



Decolonización y mujeres Latino(americanas), y sus performances artísticas: Ana Mendieta, Sharon Bridgforth, Diamela Eltit, Jesusa Rodríguez, Josefina Báez y Marga Gómez

Lynda Avendaño Santana ¹

Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas (CIELA), Universidad de Chile, Chile.

Resumen: Este ensayo se constituye en una inflexión sobre categorías coloniales y neocoloniales impuestas a las mujeres latino(americanas) desde la invención de América. Para ello se analizan las simbologías, iconografías y tratos con que se les ha definido, desde el ser consideradas peyorativamente y cruelmente sirenas y brujas, hasta ser parte de los zoológicos humanos, como ocurrió con mujeres Kawéskar y sus familias, que fueron raptados desde Chile, para ser exhibidos en Francia durante el siglo XIX. También se analizan los enfoques decoloniales propiciados por performance de mujeres artistas que desde Santiago de Chile hasta Long Island movilizan su accionar liberador respecto de los cánones neocoloniales, como en el caso de Ana Mendieta que en obras como *S/T, Body Tracks*, subvierten el laberinto de la soledad, que se establece en el imaginario de los migrantes que no logran, ni buscan ser asimilados culturalmente en sus países de adopción. Asimismo, se muestran propuestas performáticas que son capaces de entregar sinceridad y respeto como en *El Beso* de Diamela Eltit, y humor negro e hilarante como en *Long Island Ice Latina* de Marga Gómez, quien trata el tema de la latinidad en EE.UU. En ello, se enuncia la necesidad del respeto a la otredad, de sobremanera a las mujeres que históricamente han sido consideradas inferiores sin serlo.

Palabra-chave: mujeres, arte performático, decolonialidad, otredad, accionar liberador.

Resumo: Este ensaio é uma reflexão sobre as categorias colonial e neocolonial imposta às mulheres latino-americanas desde a invenção da América. Ela analisa as simbologias, iconografias e tratamentos com os quais foram definidas, desde serem consideradas pejorativa e cruelmente como sereias e bruxas, até fazerem parte de zoológicos humanos, como aconteceu com as mulheres Kawéskar e suas famílias, que foram raptadas do Chile para serem expostas na França durante o século XIX. Também são analisadas as abordagens decoloniais trazidas pela atuação de mulheres artistas que, de Santiago do Chile a Long Island, mobilizam sua ação libertadora com respeito aos cânones neocoloniais, como no caso de Ana Mendieta, que em obras como *S/T, Body Tracks*, subverte o labirinto da solidão, que se estabelece no imaginário dos migrantes que não conseguem, nem procuram ser assimilados culturalmente em seus países de adoção. Da mesma forma, são mostradas propostas performáticas capazes de proporcionar sinceridade como em *El Beso*, de Diamela Eltit, e humor negro e hilário como em *Long Island Ice Latina*, de Marga Gómez, que trata do tema da latinidade nos EUA. Nisto, é enunciada a necessidade de respeito pela alteridade, especialmente para as mulheres que historicamente têm sido consideradas inferiores sem o serem.

Palavras-chave: mulheres, arte da performance, descolonialidade, alteridade, ação libertadora.

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la UCH y UAM. Es investigadora y profesora "María Zambrano" del Instifem (Instituto de Investigaciones Feministas) de la UCM/Ministerio de Universidades, (Unión Europea-Next Generation, EU). Es investigadora del grupo UCM SU+MA [UNIVERSIDAD+MUSEO]. Ha sido profesora e investigadora postdoctoral "Juan de la Cierva" en el Departamento de Historia del Arte de la UCM. Es investigadora del Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas (CIELA, UCH) desde 2017, e investigadora de Art Globalization Interculturality (AGI) de la UB desde 2014. Entre sus publicaciones se encuentran: Avendaño, L. 2020. Arte y copyright. CSIC; Avendaño, L. 2022. Lateral Thinking and Learning in Arts Education in the Post-Internet Art." In Kathy Hytten (Ed.), Oxford Encyclopedia of Philosophy of Education. New York: Oxford University Press; Avendaño, L.; Carabias, Mónica; Blanco, Antonia. 2022. Discursos intervinientes: mujeres y arte actual. Editorial Dykinson.

1 - Introducción

El funcionamiento del sujeto dentro de campos, [...] intersubjetivos es el punto de partida para la construcción de mapas cerebrales de esos mismos sistemas y campos. El hecho de que se “cruce” significa que modifican los otros campos, [...] Esos cruces están [...] abiertos a campos que lo cruzaban y han desaparecido, que lo cruzan en el presente o que lo pueden cruzar en el futuro (Dussel, 2001).

El cuerpo es el hiato donde se expresan los diversos mecanismos civilizatorios, al tiempo que puede ser la cifra que desborda desde la subjetividad, el humor, la sinceridad, y la afectividad, al poder en todas sus dimensiones. Históricamente los cuerpos de las mujeres de color -indígenas, afrodescendientes y mestizas- en latinoamericana y USA han sido colonizados, siendo explotados y segregados como parte de la lógica del comercio, del mercado del deseo, en el contexto del capitalismo. Esto desde la llegada de los europeos a América. Entendemos aquí el capitalismo histórico desde lo planteado en sentido lato por Giovanni Arrighi (1999), como un proceder recurrente que se extiende desde el siglo XV hasta la actualidad, en una sucesión de ciclos sistémicos de acumulación protagonizados principalmente por agencias empresariales y potencias hegemónicas, cuya interacción precisa las características económicas de los mismos y los rasgos fundamentales del sistema interestatal en el que operan ambas.

