue considerada por parte de las religiones (Biblia, Corán, Tratado de Ifá, entre otros) como la purificación del cuerpo de la mujer por la cual se liberaba de energías negativas. En ese ciclo durante 7 días, se la consideraba “inmunda”. Según la autora, la sociedad yoruba no escapó a ese condicionamiento como tampoco la sociedad colonial. La Regla Ocha incorporó aquellas creencias. Esas valoraciones fueron recogidas por la autora a partir del discurso de un babalawo del siguiente modo:

“Los textos más arcaicos dan un profundo sentido místico a la menstruación. Se cree que fue Orisá Odú quien provocó la menstruación en todas las mujeres del mundo. En la narrativa de

lfá ella es superior a todas las mujeres. Las mujeres no pueden tocar sus símbolos ni heredarlos, pues ella es la propia representación interna de la mujer y menstrúa eternamente” (Castillo, 2011: 117).

En la mitología yoruba el castigo que se impuso a la mujer, a través de los mitos de la adquisición del saber por parte de Yemaná cuya acción alterará el equilibrio del orden patriarcal, o por la virtud negativa de la curiosidad en el mito de Burukú Naná, es la menstruación.

Las influencias africanas fueron descritas por la artista como la de una “costumbre africana que me parece... análoga a mi trabajo. (...) Los hombres de Kimberly van fuera de sus villas a buscar novias. Cuando un hombre trae a casa a su nueva esposa, la mujer viene con un saco de tierra de su lugar natal y cada noche come un poco de ella. La tierra la ayuda a hacer la transición entre el lugar de origen y su nueva casa...” (*Ana Mendieta. A retrospective, 1987: 46*)

La primera vez que Mendieta utiliza la sangre para hacer arte fue en 1972, cuando creó la obra *Sin título (La muerte de un pollo)*. Su cuerpo desnudo frente a una pared blanca, sostiene un pollo recién decapitado, por sus piernas, corren atisbos de sangre. “Durante un performance al aire libre en Old Man’s Creek (Iowa) Ana se estregó sangre y rodó por una cama de plumas blancas que le cubrieron el cuerpo cuando se levantó. Este acto sugería su transformación en el gallo blanco cuyo sacrificio es uno de los ritos preparatorios de los ñañigos, sociedad secreta masculina de la santería, religión sincretista afro-cubana que abarca tradiciones espirituales de los yorubas en África y elementos del catolicismo” (*Ana Mendieta. A retrospective, 1987: 42*)

En 1973 la artista representó “Rape Scene”. “La actuación”, que tenía un carácter más teatral que las obras anteriores; se basó en el caso real de un estudiante de enfermería en la Universidad de Iowa que había sido violada. Impresionada por la brutal violación y asesinato de Sara Ann Otten, Ana se cubrió de sangre y ella misma atada a una mesa en 1973, invitó a personas cercanas a dar testimonio. Esta performance fue presentada a un grupo de amigos invitados a cenar en su apartamento en el campus de Iowa. A su llegada, la puerta del apartamento estaba esperando, medio abierta, para permitir una visión interior en el cuerpo de la propagación de Mendieta en una mesa, con las manos y los pies atados, desnudos de cintura para abajo y con las piernas ensangrentadas.

La lectura sesgada de su propia muerte como anticipo de su serie «Silueta»[i], (1973-1980) donde representó las siluetas femeninas en la naturaleza —en barro, arena y hierba— con

materiales naturales como hojas y ramas incluyendo sangre, imprimiéndolo en su cuerpo o pintando su silueta en el mar, o sobre el césped, expresan la relación depredatoria física y espiritual con la Tierra. A través de esas intervenciones Ana Mendieta iba creando un nuevo género artístico, al que nombró esculturas «earth-body».

La simbología admite no un cuerpo sino todos los cuerpos femeninos; el vientre materno; la disolución con la tierra. Una síntesis política entre tierra y cuerpo.

2- Post 9/11: el Arte de la iraní Shirin Neshat

“Descubrí entonces por qué me iluminan tanto las mujeres iraníes. Es porque bajo toda circunstancia, ellas han ampliado sus fronteras. Han confrontado a la autoridad. Han quebrado todas las reglas en lo más pequeño y en lo más grande. Y, nuevamente, se han probado a ellas mismas. Y aquí estoy yo para decir que las mujeres iraníes han encontrado una nueva voz, y que su voz me sirve para encontrar la mía. Es un gran honor ser una mujer iraní, una artista iraní, aunque por ahora tenga que trabajar solo en Occidente.”
TEDWomen. Shirin Neshat: arte en el exilio, 2010.
https://www.ted.com/talks/shirin_neshat_art_in_exile/transcript?language=en#t-63000

Shirin Neshat abandonó Irán cuando sólo tenía 17 años para ir a estudiar a la Universidad de Berkeley y regresó a su país en 1990 pos Revolución Islámica. Neshat relató de este modo su experiencia del viaje de regreso:

“La Revolución cambió drásticamente todos los aspectos de la vida en Irán. Además, al margen de la presión política, el país se encontraba aún recuperándose de una larga guerra contra Irak así que en líneas generales fue un retorno muy triste. El Irán que encontré era por un lado aterrador y por otro muy excitante. El país había estado tan aislado que en cierto modo parecía que uno entraba en otro mundo completamente distinto. Esto tenía cierto atractivo especialmente viniendo de Occidente, del capitalismo y el individualismo propios del primer mundo. Pero cuando una se enfrentaba con aspectos tan cruciales como la ausencia de derechos humanos y de libertad de expresión, daban ganas de salir corriendo.”
(Entrevista realizada en España antes de inaugurar su muestra en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC): *Shirin Neshat. la última palabra*).¹⁸

