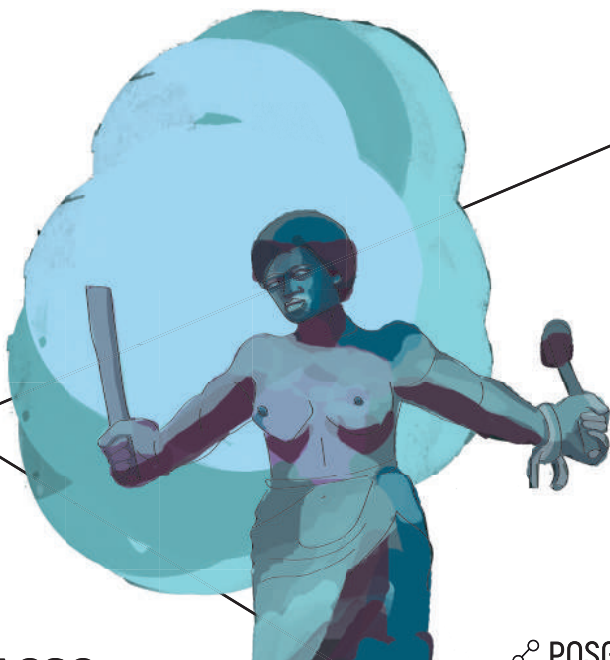


Rosa Campoalegre Septien
Anny Ocoró Loango
(coordinadoras)

Afrodescendencias y contrahegemonías

DESAFIANDO AL DECENIO



 **CLACSO**

 **POSGRADOS
CLACSO**



Afrodescendencias y contrahegemonías



Desafiando al decenio

Afrodeseendencias y contrahegemonías: desafiando al decenio / Rosa Campoalegre Septien, Anny Ocoró Loango ... [et al.] ; coordinación general de Rosa Campoalegre Septien ; Anny Ocoró Loango. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2019.

Libro digital, PDF (Red de Posgrados / Arata, Nicolás)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-722-442-9

1. Afroamericanos. 2. Feminismo. 3. Políticas Públicas. I. Campoalegre Septien, Rosa, coord. II. Ocoró Loango, Anny, coord.

CDD 305.89601732

Afrodescendencias y contrahegemonías

Desafiando al decenio

Rosa Campoalegre Septien
Anny Ocoró Loango
(Coordinadoras)

Ana Félix Lafontaine
Aquiles Castro
Barnd Reiter
Carlos Álvarez Nazareno
Claudia Miranda
Geoffroy de Laforcade
Jacques Bertrand Mengue Moli
Jorge Enrique García Rincón
Karina Andrea Bidaseca
Roberto Carlos da Silva Borges
Santiago Arboleda Quiñonez
Samuel Silva Rodrigues de Oliveira
Teresa de Jesús Mojica Morga
Yoannia Pulgarón Garzón



CLACSO

Consejo Latinoamericano
de Ciencias Sociales

Conselho Latino-americano
de Ciências Sociais

Colección Red de Posgrados

Director de la colección - Nicolás Arata

CLACSO - Secretaría Ejecutiva

Karina Batthyány - Secretaria Ejecutiva

Nicolás Arata - Director de Formación y Producción Editorial

María Leguizamón, Lucas Sablich y Nicolás Sticotti - Equipo Editorial

Equipo de la Red de Posgrados

Coordinador del Espacio de Formación Virtual: Alejandro Gambina

Asistentes: Inés Gómez, Magdalena Rauch, Alejandro Cipolloni, Camila Downar y Sofía Barbutto

Diseño de tapa y colección: Ana Uranga

Corrección: Rosario Sofía y Celia Ríos



LIBRERÍA LATINOAMERICANA Y CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE

Los libros de CLACSO pueden descargarse libremente en formato digital o adquirirse en versión impresa desde cualquier lugar del mundo ingresando a www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana

ISBN 978-987-722-442-9

© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

Los trabajos que integran este libro fueron sometidos a un proceso de evaluación por pares.