Más en consonancia con la aspiración contemporánea de construir ciudadanía libre desde particularismos culturales, se ha dado desde los 80', obras como la de Ana Mendieta, y diversas expresiones que interrogan y dan cabida a otros alcances de lo femenino en los contextos socioculturales actuales. Entendimientos que rompen con los tópicos que se tienen respecto a lo que significa ser mujer latina, o afrodescendiente. Bajo este tenor nos encontramos con performistas como Sharon Bridgforth, Marga Gómez, Jesusa Rodríguez, Diamela Eltit y Josefina Báez, que se alejan, a partir de conceptos como el de sinceridad, del discurso neocolonialista. Sus desplazamientos involucran un quiebre con las subjetividades construidas socialmente, hacia otras posibilidades discursivas, sobre la base de procesos de introspección que han ido en paralelo a la indagación e inmersión en las tramas culturales discriminatorias de donde ellas proceden.

Así, desde una ética de la autenticidad (Taylor, 1994), desde la idea de resistencia y desalojo de las lógicas consabidas, las artistas nos han abierto a preguntas sobre los tipos de mujeres que son necesarios de construir, para lo cual han generado ordenamientos alternos e imaginarios distintos ofreciendo una oportunidad para repensar diversas estructuraciones sociales, desde la performance como instrumento capaz de dar cuenta de la experiencia contemporánea del cuerpo femenino decolonizado y sus posibles. Para entender esto debemos atender a varios puntos que nos permitirán comprender qué implica decolonizar un cuerpo femenino en Latinoamérica, que para algunos, a su pesar, es mestiza y para otros, en ello radica su verdadera posibilidad (Dussel, 2001). Por ello esta presentación se preguntará: ¿qué conllevan los cuerpos colonizados de mujeres en América Latina? ¿Qué ha implicado el proceso de descolonización de los cuerpos de las mujeres latinoamericanas y afrodescendientes en

Latinoamérica? ¿Qué operaciones performáticas realizan diversas artistas para decolonizar sus cuerpos y el de otras mujeres?

2 - Mujeres latinoamericanas: entre sirenas, brujas y zoológicos humanos.

Como dice Edmundo O`Gorman, América fue inventada, y desde la llegada de Colón en 1492 e inclusive posteriormente a ser nombrada en el año 1507 como América², en honor a Américo Vespucio que la reconoció como un nuevo continente, el mundo oficial europeo la pobló de imágenes mitológicas reconocibles para ellos. Este modo de enfrentar lo desconocido, como lo demuestran los *Bestiarios Americanos* [3], sin duda tuvo su raíz en el miedo a reconocer otros tipos de humanos. Así América tiene un antes y un después de la llegada de los españoles, y europeos. Un antes, sólo conocido por sus habitantes originales y del cual sólo quedan vestigios, y un después, impregnado por el juicio trastornado que al mundo europeo le provocó enfrentarse a lo desconocido; al que le fue impuesto a fuerza, normas religiosas y políticas que censuraron lo que se concibió como incivilizado: el cuerpo desnudo de sus habitantes, sus dioses y deseos.

En América, la mirada del colonizador vio sin ver monstruosidades: “*hombres con cabeza de perros y garras en vez de dedos que ladraban al hablar*” (Jocelyn-Holt, 2000: 171) y las mujeres americanas, fueron vistas bajo un sesgo mitológico, que las situó entre lo enigmático y lo desconcertante, tal cual las sirenas. Colón vio el 9 de enero de 1493 sirenas, las que en verdad eran manatíes (Garrido, 1990: 13). Siendo las sirenas americanas a la mirada europea esos seres deseantes y deseadas, que con sus cantos hipnotizaban a los hombres, como se aprecia en Theodore de Bry, a las que debido a tal condición se les debía poseer, dominar, esclavizar, e incluso enjaular, como metafóricamente lo intentó hacer la religión. O a las que debían destruirse por bestias carnívoras que comían hombres, o por brujas. Sancionadas fueron aquellas mujeres que practicaron rituales vinculados a prácticas religiosas indígenas en supuestos aquelarres, o vudú. También fueron consideradas brujas mujeres blancas que no calzaban con el puritanismo religioso. Y pecaminosas y diabólicas fueron consideradas aquellas que desarrollaron prácticas sexuales no convencionales. En 1701, Esther Rodger (28 años) de New England fue condenada a la horca por haber fornicado con hombres negros, y haber abortado a hijos de ellos (Conquergood, 2002: 347). Si al deseo todos los signos le son escasos, la religión, sobre todo la de raíz protestante, y las leyes en América velarán sistemáticamente desde un sesgo racista por controlarlo, para eliminar la posibilidad de que se procreasen *bastardos*.