“*Women of Allah*” es una serie de fotografías de mujeres musulmanas que han sido el foco de atención en el escenario de la post guerra-fría y el post 9/11 de las políticas imperialistas de EE.UU durante el gobierno de Bush, identificaron a Irán como el “Eje del Mal”. La presencia occidental en Irán tiene una larga trayectoria. Aunque en Occidente se sitúa el origen del

enfrentamiento en la revolución iraní de 1979, los iraníes suelen colocar el golpe de 1953 por la nacionalización del petróleo como la raíz de los problemas. Irán se convirtió en parte del tablero por el cual las potencias europeas se disputaban el control del mundo.¹⁹

El prestigioso trabajo intelectual palestino de Edward W. Said menciona que, desde Hegel y su afirmación de Oriente como “la infancia de la historia”, los escritores occidentales han descrito el Oriente como atrasado e inferior. “Especialmente desde el punto de vista europeo, Oriente era casi una invención europea, y desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias” (2004: 19).

Si bien se concentró en la literatura, indicó que la producción del Orientalismo no se observa únicamente en obras literarias, sino en el arte, en las relaciones políticas, en los medios de comunicación. En sus palabras: “(..) el orientalismo es “la distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos; es la elaboración de una distinción geográfica básica (el mundo está formado en dos mitades diferentes Oriente y Occidente) (...) es una cierta voluntad de o intención de comprender -y, en algunos casos de controlar, manipular e incluso incorporar- lo que manifiestamente es un mundo diferente (...) es sobre todo un discurso que, de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con diferentes tipos de poder: político (como el estado colonial o imperial); intelectual (...); cultural (...) moral (...)” (Said, 2004: 34/5). Este dispositivo permite sino desmontar, al menos cuestionar, la imagen tradicional que Occidente ha acuñado sobre Oriente, fruto de prejuicios, estereotipos y deformaciones interesadas, que se podrían remontar hasta Esquilo y su tragedia *Los Persas*, en el siglo V a C.

La fiebre orientalista ocupó un lugar de privilegio en el imaginario europeo desde el lejano tiempo de las Cruzadas y fue incentivado por las primeras traducciones de textos como las “Mil y Una Noches” en los primeros años del siglo XVIII. “La penumbra de los harenes, reducto de mujeres que no podían escapar, custodiadas por eunucos gigantes, excitó la imaginación de los hombres del XIX. (...) Los viajeros ingleses, franceses, alemanes visitaban con devoción los edificios árabes en España, viajaban al Medio Oriente, al Norte de África, y volvían con inquietantes noticias de ese mundo cerrado y misterioso. La posesión imperial se metaforizaba en posesión erótica. Pero a su vez la mirada occidental devolvió nuevos motivos eróticos a los hombres orientales.” (Malosetti Costa, 2016: 70)²⁰

Esta actitud occidental refleja su incapacidad para comprender otras culturas, para analizar a

los *otros* desde parámetros de igualdad y respeto, y Said la analiza como una construcción cultural, integrada dentro de las formas de dominación imperialista que incluye las políticas orientalistas del feminismo del Norte.²¹

A esta ideología han respondido los estudios del feminismo islámico que cuentan con importantes contribuciones. Así en su artículo “Anhelos Feministas y Condiciones postcoloniales”, Lila Abu-Lughod pone su atención sobre el papel de mujeres musulmanas que está cambiando en este nuevo siglo o el mundo postcolonial. La importancia que ha adquirido el velo como signo de la dominación es insoslayable en la propaganda mediática y en las discusiones sobre los derechos de las mujeres musulmanas que viven en el Primer Mundo. Son identificadas como *víctimas* del sistema patriarcal de sociedades no occidentales en sociedades occidentales. La obsesión europea por *desvelar* a las mujeres, es decir por *quitarles* el velo, lo inscribe, a mi entender, como signo de autenticidad cultural. “El velo en sí mismo no debe ser confundido con, o hecho para, una suerte de agencia” (Abu-Lughod, 2002: 4; mi traducción).

La serie “*Women of Allah*” de Nashet incidirá en este debate de un modo sumamente potente. “*El arte es nuestra arma. La cultura es una forma de resistencia.*” explica. La artista muestra en ellas fotografías en blanco y negro de mujeres vestidas con el chador que se levantan el velo para mostrar un rostro de dimensiones amplificadas escrito con gráficas persas, en los resquicios de piel descubiertas que son utilizadas a modo de lienzo. Estas inscripciones son textos de otras mujeres escritoras iraníes, en los que se habla sobre el amor, el deseo, el sexo, la vergüenza.

Es amplia la bibliografía feminista sobre la posición que adquieren las mujeres en las sagradas escrituras y las interpretaciones del Corán. Así, entre otras publicaciones, en “*Women in the Qur’an, Traditions, and Interpretation*” (1994), Barbara Stowasser examina todo los pasajes del Corán donde se refiere a las mujeres, y les compara con los pasajes correspondientes en el Hadith (los dichos del profeta Mohamed). El Hadith es un libro de historias compiladas de dichos del profeta. No obstante, ese libro fue establecido cientos de años después de su muerte y las historias fueron transmitidas de boca en boca a través de generaciones. Aunque había un proceso rígido en donde se decidía si una historia era verdadera o falsa, no se puede saber certeramente si los dichos son realmente del profeta o no. Para los musulmanes creyentes, ellos son los dichos del profeta y es un pecado negarlo. Stowasser muestra sin embargo, las diferencias chocantes entre las versiones del Corán y del Hadith cuyas historias, en muchas ocasiones culpabilizan a las mujeres por ciertos hechos; o suman mas leyes para las mujeres que no están mencionadas en el Corán, o tratan a la

mujer como inferior al hombre.²²

Estas discusiones tanto influenciaron al arte de Neshat como la potencia de las escrituras persas en las imágenes de la serie que mencionamos, estimulan el debate con el campo académico y de los movimientos feministas de Oriente Medio. Cuestionando una representación victimizante y pasiva, Shirin Neshat habla de la violencia presente en toda su obra como estrategia de quiebre en la representación dominante: “Yo creo que la noción de violencia sí está presente en todas y cada una de las obras que he realizado si bien ésta se presenta de muy diversas formas. Mi obra es un permanente juego de tensiones.”
<http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663>.