CLACSO

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina

Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

Patrocinado por la Agencia Sueca de Desarrollo Internacional  **Asdi**

Las “Puertas del no retorno” en África: performatividad descolonial y estéticas feministas en las memorias afro-transatlánticas en Ana Mendieta y Édouard Glissant¹

Karina Bidaseca

Introducción a la “puerta del no retorno”

El escritor nigeriano Esiaba Irobi ha escrito que los “africanos sobrevivieron a la travesía del Atlántico trayendo consigo escrituras performativas”.

1 Este texto es producto de la investigación “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” y UNIAFRO (IDAES/UNSAM), bajo mi dirección. Reconoce una versión anterior titulada “Poéticas del Mar/Voces feministas desde el Sur para descolonizar las artes y cosmopolíticas”, publicada en el dossier: De una éstesis de la memoria. Territorios y geopolítica de la Revista ÑAWI: arte.diseño.comunicación- semestral de la Escuela Superior Politécnica del Litoral (ESPOL), Ecuador. Recuperado de: <<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/announcement>>.

Poéticas del Mar/Voces del Sur y Diálogos Transatlánticos. Plataforma mundial para descolonizar las artes y cosmopolitas (*Sea Poetics/Southern Voices & Transatlantic Dialogues. World Platform for Decolonializing Arts & Cosmopolitics*), impulsa la cocreación de una Plataforma de Comunidad y Futuridades (*Community Futurities Plattform/CFP*)² desde el Sur, y explora formas alternativas de teorizar sobre la colonialidad, el racismo y las “futuridades”², experimentando con la apertura de archivos orales y performances de artistas feministas.

Este proyecto nace inspirado en la simbolización de “La puerta del no-retorno”³, ubicada al final del recorrido del Museo de la isla de Gorée (Sénegal); adquiere ese nombre y es representada en diferentes paredes de la ciudad de Dakar. A través de esa puerta eran deportadas las poblaciones africanas obligadas a trabajar como esclavas y esclavos en las plantaciones en

2 Así, 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”.

3 Ubicada en la ciudad de Ouidah, Benín, *La puerta de no retorno* es un monumento de la memoria de la tragedia humana. La ciudad de Ouidah fue un punto estratégico de intercambio. Desde allí partieron esclavos de toda África rumbo al nuevo continente, en el que dejaron una huella imborrable.

América, apelando a los discursos científicos y religiosos del siglo XV que justificaban su no-humanidad.

El abismo que se abría al atravesar la puerta marcaba el tránsito de ser sujetos a mercancías, algunos morían antes de atravesarla, otros, al perecer en la travesía, eran arrojados al mar. Ubicada en la trama de dos temporalidades que se confunden en el "*tout-monde*" / "mundialización", proclamado por el poeta de la negritud, Édouard Glissant y en la actualidad, en los trayectos dramáticos de refugiadas/inmigrantes exiliados por el capitalismo, que son violentamente expulsados a la intemperie en las zonas de no-ser fanoniana.

Una acción política que hoy propone el concepto de "fronteras abiertas", este texto está entretejido en tramas textuales y performáticas, que abordan la obra de intelectuales como Fanon, Glissant, Audre Lorde y la obra de la artista cubana Ana Mendieta.

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 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 con metodología socio-afectiva plasmada en la amistad entre mujeres.

Devenir Caribes del mundo

La "Puerta de no retorno" ubicada próxima a la ciudad de Dakar, en Senegal y el *apartheid* de Sudáfrica se actualizan como

potentes metáforas de estos nuevos tiempos globales. En mi diario de campo registrado durante un viaje a la Isla de Gorée, en el mes de julio de 2014, guardo una imagen alegórica de la llamada “Puerta del no retorno” que se imprime como memoria en los muros en la ciudad medina. Como un límite franqueado por el ancho mar de las estrellas.



La puerta del no retorno. Isla de Gorée. Senegal.

Foto tomada por la autora. 26 de Julio de 2014.