Convertidas en sirenas, mitad humanas, mitad animal, en brujas o bestias carnívoras, las mujeres americanas no alcanzarán la categoría de personas durante la colonia, a pesar de que a fines del siglo XVI, los bestiarios -legado del folklore europeo- se

² El nombre aparece por primera vez en el tratado: *Cosmographiae Introductio* de Mathias Ringmann; y en el planisferio mural *Universalis Cosmographia* de Martín Waldseemüller (cartógrafo).

hayan conseguido eliminar de las crónicas y relaciones geográficas del Viejo Mundo. Y no lograrán dicha condición, pese a que en el XVIII se constituye el concepto de persona, hasta el siglo XX. Se ha de decir que desde 1492, el continente fue sumido a una explotación brutal de sus bienes naturales y que para extraerlos muchos indígenas fueron sometidos a la esclavitud, siendo los rebeldes sacrificados en masa. Pero con la introducción de las *Leyes y Ordenanzas Nuevamente hechas por su Magestad para la Gobernación de las Indias y Buen Tratamiento y Conservación de los Indios* (1542), conjunto legislativo promulgado por Carlos V, se pretendió mejorar sus condiciones, principalmente mediante la revisión del sistema de la encomienda. Con ello, se prohibió el tratamiento de los indígenas como animales salvajes, por lo menos en el papel.

Pero por las epidemias traídas por los europeos miles de indígenas murieron, fenómeno contraproducente con el interés económico del viejo continente, debido a ello, se comenzó con la importación de mano de obra esclava africana. Que en África se acometía por africanos, pero a menor escala. Los primeros esclavos se introdujeron a fines del siglo XV, llegando varias decenas hasta el año 1518, cuando la Corona española dio la primera licencia por ocho años para traer 4.000 mil africanos a las Indias. Esto dio como resultado grandes fuentes de ingresos para los gerentes de Europa. La llegada de millones de personas como esclavos principalmente a Brasil y USA, coincidirá con un periodo capitalista descarnado donde lo económico primará por sobre el valor de cualquier especie animal y humana, a excepción del hombre blanco. Mirada que matizada por los siglos tomará otros rumbos, pero quedará como un sustrato difícil de disolver aún hoy.

La introducción de la esclavitud como factor determinante en América colonial conllevará que las mujeres americanas serán tratadas en múltiples casos como meras mercancías; o instrumentos de satisfacción sexuales por parte de las clases dominantes, aplicándoseles por ejemplo, el derecho de pernada. En Latinoamérica el derecho de pernada -fenómeno reconocible en el periodo feudal-, designa una práctica histórica de abuso sexual, que involucra una relación asimétrica entre patrones y mujeres, generalmente pobres.

Felipe Guamán Poma de Ayala, nos dice en *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (¿1600-15?).

Encomenderos, doctriberos, tenientes de gobernador y corregidores a las donzellas los desuirga. Y acá andan perdidas y se hazen putas y paren muchos mesticillos y no multiplica los yndios (...) y ancí no ay rremedio en todo el rreyno.

Práctica prohibida por Fernando el Católico en 1486 permanecerá vigente hasta hoy en algunas zonas, en el modo que lo explicita Mario Vargas Llosa:

De muchacho, en los años cincuenta, muchas veces oí en Piura y en Lima a mis compañeros de barrio y de colegio jactarse de haberse desvirgado con las sirvientas de su casa. No lo decían de manera tan científica, sino utilizando una expresión que sintetizaba todo el racismo, el machismo y la brutalidad de una clase social que en aquella época se exhibían todavía sin el menor embarazo en el Perú: "Tirarse a la chola". Entonces, los niños bien no hacían el amor con sus enamoradas, que debían llegar vírgenes al matrimonio, y para sus ardores sexuales solían elegir entre la

prostituta y la criada. Ni qué decir que muchos padres alentaban sobre todo la última opción, temerosos de que la primera acarreará a sus vástagos una purgación (Llosa, 2011).

Es preciso señalar que durante fines del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, se mantuvo hacia las comunidades indígenas verdadero desprecio, tanto por parte de los estados americanos, gobernados por blancos puros (descendiente directos de europeos), como por los estados europeos, lo que se expresará en la mantención de zoológicos humanos hasta la década del 40' del siglo XX. En septiembre de 1881, once fueguinos Kawéskar fueron exhibidos en el Jardín de Aclimatación de París, como posteriormente ocurriría con familias mapuches. Habían sido raptados en las costas del Estrecho de Magallanes por Johann Wilhelm Wahlen, marino alemán quien los sacó legalmente de Chile. En Berlín, fueron exhibidos en el recinto de los avestruces. Camino a Zúrich falleció una mujer: Grethe. Hay constancia de violación a las mujeres por parte de los guardias, de quienes contrajeron enfermedades venéreas. En las exhibiciones nada hacía pensar que eran canoeros, si no lo opuesto, nómades terrestres³. Cabe agregar que las mujeres kawéskar como las yaganas y onas, remaban en las canoas donde hacían fuego, su sitio natural por excelencia, y eran expertas nadadoras, buceadoras y mariscadoras que se hundían desnudas a profundidades inusitadas, emergiendo cual sirenas en aguas cuyas temperaturas se acercan a las antárticas.