La serie *Women of Allah* incluye las siguientes obras elaboradas entre 1993 y 1996: *I Am Its Secret* (1993), *Faceless* (1994), *Rebellious Silence* (1994), *Stories of Martyrdom* (1994), *Allegiance with Wakefulness* (1995), *Moon Song* (1995), *Seeking Martyrdom, versions and 2* (1995), *Speechless* (1996).

En esta estética descolonial la artista lucha contra la colonialidad del arte y el prejuicio occidental que sentencia a las mujeres musulmanas al ubicarlas como seres pasivos, atrasadas, dominadas por los varones orientales. Ese es el motivo por el cual incluye armas en estas fotografías. Jugando con esta doble significación: por un lado, en “*Speechless*” (1996) muestra el rostro de la mujer descubierta que lleva incrustado el cañón recortado de un arma apuntada al espectador, que se confunde con un pendiente. Por otro lado, la (im)posibilidad de leer el texto escrito es -para quien no habla la lengua *farsí*- un recurso estético simbólico, o la incrustación de textos de feministas iraníes tales como Forough Karokhzad²³ (que criticó el sistema patriarcal iraní u otras como la poeta Tahereh Salfarzadeh que expresan su pasión por la liberación del chador (Reckit, 2005:181).²⁴

Después de *Women of Allah*, Neshat realiza *Turbulent*, *Rapture* y *Fervor*, videos que problematizan el rol de los género que asumen mujeres y hombres en diferentes contextos patriarcales. *Turbulent*, es un video en blanco y negro, en el que se contraponen en una misma sala dos pantallas situadas en paredes enfrentadas. En una de ellas una cantante iraní está de espaldas cantando a un auditorio vacío. Metáfora de una política del silenciamiento en Irán por el cual las mujeres tienen prohibido cantar en público. Mientras en la otra pantalla aparece un hombre cantando.

Luego llegó, *Women without men*, su primer largometraje. Filmada en Casablanca, Marruecos capta el momento decisivo en el verano de 1953, cuando los anhelos de una

nación son aplastados por los poderes extranjeros en un golpe trágico que lleva a la Revolución Islámica de 1979. “Hice esta película porque creía que era importante hablarle a los occidentales sobre nuestra historia como Estado. Porque todos ustedes parecen tener una idea de Irán posterior a la Revolución Islámica. Pero Irán era antes una sociedad secular, teníamos una democracia y esa democracia nos fue robada por el gobierno de los Estados Unidos y por el Gobierno británico. La película también habla de la gente iraní, al pedirles que regresen a su historia y que se vean cómo eran antes de ser islamizados; cómo nos veíamos, cómo tocábamos música, cómo era nuestra vida intelectual; y principalmente, cómo luchábamos por la democracia.” *Versa* sobre el tabú sexual y la religión a través de la figura de una joven prostituta, Zarin, que, presa de la vergüenza y la culpabilidad, abandona el burdel para suplicar el perdón de Dios siendo rechazada. Zarin es un personaje de la novela *Women without men*, de Shahrnush Parsipour, autora iraní que vive exiliada en Estados Unidos y que fue encarcelada por escribir esta novela.

3- Nomadismo planetario: El arte visual de la cineasta vietnamita y feminista postcolonial Trinh T. Minh-ha

“Mirándola a ella por el lente. La veo convertirse en mí, convertirse en mía. Entrando en la única realidad de signos, en la cual yo misma soy un signo” (Reassemblage).

En el campo de la antropología la crisis de la representación marcó el desasosiego etnográfico al tiempo que desplegó posibilidades a otros lenguajes de subversión. El tratamiento de la imagen en la literatura de Trinh T. Minh-ha en su narración visual sobre mundos no occidentales, es parte de estos nuevos tiempos. Vietnamita, feminista, teórica, etnógrafa, artista experimental, poeta, vivió en un país que estuvo bajo el dominio directo de sucesivas ocupaciones y guerras.²⁵

Su primer libro “Un Art sans Ouvre” (1981) desafía esos límites al intersectar Jacques Derrida, Antonin Artaud con textos del budismo Zen. El libro “Women, Native, Others” (1989), la convirtió en referente indudable del post-colonialismo y el feminismo.²⁶ Sus filmes etnográficos son *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (1983) y *Naked Spaces: Living is Round* (1985). *Reassemblage* se sumerge en las vidas de las aldeas de Senegal, *Naked Spaces* en la de seis países de África de Oeste (Mauritania, Mali, Burkina Faso, Togo, Benin y Senegal). Contrapone una narración no-lineal, incompleta, con un lenguaje poético que deja deslizar la posibilidad de otra forma de hacer cine que desestructure las temporalidades y especialidades y que infiera la propia reflexión de la cineasta en este viaje de inmersión que es un tránsito ritual. “El observador ansioso recoge

muestras y no tiene tiempo para reflexionar sobre los medios utilizados,” explica Trinh T. Min-ha en sus comentarios a *Reassemblage* (1982).