Construida en 1786, la “Casa de los esclavos” en la isla estuvo bajo dominación francesa desde 1817 hasta la independencia de Senegal en 1960 y en 1978 fue declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco.



La Mansión de los esclavos. Isla de Gorée. Foto tomada por la autora.

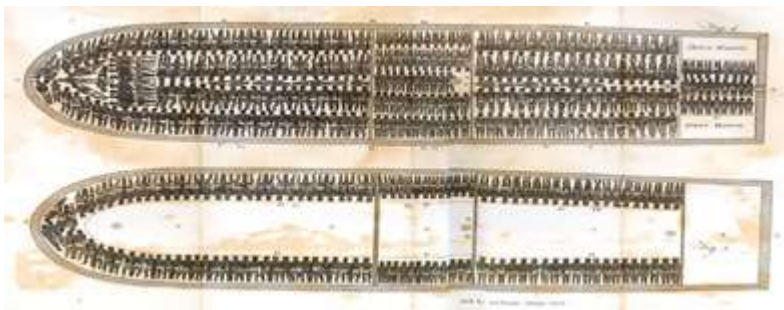
Esa puerta orientada hacia la inmensidad del Atlántico negro, es sin dudas el límite abismal con el llamado “Nuevo Mundo”. Se llega a ella en el último itinerario del recorrido de la Casa de los Esclavos. Esta funcionó como enclave de la comercialización de seres humanos que han sido reclutados en África durante la trata esclavista del siglo XVI. Cuando los barcos anclaban allí, ya no había posibilidad de retorno desde América. Tampoco había retorno para nuestra humanidad.

La isla de Gorée, como en los castillos Elmina y Cape Coast⁴ situados en Ghana conservan esa historia. En Cape Coast, los

4 El castillo de Elmina formó parte del Imperio Portugués durante ciento cincuenta y cinco años hasta su conquista por los holandeses en 1637, en la nombrada Costa de Oro Holandesa hasta la definitiva colonización moderna de Ghana por el Imperio Británico hacia finales del siglo XIX. El castillo de Cape Coast fue construido en 1653 por los

esclavos eran capturados: esperaban allí entre seis y doce semanas más de mil hombres y quinientas mujeres. Ambos lugares funcionaron como centros de excepción. En ellos también se erigen las “Puertas de No Retorno”.

Se calcula que entre trescientos y cuatrocientos cincuenta esclavos podían ser hacinados en un solo barco en el que emprenderían un viaje que duraría aproximadamente cien días.



Disposición de los esclavos en los barcos de la trata esclavista hacia América. Fuente: Catálogo del Museo de la Esclavitud. Gorée Island.

suecos. Una década más tarde los daneses tomaron el enclave, y luego los británicos hasta la independencia de Ghana en 1957. En 1844 se convirtió en la sede del gobierno colonial británico en la Costa de Oro.

El mundo en relación a través de Glissant

Es muy impactante escuchar al poeta y pensador martiniqués Édouard Glissant (2010), en una entrevista a bordo de un barco rumbo a la isla en la que nació y vivió, hablar acerca de su propio viaje biográfico:

Estamos acá en Anse Cafard, en las afueras del Diamant (Isla de Martinica). Es el lugar que ha sido consagrado por Laurent Valere, un artista joven de Martinica que hizo este Monumento, donde Jacques Coursil está tocando la trompeta. El Monumento fue hecho para honrar las víctimas del barco de la trata esclavista clandestino que naufragó acá. Digo clandestino, porque el barco fue involucrado en la trata de esclavos después de que [la trata] fuera prohibido por cada país. El barco fue atrapado en una tormenta acá, entre estas rocas, en esta costa; y todos los miembros de la tripulación desaparecieron. No sabemos el nombre del capitán; ni siquiera sabemos el nombre del barco. Parecía que el barco transportaba igbos esclavizados. Puesto que los igbos fueron reconocidos por suicidarse para escapar de la esclavitud, los comerciantes de esclavos prefirieron ocultar su identidad; dijeron que eran Fongs u otros nombres. Por eso este barco fue clandestino en todos los sentidos del término. Algunas de las personas esclavizadas fueron salvadas por la población esclavizada local; las otras fueron prisioneras. Los propietarios de las plantaciones en el área afirmaron que ellas les pertenecían porque eran parte de su propiedad. Sin embargo, sus deseos no fueron concedidos, porque los pasajeros fueron parte de un comercio ilegal y, por lo tanto, no podían ser considerados como esclavos; ni podían ser considerados como hombres libres, porque eran negros (Un mundo en relación, Nueva York, 2010).