Dentro de las atracciones de la Exposición Universal de 1889, con motivo de los 100 años de la Revolución Francesa, se contó para su exhibición con familias africanas[9], y con una familia secuestrada constituida por 11 indígenas Selk'nam; que habían sobrevivido pacíficamente 10 mil años antes de la llegada de los europeos. Ellos fueron enjaulados y alimentados con carne de caballo cruda que les tiraba la gente, alimento extraño para una población que consumía básicamente mariscos y peces. Los publicitaban como caníbales (López, 2008). En Latinoamérica hacia 1927, las mujeres uruguayas ya sufragaban y en USA sólo en 1965 las (los) afrodescendientes tuvieron derecho a voto. Ello configura un complejo panorama donde las mujeres en América han sido centro de vejaciones históricas, como el genocidio y violación de mujeres de la etnia Ixil, ocurrido hace poco en Guatemala bajo Ríos Montt, o la matanza y desaparición de mujeres en Ciudad Juárez, que han marcado una senda difícil, donde cada paso hacia la obtención de libertades, como los derechos civiles, ha sido un logro gigante ante un ambiente hostil, donde la condición de otredad impuesta se da de manera particular: la otredad está compuesta por la mayoría de los americanos -que entre ellos mismos se discriminan-, siendo las mujeres doblemente discriminadas por ser mujeres, y por indígenas, mestizas o negras. Que decir si son pobres.

En este paraje las artistas mencionadas problematizarán las culturas que las han definido originalmente analizando no sólo la creación de subjetividades impuestas culturalmente, sino sus propias coyunturas personales, teniendo presente que la cultura, como señala Marcuse, es un telón de fondo que nos interpela; y en el que diremos se

³ Véase Báez & Peter (2006).

afrontan y desafían distintas causas humanas, al alero de razones afectivas, pasionales, racionales e irracionales, ideológicas y políticas. Interesante es que sus obras nos abren a nuevos horizontes carentes de convencionalismos y hacen patente lo indicado por Said “Lejos de constituir un plácido rincón de convivencia armónica la cultura puede ser un auténtico campo de batalla en el que las causas se expongan a la luz del día y entren en liza unas con otras” (Said, 1996: 14).

3 - Mujeres trazando rutas de decolonización. Desde Santiago de Chile a Long Island

3.1 - Subvirtiendo los laberintos de la soledad: Ana Mendieta. Insumisión.

Su niñez y adolescencia transcurren en Iowa en los 60', territorio marcado por el sexismo, el racismo y la estereotipación de quienes eran diferentes. Pero su espíritu indómito, estudioso, analítico, y su capacidad de vislumbrarse a sí misma desde una distancia prudente, y de resituarse como un individuo perteneciente a dos mundos (*S/T, Body Tracks*, 1974) la llevarán hacia una vía crítica respecto del sistema cultural dominante, senda impregnada por el descubrimiento de sus condiciones y habilidades creativas. Esta postura se hace más clara a partir de sus propias palabras “en el Medio Oeste, la gente me miraba como un ser erótico (el mito de la latina ardiente), agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mi una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré conciencia de mi ser. Este descubrimiento fue una forma de verme a mi misma separada de otros, sola” (Merewether, 1996: 101). Soledad, que la lleva a analizar su identidad y contrastarla con el contexto cultural, y a reivindicar y formular nuevos tejidos posibles como en: *Image from Yagul*, 1973.

A partir de su complicada biografía concibe instrumentos que manejará de manera innovadora, siendo su principal arma de creación su propio cuerpo, que de apariencia frágil, convertirá sistemáticamente en vulva o diosa primigenia -véase: *Soul Silhouette on Fire*, 1975-, en matriz-huella mediante la cual elabora una ruta en la que problematizará



[Fig. 1] ANA MENDIETA, SILUETA SERIES, 1980.
IOWA-MX.

su condición de relegada racial en USA, y pondrá en evidencia su poder de gobernarse a sí misma más allá del medio que la rodea, lo que la llevará a convertirse en una enérgica promulgadora de las fuerzas creativas y vivificadoras provenientes de la madre tierra, tomando como apoyo para ello a culturas como la Taína de Cuba, y las precolombinas de México; y será una feroz opositora al proceso de deculturización promovido por U.S.A. Camino que la llevará a reencontrándose con las culturas cubana y mexicana contemporáneas. Alrededor de los 80` su obra retoma aspectos de producciones como *S/T (Death of a Chicken)*, 1972, para crear un propuesta que referirá a una problemática de género suscitada a partir del ámbito de la contingencia cotidiana en U.S.A, y que tiene relación con la exclusión de las mujeres de color dentro del feminismo norteamericano. En la exposición *La Dialéctica del Aislamiento* (Galería AIR), escribe:

¿Existimos? Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa adquirir una consciencia de nosotros mismos. Esto a su vez, deviene una búsqueda, un cuestionar quiénes somos y en quiénes nos convertiremos. Durante la década de 1960, las mujeres de los Estados Unidos se politizaron y se unieron en el movimiento feminista con la intención de acabar con la dominación y la explotación de la cultura del hombre blanco, pero se olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como está, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no-blancas nuestras luchas son en dos frentes. Esta exposición no señala necesariamente la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha querido incluirnos, sino que indica una voluntad personal de continuar siendo "otro" (Moure, Gloria; et al., 1996).