El cine que crea Trinh cuestiona las convenciones discursivas y científicas de la etnografía clásica, los códigos occidentales y convenciones cinematográficas (las tomas, los procesos de edición, el sonido). El voyeurismo, la fascinación por lo extraño, lo exótico disponible para su fetichización son recurrentes en toda su obra. Así, en *A Tale Of Love*²⁷ inspirado en “The Tale of Kieu”, el poema nacional de amor de Vietnam escrito en el siglo XIX, la mirada voyeurista estructura la narración. Retrata la experiencia de una inmigrante vietnamita a través de Kieu, una mujer martirizada que se prostituye por el bien de su familia. El poema se ha convertido en una metáfora de un Vietnam que es ocupado, invadido y expoliado. Metáfora que alcanza a la propia Kieu en esa analogía entre nación y mujer. La presencia de mujeres vietnamitas vuelve a rodar en otro de sus films: “*Surname Viet Given Name Nam*”²⁸ Centrada en aspectos de la sociedad vietnamita a través de la historia de la resistencia de las mujeres en Vietnam.

Su comentario, “*No es mi intención hablar sobre, sino hablar cerca*” (*Reassemblage*) impone un cambio epistémico en la constitución misma del acto de la representación, en la relación de poder que se establece entre quien filma y quien es filmada/o. La desnudez en *Reassemblage* contiene un tratamiento especial, al ser re-significada a través de esta voz: “*Un hombre asistiendo a una presentación de diapositivas sobre África se dirige a su esposa y le dice con culpa en la voz: he visto pornografía esta noche*” (mi traducción de *Reassemblage*). De este modo, los acercamientos estéticos y cuidados a los senos de las mujeres en las aldeas, en medio de sus labores diarias, ponen en jaque la vulgarización de los films clásicos que potencian el poder hiperlativo voyeurista del espectador.

El tratamiento del lenguaje es distintiva del cine de Trinh. Las voces de hombres y mujeres en off, hablando en su lengua, sin subtítulos, sin sincronía entre imagen y sonido rompe el modo de hacer cine en Occidente.

Al cuestionar las diferencias étnicas, raciales, nacionales, sexuales, Trinh T. Minh-ha acuñado el binomio otro/as inapropiados/bles desarrollado por Donna Haraway (1999: 125). “Ser un «otro inapropiado/ble» significa estar en una relación crítica y deconstructiva en una (racio)nalidad difractaria más que refractaria, como formas de establecer conexiones potentes que exceden la dominación” (...) No ser postmoderno, sino insistir en lo amoderno. Según la autora, Trinh busca una forma de representar la «diferencia» como «diferencia crítica interna», y no como marcas especiales taxonómicas que asientan la diferencia al modo del apartheid.” (p. 126)

La idea del lenguaje como un campo minado para la mujer, el lenguaje como esa gran ballena que la mujer debe acercarse a su propia costa. Trinh Minh-Ha (1989) lo expresa bien. La mujer batalla con dos representaciones lingüísticas del yo: un “Yo” con mayúsculas (el sujeto maestro, el depósito de la tradición cultural) y un “yo” con minúsculas (el sujeto personal con una raza y un género específico) (6). El proceso de la escritura representa un acto de violencia: para escribir “con claridad” es necesario podar, eliminar, purificar, moldear este yo con minúsculas, adecuarlo a una tradición, localizarlo (17). La mujer necesita “lograr una distancia” que no es sino una forma de alienarse, de adaptar la voz que ha robado o tomado prestada, pero sobre todo internalizar el lenguaje del sujeto maestro (27). Minh-Ha propone, por el contrario, un mapa de relaciones enunciativas donde el lenguaje refleje las paradojas, multiplique y subvierta la noción de un “yo” original que las tradiciones culturales de género buscan fijar (22) (mi traducción).

De este modo, convoca a reactivar la potencia entrañada en cada evento de la vida. Sea este evento el cruce de una frontera, la vida en una aldea africana en Senegal, o el propio acto de escribir consigue destruir la semiosis de los signos. Ella misma se convierte en un signo.

Habitar los “Mundos entre”

“La experiencia del colonialismo es el problema de vivir `en medio de lo incomprensible`”,

Joseph Conrad “El corazón de las tinieblas”.

Tal como explica la antropóloga feminista Lila Abu-Lughod en su libro *Feminismo y Modernidad en Oriente Próximo* (2002), “Las mujeres se han convertido en símbolos potentes de identidad y de visiones de la sociedad y la nación” (p. 14).²⁹ La subjetividad constitutiva de las vidas nómades, se encuentra en nuestra civilización encerrada en lo que Lévi-Strauss llamaba parte natural o `reserva ecológica´ dentro de los dominios del pensamiento domesticado: el arte” (citado por Viveiros de Castro, 2013: 26) Para el antropólogo brasileño Viveiros de Castro, el llamado “pensamiento salvaje” -definido por el dominante universal occidental- ha sido autorizado a ingresar al mundo del arte, tan sólo sacrificando su poder mágico, emotivo, anti-estético.

Mendieta, Nashet y Minh-ha se resistieron a ello. Trajeron consigo la experiencia dolorosa de la migración y el pedido de refugio en la metrópoli. Frente a la “amnesia imperial” (tal como Stuart Hall aludía a la historia de Gran Bretaña con sus ex-colonias), sus pasados coloniales pesan, entre la verdad silenciosa de África, Asia o América 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” (Homi Bhabha, 1996: 269)

Tal como la reserva ecológica que mencionara Lévi-Strauss, 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: 274).