No se trata solo de una forma de sentir el pasado, vivir en los ancestros quienes hicieron la travesía en condiciones crueles, que son diferentes de estas. Para Glissant:

Cada diáspora es el viaje desde la unidad hasta la multiplicidad. Esto es importante en todos los movimientos del mundo. No nos olvidamos que África fue la fuente de todo tipo de diásporas. Existió la diáspora que dio a luz a la humanidad hace millones de años, porque África es la fuente del género humano. Y [también dio a luz a] otras diásporas, por ejemplo la diáspora que fue impuesta por la esclavitud. Y hoy tenemos también diásporas impuestas por la pobreza, la miseria y la emigración. Como resultado, África siempre ha estado vuelta hacia afuera, condicionada a ir a otro lugar. Y el regreso ocurrirá cuando la esclavitud y la dominación desaparezcan.

En efecto, hacia 1950 el poeta de la negritud, Aimé Césaire, resignificó el concepto marxista de alienación para definir al colonialismo como “condición deshumanizante de por sí”, lo que implicaba tanto la objetivación del colonizado como la deshumanización del colonizador.

Los procesos de racialización que ello trajo aparejado —tras las sucesivas colonizaciones del término Caribe— se utilizaron para referirse a grupos humanos, geografías y territorios, sobre indígenas “caníbales” y, luego, sobre esclavizados africanos. “La primera traducción de la palabra caribe a un idioma europeo se remonta a 1492. En el diario de su primer viaje a América, el genovés Cristóbal Colón tomó nota de unos ‘caribes’ o ‘caníbales’, siempre al este de los arahuacos antillanos que le daban las noticias. En el transcurso de ese y del segundo viaje al año siguiente, Colón identificó a esos caribes como habitantes antropófagos de lo que

hoy llamamos las Antillas Menores y otras partes de ese Nuevo Mundo."⁵ (Gaztambide, 2016, p. 2) El autor aborda cómo la denominación de una región geográfica, el Caribe, es un invento del siglo XX. Esta invención arranca precisamente de la transición en nuestra región de la hegemonía europea a la estadounidense.

En ¡Qué tal raza!⁶ Quijano desarrolló su tesis acerca de la idea de "raza". "Nace con 'América' y originalmente se refiere, presumiblemente, a las diferencias fenotípicas entre 'indios' y conquistadores, principalmente 'castellanos'. Sin embargo, las primeras gentes dominadas a las que los futuros europeos aplican la idea de 'color' no fueron los 'indios'. Fueron los esclavos secuestrados y negociados desde las costas de lo que ahora se conoce como África y a quienes se llamará 'negros'. Pero, aunque sin duda parezca ahora extraño, no es a ellos que originalmente se aplica la idea de "raza", a pesar de que los futuros europeos los conocen desde mucho antes de llegar a las costas de la futura América. Durante la Conquista, los ibéricos, portugueses y castellanos, usan el término 'negro', un 'color', como consta en las crónicas de ese período. Sin embargo, en ese tiempo los ibéricos aún no se identifican a sí mismos como 'blancos'. Este 'color' no se construye sino un siglo después, entre los británicos-americanos durante el siglo XVII, con la expansión de la esclavitud de los africanos en América del Norte y en las Antillas británicas. Y obviamente, allí 'white' ('blanco') es una construcción de identidad de los

5 Véase Antonio Gaztambide, (2006). "La invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe, revisitadas)". *Jangwa Pana* 5: 1-23.