Su insubordinación y tenacidad la llevará a realizar series como *Siluetas* [Fig. 1] (Iowa-México), donde generará un diálogo creativo que porta la pregunta qué es en cuanto otredad y qué contiene esa otredad, más allá de los signos culturales estables que nos predisponen a actuar; y se diluirá en un halo profundamente orgánico, subterráneo de lo femenino, indominado e innominado, solo comparable con el simbolismo de la Gorgona. De ahí la insolencia de sus trabajos. Así, Mendieta diremos es "...lo otro [que] no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en que la razón [que da paso sin problema a la sin razón], se deja los dientes" (Machado, 1973).

3.2 - Negritud. Reencuentro con la Diáspora Africana: Sharon Bridgforth. Cómo ir, cómo van, cómo voy i i i, no puedo recordar.

Escritora y performista estadounidense, trabaja desde la estética teatral del Jazz, y sus implicaciones musicales, como también las del Blues; y sobre la negritud, lugar desde el cual reflexiona y se conjuga sentimental y poéticamente con lo afroamericano. Sus reflexiones nos devuelven a la historia de la diáspora negra y sus significados en la contemporaneidad. Asimismo enfrenta problemáticas de género.



[Fig. 2.] Bridgforth, Sharon, *Delta Dandi*, Performance, 2009. Chicago. Department of Performance Studies, School of Communication of Northwestern University, Annie May Swift Hall Studio.

En *Delta Dandi* (Chicago, 2009) [Fig. 2], propuesta que es parte de una serie de obras donde sólo participan como performistas mujeres negras, describe de manera amorosa, adolorida y comprensiva, por medio de una puesta en escena donde aparece vestida de blanco, junto a copas con agua, y una pequeña imagen yoruba (remembranza de la madre tierra, de la sangre, y de la cultura africana y su cosmovisión), alrededor de un grupo de espectadores-participantes invitados a interactuar a través de la lectura aleatoria -básicamente de monosílabos-, de sus recuerdos de infancia, que brotan como fragmentos, a los cuales llama desesperadamente como tratando de re-crear significados que la frágil memoria diluye en el olvido, apareciendo a través de su voz -de pregnante sonoridad negra-, y de sus movimientos a ratos intencionalmente extraviados, imágenes de su madre cuando cocinaba o le daba consejos religiosos: *ora siempre, orar siempre, esto es lo que sé*.

Aquellas imágenes aparecen como ensueños que se esfuman y que la artista con desesperación por medio de frases entrecortadas y cacofonías trata de rescatar. Bridgforth nos dice: *no puedo recordar, a la izquierda,..., a la derecha, a la derecha, derecha. Cómo ir, cómo van, cómo voy i i i, no puedo recordar,... Círculo, círculo, círculo*. Estas palabras nos envuelven agobiantemente y dejan emerger narraciones que brotan del cuerpo de la artista por medio de gestos corporales mínimos propiciados en pequeños desplazamientos, los cuales se tornan profundamente expresivos. La imagen de la madre, convertida en espíritu y memoria, conjuga muchas vidas, rebelándose en ella el legado de la diáspora africana que la sociedad pretende eliminar en su omisión, pero que es carne viva en Bridgforth como afrodescendiente deseosa de memoria y de futuro cimentada en esta. La pregunta que sustenta esta performance, debido a que el delta dandi es parte del ritual del teatro jazz y conjura la transformación y el amor: ¿Qué debemos hacer para sanar el alma?

3.3 - Prácticas artísticas de riesgo. Diamela Eltit. Resistencia y afectuosidad.



[Fig. 3.] Eltit, Diamela, *El Beso (Zona de Dolor II)*, Performance, 1980. Santiago, Chile. Fotografía: Lotty Rosenfeld.

En 1980, bajo una dictadura que cercenó a Chile, afianzando a una clase social alta, destruyendo la clase media, y generando una pobreza extendida -económica-cultural-, lo cual se reflejó en el cierre de universidades, la quema de libros, y la tortura de ciudadanos de diversas clases sociales, la escritora y artista Diamela Eltit⁴, con Lotty Rosenfeld, iniciarán una serie que posteriormente designó *salidas a la ciudad*, en las que indagaron el centro y borde de Santiago -la clase rica posteriormente al 73' se aislará llegando al pie de la cordillera-, convertida bajo el sino de la dictadura en margen y periferia. Santiago transfigurada en sombra de sí misma, con toques de queda y la prohibición de reunión y