Como menciona Homi Bhabha, grupos de mujeres como *Women Against Fundamentalism* se preocuparon por mostrar que el problema secular y global está siniestramente en casa, en la racialización de la religión, en la imposición de la homogeneización en nombre de la diversidad cultural, en las políticas del gobierno, fundamentalismo patriarcal -o “ideología de género-, regulación de cuerpos, los géneros y sexualidades que se han vuelto un problema de supervivencia para las minorías culturales en las metrópolis.

En su viaje de regreso después de doce años, la artista iraní Shirin Neshet menciona: “Yo era una extraña que había regresado a Irán para encontrar mi lugar, pero no estaba capacitada para criticar al Gobierno ni a la ideología de la Revolución Islámica. Esto cambió gradualmente mientras encontraba mi forma de expresión y descubría ciertas cosas que no esperaba ver. Así, mi arte se hizo ligeramente más crítico. Mi cuchillo se afiló un tanto. Y caí a una vida en el exilio. Soy una artista nómada. Voy a todas partes pretendiendo pensar que estoy en Irán.” En ese pasaje, descubrió que “el tema de las mujeres iraníes era enormemente interesante por cuanto las mujeres de Irán, históricamente, parecen personificar la transformación política. Así que, de cierta manera, al estudiar a la mujer, se puede ver la estructura y la ideología del Estado”. Dirigiéndose al público refiere a su posición en la batalla cotidiana que libra entre los mundos: “Por extraño que parezca, un artista como yo también encuentra a sí misma en la posición de ser la voz, el altavoz de mi pueblo, incluso si tengo que, de hecho, no tengo acceso a mi propio país. Además, la gente como yo, que estamos luchando dos batallas en diferentes terrenos estamos siendo críticos de Occidente, la percepción de Occidente sobre nuestra identidad - sobre la imagen se construye de nosotros, de nuestras mujeres, acerca de nuestra política, de nuestra religión. Estamos aquí con orgullo e insistimos en el respeto. Y al mismo estamos dando otra batalla. Es nuestro régimen, nuestro gobierno - nuestro gobierno atroz, [que] ha hecho cada crimen con el fin de mantenerse en el poder. Nuestros artistas están en riesgo. Nos encontramos en una situación de peligro. Nosotros representamos una amenaza para el gobierno.”

Testimonia que los hechos ocurridos el 11 de septiembre en Nueva York, la ciudad en la que vive, “cambiaron la dirección y sentido de su trabajo artístico porque golpearon tan profundamente todo su ser, que se sintió psicológicamente asolada y atormentada por el poder de la violencia. Una violencia que llegó a agobiarla hasta desarrollar en ella una profunda ansiedad y desasosiego respecto a su futuro. Recuerda como desde que llegó a Estados Unidos ella era una exiliada y a partir de este fatídico día de septiembre se sintió que estaba acorralada, como una refugiada. Desde este momento, -dice Neshat- me consumí ante un nuevo temor, la inseguridad y la vulnerabilidad extrema de la gente que me rodea, por el mero hecho de provenir de un país musulmán³⁰.” (Shirin Neshat, 2003-2005. Edizioni Charta. Milán, 2005)³¹

Como exiliada, el tema del hogar perdido es una *obsesión* que aparece en su obra. Como en Mendieta y en Minh-ha, en el citado libro “Elsewhere, within here...” (2011) desarrolla *The Traveling Source* y explora las nociones de hogar, migración y pertenencia, presentes en la obra de las artistas precedentes. El primer ensayo, *Far Away, From Home: La Coma Entre* amplía la comprensión del « hogar » al destacar los intersticios entre lugares vividos y viajados para mostrar que el « hogar » es más que un lugar de residencia. En cambio, el hogar se encarna a través de experiencias vividas, sonidos, silencios e historias. “En una entrevista publicada en su libro ‘The Digital Film Event’ (1998) Trinh T. Minh-ha afirma: “Nada es natural en el sentido común del término. Tal vez el único elemento o evento ‘natural’ sea la energía, aquella fuerza que no existe en una forma material única sino aquella gracias a que las cosas se materializan, toman forma, mutan y se desintegran”. El martirio está presente en las preocupaciones de las artistas. En Neshat y en Minh-ha el personaje de Kieu, una mujer martirizada que se prostituye por el bien de su familia se ha convertido en una metáfora de un Vietnam que es ocupado, invadido y expoliado.

Ana Mendieta, exiliada a los Estados Unidos, su cuerpo aparece fundido a su país. “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 estética, que supo interpelar los imperativos políticos del *establishment*, a lo largo de una vida espiritual tan efímera y 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”*³². 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: 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: 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».³³ 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. 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. 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. Cuando observamos que el acecho permanente de las violencias empujan los puntos de fuga libidinal, podemos pensar que su lucha por la emancipación de las mujeres prosigue. Precisamente, fue allí donde las huellas de lo efímero escribieron las marcas de lo que permanecerá en cada instante que la nombremos.

Shirin Neshet forma parte de la generación de artistas iraníes, algunos de los cuales tienen formación occidental, y “tratan de deconstruir, reconstruir e integrar la retórica y la fórmula empírica a los nuevos modelos de expresión artística de un arte nacido de una larga tradición visual y cultural que se remonta a tiempos pre-islámicos.”³⁴ Vocera de su pueblo. “La historia que quería compartir con ustedes hoy es mi reto para un artista iraní, el artista una mujer iraní, la mujer de un artista iraní que vive en el exilio. Bueno, tiene sus ventajas y desventajas. En el lado oscuro, la política no parece escapar a gente como yo. Cada artista iraní, de una forma u otra, es política. La política ha definido nuestras vidas. Si usted está viviendo en Irán, que está frente a la censura, el acoso, la detención, la tortura - a veces, la ejecución. Si usted está viviendo fuera como yo, se enfrenta a la vida en el exilio - el dolor de la añoranza y la separación de sus seres queridos y su familia. Por lo tanto, no encontramos el espacio moral, emocional, psicológico y político a tomar distancia de la realidad de la responsabilidad social”.