6 Publicado en América Latina en Movimiento, No. 320: <<http://alainet.org/publica/320.phtml>>. Obtenido de <<http://alainet.org/activa/929&lang=es>>, el 22 de agosto de 2011.

dominadores, contrapuesta a *'black'* ('negro' o *'nigger'*), identidad de los dominados, cuando la clasificación 'racial' está ya claramente consolidada y 'naturalizada' para todos los colonizadores y, quizás, incluso entre una parte de los colonizados".

Desde la Jamaica anglófona, Stuart Hall, inspirado en Fanon, ha interpretado la política imperial de la racialización como un "exterior". "No es sino hasta el momento de la descolonización y de los derechos civiles en Estados Unidos, que me di cuenta de que cualquiera sea el color real de mi piel, social, histórica, cultural y políticamente me identifiqué con ser negro" (The Stuart Hall Project, 2013).

La raza es definida por Hall como una construcción discursiva y no biológica, y que además tiene poca especificidad:

[la raza] es una categoría organizadora de aquellas maneras de hablar, de aquellos sistemas de representación y de las prácticas sociales (discursos) que utilizan un conjunto suelto y a menudo no-específico de diferencias en las características físicas –el color de la piel, la textura del pelo, los rasgos físicos y corporales, etc.– como marcas simbólicas a fin de diferenciar un grupo de otro en lo social (The Stuart Hall Project, 2013).

Sin embargo, el desmantelamiento de la idea biológica de raza no supuso la eliminación del racismo, sino que adoptó otras características (Hall, 2010).

Viví a través de la más exclusiva clase y casta del mundo. Era tres tonos más oscuro que mi familia y es el primer hecho social que sabía de mí mismo. Estaba huyendo de todo esto a lo largo de toda mi existencia antes de venir a Inglaterra (...). En

Jamaica la pregunta acerca de qué tono exactamente eres, en la Jamaica colonial, era la pregunta más importante (The Stuart Hall Project, 2013).

“Ser negro” significaba ser parte de la de la población mayoritaria. Ser “de color” implicaba un “peldaño por encima del resto”.

Hall proviene del mundo insular, del pensamiento del Caribe desarrollado entre las islas anglófonas –las *West Indies* o *the Caribbean*–, y en *Les Antilles* o la *Caraïbe*, como escriben los antillanos francófonos. Un mundo que inspiró las valiosas contribuciones de los poetas de la negritud: Aimé Césaire, Frantz Fanon, Edouard Glissant. Un pensar situado que enfrentó la colonialidad del saber, los modos hegemónicos que pretendió alcanzar el proyecto eurocéntrico. Un pensamiento diaspórico.

“Lo que ahora llamamos el Caribe nació de nuevo, en esa violencia real y simbólica. Sabemos que África es una construcción moderna”, expresó en 1998 en ocasión del quincuagésimo aniversario de la fundación de la University of the West Indies, dando lugar a una importante disertación sobre qué significa la diáspora (Hall, 2003, p. 477).

En el camino de la independencia, el mapa antillano de la posguerra mostraba estados independientes y colonias o posesiones, y un movimiento intelectual y político que debe pensar la descolonización de las Antillas en el marco de la departamentalización colonialista impuesta; la segmentación de la población, la violencia, el desprecio por las poblaciones africanas y sus descendientes implicaba confrontar con un mundo profundamente racista.

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 —siguiendo el pensamiento del filósofo camerunés Achille Mbembe—. El “devenir negro del mundo” es:

Diferente —pero aún más representativa de la fusión potencial entre el capitalismo y el animismo— es la posibilidad de que los seres humanos sean transformados en cosas animadas, en datos digitales y códigos. Por primera vez en la historia de la humanidad, la palabra negro no remite solamente a la condición que se les impuso a las personas de origen africano durante el primer capitalismo —depredaciones de distinta índole, desposesión de todo poder de autodeterminación y, sobre todo, del futuro y del tiempo, esas dos matrices de lo posible—. Es esta nueva característica fungible, esta solubilidad, su institucionalización como nueva norma de existencia y su propagación al resto del planeta, lo que llamamos *el devenir-negro del mundo* (Mbembe, 2016).