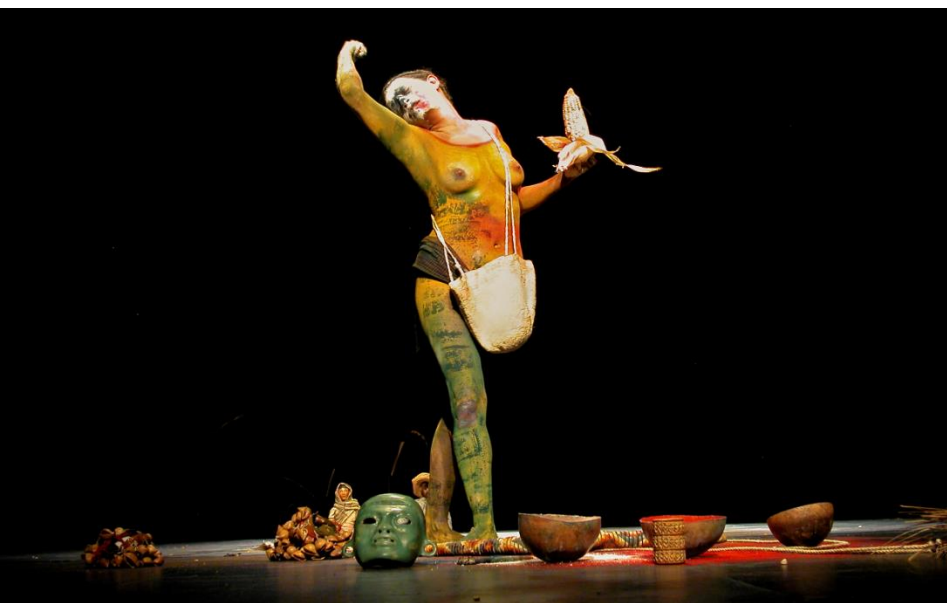
⁴ En 1979 junto a Raúl Zurita, Fernando Balcells, Juan Castillo y Lotty Rosenfeld fundó: CADA (Colectivo de Acciones de Arte).

organización, fue explorada e interrogada por Eltit, quién desde lo alto de la ciudad bajó y transitó expuesta en sus zonas más extremas: burdeles, hospicios y cárceles. En *Zona de Dolor* Eltit se corta sus piernas y brazos, como en Gina Pane, y lee con sus extremidades cicatrizadas parte de su libro *Lumpérica* en un prostíbulo de calle Maipú, centro de Santiago, frente al cual se proyecta una imagen de su cara, y finalmente termina con un gesto expiatorio, limpia la acera por donde se sitúa el burdel.

En *El Beso* [Fig. 3], incorpora en su propuesta la premisa del contacto humano, y en un gesto casi mínimo e inaprensible, y de manera desprejuiciada, violenta las estructuras que moldean el alma humana para siempre, ella besa en la boca amorosamente como a un novio, a un mendigo, devolviéndonos con aquella seña a una concepción primigenia, donde la dimensión afectiva se separa de la matriz cultural que la concede para ser ofrendada a una determinada construcción de sujeto, que jamás será a priori un otro desposeído, carente de un halo poético-romántico.

En estas obras se produce una comunión entre el espacio y las personas que existen en los límites de las estructuras sociales, operando sus creaciones desde una sensibilidad afectuosa, cómplice y comprometida -ella llamó a sus obras: *arte de la intención*-, donde de forma lúcida y crítica, disecciona, explora, quebranta e interpela códigos patriarcales históricos y políticos universales que dividen a los seres humanos. Al tiempo que pone en escena la cruda contingencia chilena.

3.4.- Discurso de la desobediencia: Jesusa Rodríguez. Poética del compromiso



[Fig. 4.] Rodríguez Jesusa, Cabaret Prehispánico: El Maíz, Performance, 2005. Belo Horizonte, Hemispheric Institute of Performance and Politics of New York University, Encuentro: Performing 'Heritage': Contemporary Indigenous Performance and Community-Ba

Considerada la artista de cabaret/performance más irreverente e influyente de México, su trabajo se define desde la parodia política, un mordaz e irónico sentido del humor, y como una inflexión crítica sobre el rol de la mujer en la historia mexicana. También efectúa labores de activismo con la comunidad LGBT, grupos indígenas, ecologistas y la oposición de izquierda. En *Cabaret Prehispánico: El Maíz* (2005-8) [Fig. 4], cuya interpretación y dirección le pertenecen y la puesta en escena se desarrolla

a partir de ocho canciones ejecutadas al piano por Liliana Felipe, aborda la contingencia económica-política contemporánea desde una poética del compromiso. Aquí su cuerpo

desnudo se alía a un rescate de la estética mesoamericana para, a través de ella, efectuar un rito inspirado en el valor otorgado por las culturas precolombinas al maíz como fuente de vida. Jesusa emula al dios Quetzalcóatl usando una máscara de jade, acomete una ofrenda con copal, se baña en granos y nos habla en Náhuatl. La ceremonia que es un viaje al inframundo para salvar al entorno de la amenaza de la industria transgénica, resignificando la enorme relevancia cultural y simbólica del maíz, señalando que la desaparición de su diversidad supone un ceño para la heterogeneidad cultural de México. La representación abre la posibilidad de contrastar a las voces oficiales del capitalismo, por medio de la aparición de los, hasta entonces, olvidados nativos que a través de Jesusa se convertirán en narradores polifónicos que mostrarán su posición en cuanto actores políticos, abandonando el silencio al que estaban condenados.

3.5 - Problematicando la interculturalidad: Josefina Báez. Una dominicana en NY.



[Fig. 5.] Báez, Josefina, *Levente no...*, Performance, 2012. Madrid, Casa de América, Espacios Confluyentes: el Caribe en Clave de Género.