A diferencia de la imagen de Liliana Portes “This woman” que abre este ensayo, “Women of Allah” produce una tensión entre la espiritualidad y lo político, y las armas son aquí un

instrumento clave. Apuntadas por las manos de las propias mujeres contra el espectador, la imagen permite contrarrestar la representación de las mujeres musulmanas como víctimas. “En obras posteriores, como en *Turbulent*, la tensión se genera a partir de los gritos guturales de la intérprete femenina en oposición a la voz modulada y precisa del hombre. En *Fervor*, el discurso agresivo de esa figura parecida a un “Mullah” contrasta con el sutil conversar de la pareja de enamorados. Siempre hay y habrá violencia, más o menos explícita”, menciona la artista en la entrevista. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663>. “En mi trabajo, cuenta, la diferencia de géneros me sirve por dos motivos: el primero es el pleno entendimiento de la ideología de una sociedad patriarcal que legisla sobre la mujer. De este modo, al estudiar el tema y la situación de la mujer, se aprende sobre la cultura en la que está inmersa. La segunda es la posibilidad de tratar el tema del feminismo, que me interesa mucho, en un lugar no occidental, y poder así representar a la mujer musulmana como creo que es: fuerte y segura de sí misma.” <http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663>.

La caligrafía farsi, que era del dominio exclusivo de los artistas de la corte y los escribas del Corán, fue *conquistada* por la artista para transformar el signo que pende en la representación de las mujeres en Oriente por Occidente. Bajo graffías que inscriben poemas, escritos por otras mujeres iraníes, la piel descubierta permite desplegar la superficie de la re-existencia, de la voz que habla. Su obra logra quebrar con la representación victimizante de las mujeres que necesitan ser salvadas por el feminismo occidental bajo una “retórica salvacionista” (Bidaseca, 2010)³⁵, como con el erotismo orientalista y la posesión imperial traducida en posesión erótica. Como expresa Said, el orientalismo “es –y no solo representa– una dimensión considerable de cultura, política e intelectual moderna, y, como tal, tiene menos que ver con Oriente que con “nuestro” mundo” (p. 35). Algunas autoras feministas señalan la utilidad de los discursos sobre las mujeres *cubiertas con velos y encerradas en harenes* en la comprensión de las libertades de las mujeres occidentales, entre unas que son/están “oprimidas” y otras que “se sienten libres”. Su obra nos devuelve así a la pregunta por la descolonización de nuestras mentes.

El arte de Mendieta/Nashet/Minh ha explorado su interés en las violencias contra las mujeres, en la política sexual y colonialista de sus países construyendo metáforas potentes de liberación. Si la artista cubana encontró eco en los objetivos del movimiento de naciones no alineadas «para terminar con el colonialismo, el racismo y la explotación» (*Ana Mendieta. A retrospective*, 1987: 47), su obra no es posible interpretarla sino en el escenario de la Guerra Fría. Tampoco es posible escuchar la voz de las mujeres musulmanas o africanas abstrayéndonos de las escenas que marcan las políticas imperialistas y de colonialidad post

9/11. Las conformaciones de alterización en estos trayectos en que los cuerpos y vidas se entrelazan, sólo permiten pensar que a pesar de la fragilidad de nuestras existencias, en el “espacio catacrésico” que sugiere Spivak, donde la subalterna sí habla, las artistas pueden apropiarse de los significados del poder re-escribiendo en ellos el último cielo.

¹ Este texto es una reproducción parcial del capítulo “Las mujeres de Alá. Arte en el exilio”, publicado en el libro de mi autoría “La Revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial” (Buenos Aires, Prometeo, 2018). La autora agradece a Réseau d’Études Décoloniales por la traducción al francés y, en especial a Claude Bourguignon Rougier por la amistad.

² Spivak, Gayatri Chakravorty (1993), *Outside in the Teaching Machine*. New York:Routledge.

³ Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ed. Manantial.

⁴ Luego, se despliega un *espacio catacrésico* en tanto momento en que «el indígena se apropia de los significados del otro re-escribiendo en ellos los signos de la propia marca» (Spivak, 1993: 356).

⁵ “Tercer Mundo”, “Sur”, “Occidente”, “Oriente” no son entidades monolíticas. El llamado Tercer Mundo excede a Occidente, es decir, se ubica por dentro y por fuera de él. Cuando me refiero al “Sur” no es en sentido geográfico sino geopolítico. El Sur es heterogéneo. Hay múltiples sures (en efecto, hay sures en el norte), con proyectos políticos anti-capitalistas, anti-racistas, anti-sexistas (desde la Conferencia de Bandung, el Movimiento de los No-alineados, el Foro Social Mundial) cuyas luchas contra las opresiones por raza/género/sexualidades/clase promueven formas de expresión artísticas únicas.

⁶ Reckitt, Helena (2005). *Arte y feminsmo*. London y New York: Phaidon Press,.

⁷ UNRISD. *Igualdad de género. La lucha por la justicia en un mundo desigual*. Ginebra, 2006.