A partir de comprender con Aníbal Quijano (1990), 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" (p. 733).

En palabras del poeta martiniqués:

Los africanos del Nuevo Mundo, afroamericanos, pero también los antillanos, brasileños, etc., escaparon del abismo y llevan dentro de ellos la dimensión del abismo. Los africanos habían perdido todo; no tenían nada, ni siquiera una canción. En el jazz los negros estadounidenses tuvieron que recomponer, a través de la memoria y el sufrimiento extraordinario, el eco de lo que África había significado para ellos. El jazz no salió de un libro, sino de un escape de memorias dolorosas. Por eso el jazz es válido para todos, no solo para gente negra, porque es una reconstrucción de una memoria afligida de algo que hubo desaparecido y lo traemos de vuelta. Requerí de un esfuerzo espantoso. Por eso el jazz fue tan trágico al principio. Pienso que una persona está en un estado de cambio perpetuo. Y lo que yo llamo creolización es la misma señal de ese cambio (2010).

El cuerpo-obra de Mendieta como territorio fue abordado en el primer libro de esta colección, *¿Dónde está Ana Mendieta? Estéticas feministas afro-descoloniales y políticas eróticas caribeñas y antillanas* (2017), 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; 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?⁷

Audre Lorde nos interpela: “¿Qué quiere decir que las herramientas del patriarcado racista se usen para examinar el fruto de ese mismo patriarcado? Quiere decir que solo los perímetros más estrechos de un cambio social serán posibles y permitidos.”⁸

Del poder erótico que Lorde define como: “(...) el puente que conecta lo espiritual y lo político es precisamente lo erótico, lo sensual, aquellas expresiones físicas, emocionales y psicológicas de lo más profundo, poderoso y rico de nuestro interior, aquello que

7 Véase “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 (2014), Sevilla, España. Recuperado de: <<https://www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/3626>>.

8 Audre Lorde, *Esta Puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, p. 90, Ed. por Ch. Moraga y Ana Castillo, 1988. p. 157, ISM Press Inc, San Francisco, EE. UU.

compartimos: la pasión del amor en su sentido más profundo" propuse hablar de una "poética (erótica) de la Relación" (Bidaseca, 2017), uniendo esta obra con el pensamiento de Glissant. Un erotismo que busca constituirse en "el espacio entre la incipiente conciencia del propio ser y el caos de los sentimientos más fuertes. Es una sensación de satisfacción interior que siempre aspiramos a recuperar una vez que la hayamos experimentado" (Lorde).

Los poemas publicados por Audre Lorde en su libro *Chosen poems – Old and New*, en *Between Ourselves esgrime*: "La diferencia es esa conexión cruda y poderosa de donde se forja nuestro poder personal". "Sin comunidad, no hay liberación. Solo hay el más vulnerable y temporal armisticio entre el individuo y su opresión. Pero comunidad no debe significar el despojo de nuestras diferencias, ni el pretexto patético de que nuestras diferencias no existen".⁹

La creación de una comunidad como reserva de libertad es una de las más potentes afirmaciones que la poeta dejó como legado:

Dentro de la interdependencia de diferencias mutuas no dominantes se encuentra la seguridad que nos permite descender al caos del conocimiento y regresar con visiones verdaderas de nuestro futuro, junto con el poder concomitante para efectuar los cambios que puedan realizar el buen futuro. La diferencia es esa conexión de carne viva y poderosa en la que se fragua nuestro poder personal.¹⁰

9 Audre Lorde, *Esta Puente, mi espalda. Voces de Mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, p. 91, Ed. por Ch.Moraga y Ana Castillo, 1988. p. 157, ISM Press Inc.San Fancisco, EE. UU.