Actriz, escritora, educadora, fundadora y directora de la Compañía de Teatro Ay Ombe, en *Dominicanish* (NY, 2009) [23], bajo la dirección de Claudio Mir, ceñida de azul pone en escena el viaje, como deseo desplegado por los inmigrantes que ingresan a USA, aludiendo a la navegación entre República Dominicana y NY, ello a través de gestos muy propios de las mujeres afrodescendientes caribeñas, que tienen que ver con una cadencia que se refleja activamente en expresiones que se expanden con sutileza y fuerza como si bailasen mambo. El escenario bañado por una ausencia de luz contiene una proyección que acompaña a la artista, en ella imágenes de una ciudad se mezclan con textos como: *Cogido por la Guardia de Mo*, al son de la trompeta de Ross Hulff. En esta obra formalmente heredera de la tradición teatral estadounidense, se ejecutan actos vitales de transferencia, desde la autobiografía de la artista, desplegándose problemáticas de género, clase, migración, negritud y espiritualidad, frente a lo cual

Báez pondrá a disposición su experiencia biomecánica del teatro, del yoga, sus conocimientos de la cultura y música popular centroamericana, procesos literarios, caligrafía, la danza con reminiscencia africana, la cultura del té, una potente voz negra con

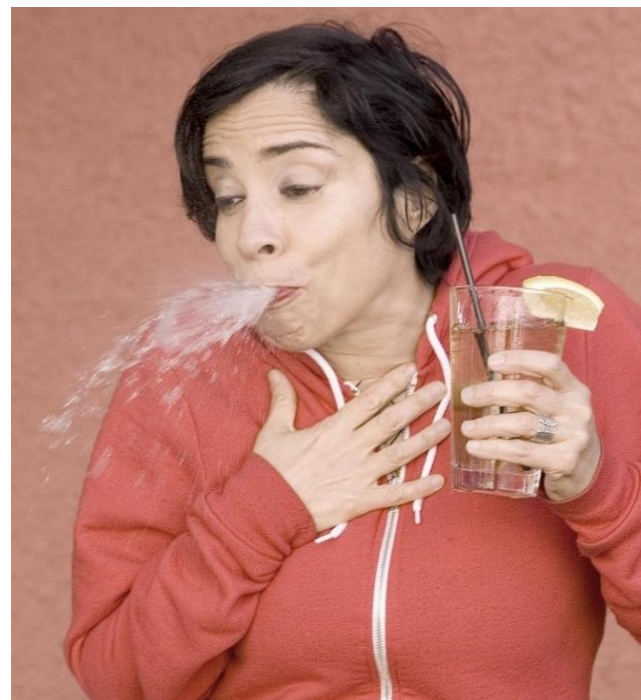
inflexiones que mezclan el castellano-dominicano con el inglés y modismos propios de NY; transmitiendo memoria, saber social y sentido de identidad por medio de acciones reiteradas que nos hablan de migraciones y absorción de nuevas culturas.

Báez, sustenta sus performances, que denomina acertadamente como *autológicas* y *pantemáticas*, en su experiencia como inmigrante, como se explicita en su performance de 2012 [Fig. 5], enmarcada en el encuentro: *Espacios confluyentes: el Caribe en Clave de Género* en Casa de América de Madrid, donde al son del mambo enunciará diversas coyunturas cotidianas como *lo amoroso*. Aquí destaca una pieza donde una mujer dominicana explicita a su amante, en castellano e inglés en un tono propio de las clases medias dominicanas cuyo vaivén vocal es casi música, sus gustos afectivos amoroso-sexuales en la cotidianidad, lo que de la forma contada, tan simple y explícita, pero sutil, hace reír al público de buena gana.

Báez, nos invita a reconocer que todo esfuerzo de comprensión cultural requiere ir en contra de las ideas de acceso llano, descifrabilidad y de simple traductibilidad, más bien se requiere un esfuerzo espiritual para superar el obstáculo que nos ponen las lenguas, las culturas, y para ello el humor nos abre en primer lugar a un territorio común que supera la norma y nos permite otras posibilidades interpretativas. Aquí la performance en cuanto proceso es concebida como una práctica epistémica que puede ser un medio para intervenir la realidad.

3.6. Estamos en todas partes; ¡Y votamos!,....: Marga Gómez. Sinceridad, humor negro e hilarante en Long Island Ice Latina.

Miembro original del grupo latino *Troupe Culture Clash*, nació y se crió en Manhattan hablando inglés, aún cuando su padre era cubano y su madre puertorriqueña. Reconocida performista -que problematiza y juega lúdicamente con su condición de lesbiana-, ha efectuado una serie de creaciones cuya estructura matriz corresponden a la tradición estadounidense del stand-up comedy, donde sola sobre un escenario instala un discurso sobre su coyuntura personal desde el humor y la sátira. En *Long Island Iced Latina* (NY, 2012) [Fig. 6], Gómez sirve un trago largo, el cual conlleva una alta dosis de confusión cultural, que le ha sido ocasionada nos dice por su inestable relación con su madre, y por su historial memorístico que relata en un diálogo hilarante y oscuro en el que indica que fue la única chica morena que desde los 4 años asistió a una escuela de blancos, lo cual la hizo perder su latinidad. Luego de ello, su



[Fig. 6.] Gómez, Marga, Long Island Iced Latina. Performance, 2012. NY.

performance cambia de ritmo para entregarse ella misma como un manifiesto no convencional, que es prueba de su *autodeterminación* de recuperar aspectos sustanciales de lo latinoamericano, sin caer en lo folklórico. Su manifiesto es intoxicante, se ríe hilarantemente y de manera abierta pero comprensiva de ella y los latinos que no hablan español, no bailan salsa, y sufren de blonditis, pero que se identifican con un modo de ser latinoamericano que ella reconoce como una nueva fuerza política-cultural en USA, en este sentido expresa: *Estamos en todas parte; ¡Y votamos!*.