⁸ Las obras de las artistas lesbianas y de artistas de la disidencia sexual, convocaron la atención por lxs artistas chilenxs Pedro Lemebel y Francisco Casas en el contexto de la dictadura de Pinochet y la represión brutal sobre los cuerpos disidentes. Desde la intervención basada en la “Cueca Sola” de Violeta Parra, la exposición *Lo que el sida se llevó*, fotografiadas las Yeguas por Mario Vivado, se realizaron dos *performances* a base de fuego, la primera realizada en la calle San Camilo fuertemente referente por los prostíbulos y los travestis. Junto a la escritora chilena Diamela Eltit en su performance consistente en lavar las puertas y los suelos de los prostíbulos de la calle en un afán de limpiar los pecados. Mencionamos también a Giuseppe Campuzano cuya obra “Museo Travesti del Perú” -quien registra las imposiciones del colonizador sobre las

diversas formas de la sexualidad que encontró en el Incanato- es señera en el campo del arte que encuentra en las teorías descoloniales la inspiración. Las performances del artista peruano Giuseppe Campuzano complejas escenas e iteraciones de trans-figuraciones culturales del travestismo y el mestizaje en el Perú que permite desplegar el concepto de «nomadismo identitario» (Bidaseca, 2013). La figura del travesti, enfrenta uno de los retos más subversivos a los sistemas de categorización unívoca de la identidad heteronormativa. Tal como muestra Campuzano, incrustado en el barroquismo del ornamento, el cuerpo travesti expone una subversión profunda de la imposición colonialista de la modernidad. Véase: Nomadismo identitario., colonialidad, sexo/género y religión. Giuseppe Campuzano y Alma López (2014). Desde la posición del Tercer Feminismo”. *Revista Intersticios de la política y la cultura*, UNC, 3 (5). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/7769>

⁹ Mahmood, Saba (2006). Teoría feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egipto. *Revista Etnográfica*. 10 (1).

¹⁰ Said, Edward (2004). *Orientalismo*. Barcelona: Sudamericana.

¹¹ Mohanty Talpade, Chandra (2008). De vuelta a “Bajo los ojos de Occidente”: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas, in *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra.

¹² Para ampliar esta idea, véase mi artículo : (2018) Etnografías feministas post-heroicas. La lengua subalterna subversiva de las etnógrafas del sur. *Pléyade*, 1 - 20. http://www.revistapleyade.cl/wp-content/uploads/6.Bidaseca_Etnografias-feministas-posheroicas.pdf

¹³ Lengua hablada en Irán y por comunidades persahablantes en Afganistán, Tayikistán, Uzbekistán, Azerbaiyán, Rusia, Irán, Emiratos Árabes y Pakistán.

¹⁴ *All-Owning Spectatorship, Otherness and the Media: The Ethnography of the Imagined and the Imaged*, ed. Hamid Naficy and Teshome Gabriel, *Studies in Film and Video series* [Langhorn, PA: Harwood Academic, 1993], 189-204)

¹⁵ En el libro “As Guerras de Libertação e os Sonhos Coloniais. Alianças secretas, mapas imaginados” (CES/ALMEDINA, Coimbra, 2014) coordinado por Maria Paula Meneses y Bruno Sena Martins, se cuestiona una lectura superficial de la Guerra Fría: “para muchos la Guerra Fría fue vista como un sistema de mantenimiento de la paz entre los dos bloques de poder liderado por Estados Unidos y la Unión Soviética. Vista desde esta perspectiva, la historia produce silencios como los que acontecen en el Tercer Mundo”. Es decir, sostiene los autores, no sólo se invisibiliza a la mayor parte del mundo, sino que se oculta el hecho que el continente

africano resultó ser uno de los más devastados a consecuencia de la Guerra.

¹⁶ « Si j'ouvre mon « corps » afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : L'autre. » *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Gina Pane. (Su traducción al castellano: "Abro mi cuerpo para que ustedes se pueden mirar", citado en <http://www.revistavozal.org/perrasxoloitzcuintles/wp-content/uploads/entrevista-R.-jose-galindo-final.pdf>).

¹⁷ Castillo, D. y Terry (2011). *I.M.M Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

¹⁸ El Cultural, 8/9/2005. <http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663>

¹⁹ En 1941 fue escenario del juego entre Rusia y Gran Bretaña, ocupada por el imperialismo británico y asediada por el control del petróleo a lo largo de las décadas siguientes e invadida por Irak, con quien enfrentó una guerra "impuesta" entre 1980 y 1988.

²⁰ "La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX en el Museo Nacional de Bellas Artes". Catálogo de la Muestra, diciembre 2014. En Bidaseca, Karina (Eds.), (2016) *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Buenos Aires: CLACSO/IDAES-UNSAM. Disponible en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf>

²¹ Sabah Mahmood (op. cit.) ha contribuido a esta discusión a través de su aporte a la noción de "agencia" a la teoría feminista, elaborando una etnografía del movimiento femenino de las mesquitas en El Cairo, Egipto. Como parte de lo que llama "revivalismo islámico" interpreta un ethos o sensibilidad religiosa que se desarrolla en las sociedades musulmanas desde los años de 1970. Se trata pues de un movimiento que altera el carácter histórico centrado en la dominación masculina, que se da en un contexto de crecimiento inusitado de mesquitas en los barrios del Cairo, que confronta con los límites de una tradición discursiva que propicia la subordinación a una voluntad trascendental. Su tesis principal es que "el modelo de agencia propuesto limita la capacidad interrogar y comprender la vida de las mujeres cuyo sentido del self, aspiraciones y proyectos fueron configurados en el seno de tradiciones no liberales. (...) Sugiero que pensemos la agencia no como un sinónimo de resistencia en las relaciones de dominación, sino como una capacidad para la acción creada y propiciada por relaciones concretas de subordinación históricamente configuradas" (p. 123, mi traducción) La autora se nutre de la teoría posestructuralista de la formación del sujeto aunque también se aparta de ella en tanto explora modalidades de agencia cuyo significado y efecto, dice, no se hallan en las lógicas de subversión y resignificación de normas hegemónicas.