10 *Ibíd.* 15

Siguiendo el hilo de mi argumentación acerca de una “poética erótica de la Relación”:

Si la piel de los cuerpos feminizados recolonizados es escrita por los guiones de los fundamentalismos globales (religiosos, políticos, culturales, económicos), de qué modo las artistas que producen obra desde el sur, como Ana Mendieta, escriben en sus cuerpos los procesos de ocupación/colonización/descolonización, acudiendo a una resemantización de los signos contemporáneos de agencia feminista (Bidaseca, 2018, p. 21).

Cuerpos entre *tierra-mar*. Éstesis laberíntica e insular y la jungla africana

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 2018¹¹—, 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.

11 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 filmes. Disponible en Ana Mendieta: inédito. Jaque al arte, 11/02/2016. Disponible en: <https://jaquealarte.com/ana-mendieta-inedita/>

Reaparece en ella — como en su obra *Feathers on a woman* (Iowa, 1972) — la transferencia entre animales y humanos. En esta las plumas de un gallo se adosan al cuerpo de una mujer. El gallo blanco es el animal que los ñáñigos — 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, 2017).

“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: 40).¹²

La importancia que en su libro *Santos e Daimones* Rita Segato (2005) registró sobre las características de las aguas — las saladas, el agua de mar y las dulces, las aguas de río —, comprendieron a

12 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.

Iemanjá 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 que la emergencia del oleaje tormentoso sea impredecible: “ves la superficie, pero no ves el fondo”, suele decir la gente del culto (p. 202).¹³

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 excolonias), su pasado colonial pesa, entre la verdad silenciosa de Centroamérica y el fantasma colonial que acecha en las metrópolis occidentales.

13 Refiere a la “separación de las aguas”, que implicaba argumentar sobre el supuesto “estatus más alto de Iemanjá (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. Iemanjá como divinidad asociada al mar comparte sus cualidades de “traicionera y falsa” En el oráculo de caracoles, Iemanjá, 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”. (2008, p. 184) Su estudio concluye expresando que “el racismo y la misoginia en Brasil están entrelazados en un gesto psíquico único” (p. 202).

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 si, como la cera, la migración solo 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: 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 éstesis 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, 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.

Mendieta sentía una fuerte inclinación por los árboles. A su obra es preciso verla mimetizada con ellos, y el final de su obra, interrumpida por la trágica desaparición del proyecto de plantar árboles en el parque, quedó disuelto. Entre sus escritos, ella menciona que leyó una tradición oral africana, que hablaba de cómo las jóvenes, cuando se casaban y migraban a otra aldea, se llevaban un saco de tierra y comían un poco de ella cada día, para apaciguar el dolor del desarraigo. Esta concepción aparece en el “jardín criollo” de Glissant, percibiendo uniones fuertes entre ambos escritos:

“De acuerdo con una interpretación europea, el árbol representa la genealogía.

De hecho, se lo llama el árbol genealógico, ¿no?

Ante todo, el árbol es todas las raíces y el tronco, después de eso vienen las ramas, de generación en generación. Entonces el árbol es lo que excluye todo lo demás.

Yo misma y algunas otras pensamos que este punto de vista no es útil para nosotros.

Si me pidiera dibujar un árbol, nunca dibujaría un árbol.

Dibujaría un bosque. Dibujaría una jungla.

Entonces, instintivamente, yo rechazo la genealogía.

Porque en el barco negrero perdimos el árbol. Perdimos el árbol africano, el Baobab, el árbol sagrado, bajo el cual los mayores se reunían y hablaban.

En el barco negrero perdimos nuestras lenguas, nuestros dioses, todos los objetos familiares, canciones, todo. Perdimos todo. Todo lo que quedó fueron rastros.

Por eso creo que nuestra literatura es una literatura de rastros.

Cuando los esclavos llegaron al otro lado del Atlántico, tenían pequeños jardines secretos, que eran clandestinos, a causa del hecho de que ellos eran, obviamente, hambreados, sus amos no los alimentaban suficientemente.