Así sus obras -de estética pop-, conllevan la noción de *auto-desafío*, que en *Long Island Iced Latina* la excede, dejándola ver en su extremo más personal, lo que nos remece por su sinceridad, y por la aplicación de un humor, en el cual flota la noción de comicidad de Bergson “es preciso que en la causa de lo cómico haya algo levemente atentatorio (y específicamente atentatorio) contra la vida social, ya que la sociedad, responde mediante un gesto que tiene toda la apariencia de una reacción defensiva; mediante un gesto que causa algo de miedo” (Bergson, 2008: 44).

Conclusiones

El rostro, por *tal nos* dice Lévinas, significa *respeto* (Lévinas, 2001: 239); y es por eso que la ética -tal como nos recuerda Derrida- es el factor que debe eliminar todo tipo de violencia que consista en *reprimir el rostro*, en ignorarlo, en reducir el respeto hacia el otro.

Ignorado o rechazado por inferior, el rostro y el cuerpo de las mujeres americanas ha sido suprimido o comprimido en su plenitud por más de 500 años, por nativo, mestizo o negro, o simplemente por ajeno a los modelos culturales exigidos, en este contexto las operaciones cometidas por las performistas enunciadas tienen entre sus principales componentes la capacidad de dar lugar a la enunciación, donde las autoras especifican su procedencia y la complejidad cultural que las tamiza, como a los sujetos-mujeres que enuncian. Así en sus trabajos parece resonar lo que alguna vez, desprovista de pretensión, enunció Anaïs Nin en su *Diario* (cuerpo escritural expuesto) “es la mujer la que tiene que hablar. Y no sólo tiene que hablar Anaïs, esa mujer, sino que tengo que hablar en nombre de muchas mujeres...” (Nin, 1993: 361).

Ello también hacen las artistas referidas, desde cuerpos exteriorizados como instrumentos que se sacuden y nos retrotraen en ello de las ideologías neocolonialistas, rompiendo con la constitución por parte de Occidente de sujetos pasivos. Sus prácticas de tenacidad y resistencia se pueden señalar como infiltraciones en la cultura del Imperio (Hardt, 2005), desde políticas de la autenticidad que implican sinceridad, y una posición cultural compleja, donde la entereza de sus representaciones instalan voces que introducen una pluralidad de miradas que rompen con las afonías naturalizadas por la ideología neocolonial, permitiendo la posibilidad de escuchar y contrastar las voces *de ellas y las habitantes hasta entonces mudas* instaladas desde el colonialismo. En sus

producciones vemos el emprendimiento de complejos viajes hacia el pasado lejano o mediato en busca de fragmentos negados o arrebatados, necesarios de revisar. En ello se producen remezones sobre las implicaciones del habitar en el mundo, pues ellas recuperan lo que ha sido proscrito o confinado a la invisibilidad, desde gestos que no reclaman ensimismamiento sino apertura, para dar paso al diálogo libre entre las múltiples culturas que les pertenecen intrínsecamente.

Referencias

- Arrighi, G. (1999). *El Largo Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Báez, C., & Peter, M. (2006). *Zoológicos Humanos: Fotografías de Fueguinos y Mapuches en el "Jardín de Aclimatación de París. Siglo XIX "*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Bergson, H. (2008). *La Risa: Ensayo sobre la Significación de lo Cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Conquergood, D. (2002). Lethal Theatre: Performance, Punishment, and the Death Penalty. *Theatre Journal*, 54(3), 347.
- Dussel, E. (2001). *Hacia una filosofía política crítica*. Bilbao, España: Desclée de Brouwer.
- Garrido, F. (1990). *Crónica de Prodigios*. México: Asociación Nacional de Libreros.
- Hardt, M. (2005). *Imperio*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Jocelyn-Holt, A. (2000). *Historia de Chile. 1. El Retorno de los Dioses*. Buenos Aires: Planeta.
- Lévinas, E. (2001). *Entre Nosotros. Ensayos para Pensar en Otro*. Valencia: Pre-Textos.
- Llosa, M. V. (17 de Julio de 2011). Derecho de Pernada. *El País*.
- López, J. (13 de junio de 2008). Zoos Humanos: la Vergonzosa "Exportación Chilena". *La Nación*.
- Machado, A. (1973). *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Merewether, C. (1996). De la Inscripción a la disolución: Un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta. En G. Moure, & e. al., *Ana Mendieta (Catálogo)* (pág. 101). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Moure, Gloria; et al. (1996). *Ana Mendieta (Catálogo)*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Nin, A. (1993). *Diario*. Barcelona: Plaza & Janes Editores, S. A.
- Said, E. (1996). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Taylor, C. (1994). *La Ética de la Autenticidad. Barcelona*. Barcelona: Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.