²² Otros libros importantes son: "Women and Gender in Islam" (1992) de la escritora egipcia Leila Ahmed, fue

uno de los libros más importantes para el conocimiento de la historia del género y las costumbres de las mujeres en el Islam. Ahmed hace una investigación histórica de las regiones musulmanas en el Oriente Medio desde los tiempos del pre-Islam. Un tema que aborda es el uso del velo, demostrando con pruebas históricas los orígenes de la costumbre de llevar el velo, y también analiza los cambios de los derechos de mujeres musulmanas desde el reinado del segundo Califa, Umar. Suma estudios sobre la evolución de la sexualidad y del hecho de esconder la sexualidad en países islámicos; los cambios históricos del papel de la mujer en la región y las actitudes de las mujeres musulmanas actuales así como la islamización de los más jóvenes. El libro "Believing Women in Islam" (2002) escrito por Asma Barlas, reinterpreta el Corán de manera feminista y demuestra que al contrario de lo que se piensa de la religión, el Islam es una religión igualitaria para los dos sexos. Cita varios pasajes del Corán que se refieren específicamente a mujeres, y otros que se refieren a mujeres y hombres. En su libro trata varios temas polémicos como el velo, los derechos de las mujeres, el problema de la ley Sharia, y la sexualidad para las mujeres y los hombres en el Islam.

[23](#)[□] Polémica por su audaz voz femenina y sus duras críticas a la posición de las mujeres en la sociedad iraní, la poeta afirmaba la subjetividad femenina y es transgresora tanto para el Irán previo y posterior a la revolución porque presenta los pensamientos y las emociones. Murió a los 32 años.

[24](#)[□] La poesía de la Forugh Farrokhzad "I will greet the sun again", influyó en la obra "I Am Its Secret" (1993) y en "Offered eyes" a través del poema: "I feel sorry for the garden". Tahereh Salfarzadeh influyó en la obra "Rebellious silence" (1994) y la escritora iraní Moniru Ravanipor en "Stories of Martyrdom".

[25](#)[□] Desde la ocupación de las dinastías de China, al período independiente que terminó en la mitad del siglo XIX, cuando el país fue colonizado por Francia. Este último reprimió el movimiento de liberación nacional de 1908. Ocupado por Japón durante la 2ª guerra mundial, la guerra hirió de muerte a la autoridad moral colonial. Francia debió reconocer la autoridad local. No obstante, el país quedaba partido en dos. La *Guerra de Estados Unidos* -como la llaman los vietnamitas- con el Norte apoyado por la República Popular de China y la U.R.S.S., el Sur apoyado por los Estados Unidos y una coalición de países aliados llega a su fin en 1975. A partir de allí continúan los conflictos con China y su vecino Camboya. A mediados de 1980 comienza la historia del capitalismo.

[26](#)[□] La obra de Trinh T. Minh-ha incluye instalaciones multimediales: *Old Land New Waters*, 2007-2008, (Museo de la Prefectura de Okinawa, Japón 2007-2008; tercera Triennale de Guangzhou, China 2008) *L'Autre marche* (Musée du Quai Branly, Francia 2006-2009), *The Desert is Watching* (Kyoto Bienal, Japón 2003) y *Nothing But Ways* (1999). Escribió varios libros entre los cuales, citamos: *The Digital Film Event* (2005), *Cinema Interval* (1999) y, en colaboración con Jean-Paul Bourdier, *Habiter un monde* (2006) y *Drawn from African Dwellings* (1996), *D-Passage. The Digital Way* (2013), *Elsewhere Within Here* (2011).

[27](#)[□] Trinh T. Minh-ha & Jean-Paul Bourdier. Ficción | EE.UU - 1995 - 108'

[28](#)[□] Documental | EE.UU - 1989 - 108'

[29](#)[□] Abu-Lughod, Lila (2002). Introducción: Anhelos Feministas y Condiciones postcoloniales, in *Feminismo y Modernidad en Oriente Próximo*, Madrid, Cátedra.

[30](#)[□] “Recientemente, siete obras de artistas de origen iraní, iraquí y sudanés, han quedado expuestas en el planta quinta del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), en el lugar que hasta ahora ocupaban cuadros de Picasso, Matisse y Picabia. Los siete autores pertenecen a países contra los que va dirigido el decreto anti inmigrantes de Donald Trump, y el Museo ha montado la exposición como acto de protesta contra esa decisión presidencial. Junto a cada una de las obras se ha colocado la siguiente inscripción : “Esta obra es de un artista originario de un país cuyos ciudadanos tienen prohibida la entrada en Estados Unidos, tras el decreto presidencial del 27 de enero de 2017”. Entre los países a los que afecta la prohibición se encuentran: Yemen, Sudán, Somalia, Libia, Irak, Irán, Siria.

[31](#)[□] Amor Marsé Taltavull “El discurso del arte iraní desde la perspectiva de los exilios (1979-2012)

Síntesis entre tradición y contemporaneidad”. Universidad de Barcelona, España.

[32](#)[□] Ana Mendieta, declaración bilingüe, texto para la pared de exhibición, c. 1981. Documentos, herencia de la artista. En *Ana Mendieta: A retrospective, Catálogo*, N.Y, 1988, p. 41.

[33](#)[□] Ana Mendieta, citado por Petra Barreras del Río, 1988: 45.

[34](#)[□] (2007) *Broken promises, forbidden dreams*. London: Ed. Iran Heritage Foundation. London.
http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/11092/AMT_TESIS.pdf?sequence=1

[35](#)[□] Bidaseca, Karina (2010). *Perturbando el texto colonial. Los Estudios (Pos)coloniales en América Latina*. Buenos Aires: Ed. SB.