Entonces, en la noche, cuando terminaban trabajar, cultivaban lo que se llama el jardín criollo.

Era un lugar conocido solo por ellos para proteger los productos agrícolas de las manos de ladrones.

Una de las características de estos jardines criollos, que ellos habían inventado y nosotros habíamos perdido desde hacía

tiempo, fue que en un espacio muy estrecho podían cultivar miles de diferentes tipos de árboles, olores diferentes. Cocos, ñames, naranjas, pinos, dachines, choutchines, boniatos, mandioca. Lo hacían de tal forma que las plantas se protegían mutuamente.

Era la esencia del jardín criollo. Este principio del jardín criollo es el mismo que el principio de rizomas. No es el principio del árbol, o el árbol genealógico. Es el principio de la distribución. Y desafortunadamente hemos perdido este principio. Hemos perdido esta ciencia y conocimiento que los esclavos tenían. Fueron estos jardines criollos los que les permitieron sobrevivir”.

Si la “creolización” es clave en el pensamiento del autor, pues consiste en que: “puedes cambiar, puedes estar con el Otro, puedes intercambiar con el Otro mientras dejas de ser tú mismo, no eres uno, eres múltiple, y eres tú mismo. No estás perdido porque eres múltiple. No estás desorganizado porque eres múltiple.”, entonces, ¿cómo experimentan esos cuerpos, esas multiplicidades, en su lucha permanente y feroz contra la colonialidad?

Devenir Mendieta. Devenir multiplicidades

“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?” (2014, p. 733), se pregunta Quijano (1990) en un escrito que, bajo el título de “Estética de

la utopía", fue publicado en Lima en la Revista *Hueso húmero*. Me refiero no solo al exilio de un territorio, una isla, Cuba, sino al exilio del pensamiento archipiélar, 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 costas, 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 desperdigamientos, nuestras historias y nuestros no menos suntuosos derroteros errabundos. La idea del archipiélago, de los archipiélagos, nos franquea esos mares (Glissant, 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 solo estar allí", expresó (citado en Perrault, 1988; p. 44).

En este movimiento de "recuperación" 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 las rocas y las inscripciones de símbolos femeninos. Ellos la ayudaron a curarse a sí misma, aunque solo 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).

La idea de “fronteras abiertas”, “porosas” que imperiosamente requiere este nuevo tiempo, se encuentra plasmada en la memoria territorial que cartografían el viaje de regreso de Mendieta a Cuba —pasando antes por Oaxaca—, pero también en las posibilidades de experimentación y plasticidad que logra su propio cuerpo. 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.

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.

Bibliografía

- Antonacci, M. (2018). Áfricas possíveis? Áfricas por si mesmas. En K. Bidaseca (coord.), *Poéticas feministas descoloniales desde el Sur*. México: Ed. Analéctica.
- Audre, L. (1988). *La casa del amo no se desmonta con las herramientas del amo* En *Esta Puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* San Francisco: ISM Press Inc.
- Bhabha, H. (1996). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- Bidaseca, K. (2018). *La Revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- Bidaseca, K. (2018). *La amnesia del imperio, los muros del apartheid y el ancho mar de las estrellas*. Buenos Aires: Ed. SB.
- Del Río, P. (1988). *Ana Mendieta: A retrospective*. Nueva York: Catálogo. New York.
- Fanon, F. (1952) (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Gaztambide, A. (2006). La invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe, revisitadas). *Jangwa Pana* 5, 1-23.
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard.
- Lorde, A. (1984). Uso de lo erótico: lo erótico como poder. *Sister Outsider. Essays and Speeches by Audre Lorde*. California: Crossing Press Berkeley.
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior
- Quijano, A. (1990). Estética de la utopía. *Hueso Húmero*, 27.
- Segato, R. (2005). *Santos e daimones. O politeísmo afrobrasileiro e a tradição arquetipal* Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

