

# Claroscuro N° 20 (Vol. 1) - 2021

Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural

Facultad de Humanidades y Artes

Universidad Nacional de Rosario

Rosario – Argentina

E-mail: [claroscuro.cedcu@gmail.com](mailto:claroscuro.cedcu@gmail.com)

---

Título: La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas feministas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau

Title: The skin and the colonial scar. The tearing and splitting in two Palestinian and Israeli feminist artists: Emily Jacir and Sigalit Landau

Autor(es): Karina Bidaseca

Fuente: Claroscuro, Año 20, N° 20 (Vol. 1) - Julio 2021, pp. 1-14.

Publicado en: <https://claroscuro.unr.edu.ar/>

---



Claroscuro cuenta con una licencia

Creative Commons de Atribución

No Comercial Compartir igual

ISSN 2314-0542 (en línea)

Más info:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>

Los autores retienen sus derechos de usar su trabajo para propósitos educacionales, públicos o privados.



**CLACSO**

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



Universidad  
Nacional  
de Rosario

# La piel y la cicatriz colonial. El desgarramiento y la escisión en dos artistas feministas palestina e israelí: Emily Jacir y Sigalit Landau

*Karina Bidaseca\**

## Resumen

El artículo aborda los devenires palestinos a través de las prácticas artísticas feministas sensibles al concepto que creé, el del desgarramiento de la “cicatriz colonial” en los territorios palestinos ocupados. A partir de la obra de dos artistas de un lado y otro del muro: la obra de la artista palestina en la diáspora Emily Jacir, quien con su técnica de pantallas divididas e imágenes dobles nos permite inferir la escisión de esa herida colonial aún latente. La obra de la artista israelí Sigalit Landau cuya obra *Hula Barbed* (2000) es metáfora visceral del desgarramiento de su piel por el roce del alambre de púas, una metáfora de esa cicatriz en estos tiempos de crímenes de lesa humanidad, colonialismo y apartheidización de Palestina (Bidaseca, 2018). Ya no la piel como umbral de la racialización compulsiva sino la carne, ya no sólo la herida abierta sino es preciso tocar esas zonas sensibles de nuestra cicatriz colonial.

**Key-words:** Arte feminista; Artista Palestina; Cicatriz colonial; Colonialismo; Ocupación.

---

\*CONICET/Universidad Nacional de San Martín/Universidad de Buenos Aires, Argentina.

E-mail: [karinabidaseca@gmail.com](mailto:karinabidaseca@gmail.com), [karinabidaseca@yahoo.com.ar](mailto:karinabidaseca@yahoo.com.ar) Recibido: 10/04/2021, Aceptado: 18/05/2020

**The skin and the colonial scar. The tearing and splitting in two Palestinian and Israeli feminist artists: Emily Jacir and Sigalit Landau.**

### Abstract

The article addresses Palestinian developments through feminist artistic practices that are sensitive to the concept that creates the "colonial scar" in the occupied Palestinian territories. From the work of the artists on one side and the other side of the wall: the work of the Palestinian artist in the diaspora Emily Jacir, who uses her split calf technique and immense doubles allows us to infer the edge of this latent colonial heritage. The work of the Israeli artist Sigalit Landau whose work is *Hula Barbed* (2000) is a visceral metaphor of the derailment of her skin by the friction of the spikes, a metaphor for this scar in these times of crimes against humanity, colonialism and the Palestinian apartheidization (Bidaseca, 2018). It is not only the threshold of compulsive racialization of the bell, but it is not necessary to only touch these bellows in the sensitive areas of our colonial scar.

**Key-words:** Feminism art; Palestinian artist; Colonial scar; Colonialism; Occupation.

## 1 Introducción

*Sólo quiero morir en mi tierra, que me entierren en ella;  
fundirme y desvanecerme en su fertilidad,  
para resucitar siendo hierba en mi tierra;  
resucitar siendo flor, que deshoje un niño crecido.  
En mi país. Sólo quiero estar en el seno de mi patria.  
Siendo tierra. Hierba. O flor.*

Fadwa Tuqan, poetisa palestina.

Mientras termino de escribir este artículo y en la conmemoración de los 73 años de Al Nakba –Al Mustamera en lengua ancestral, asistimos al despliegue de la “ferocité” (Lacan). A una nueva escalada de violencias contra la población palestina que nos llama a alzar la voz por aquellos que no lo pueden hacer, porque viven bajo ocupación. Cientos de muertos en Gaza, asesinatos, mujeres, niños y niñas. Son 16 mil mujeres palestinas desde 1967

que han pasado por prisiones, más de 39 mujeres las detenidas en estos días aciagos. La carne de los masacrados fue lacerada. La colonización tatuada en la piel de las víctimas.

Las mujeres palestinas se encuentran resistiendo y luchando contra el colonialismo del gobierno israelí y los patriarcados. Me pregunto por qué hay mucho miedo de acariciar ese punto sensible. *Devenir palestinas* es un llamado a sentir ese dolor, a volvernos todes palestines en este momento en que la sinécdoque spivakiana permite ser al mismo tiempo múltiples identidades. Evito hablar por otros o sobre otros. Hablo desde el sur, la metáfora del sufrimiento detrás de la línea abisal (Boaventura de Sousa Santos 2010). Palestina está llorando, no se puede oír su llanto, pero ella está constantemente llorando. Mientras el mundo sigue en silencio. Para romper esta apatía, las lenguas de las artes vivas nos permitirán reunir a dos artistas de uno y otro lado del muro, y a una poeta, Fadwa Tuqan para abrir las memorias sepultadas por los colonialismos a otras sensibilidades. La poeta funde su cuerpo para tocar el cuerpo de Palestina. Las performances como transferencias vitales de energías narran con sus cuerpos el dolor más intenso de esta tragedia humana, despiertan del olvido.

En el contexto de colonialismo, quisiera introducir la discusión acerca de la noción de estética feminista y de cómo ésta toma forma única en la representación de la guerra.

La socióloga palestina Elise Aghazarian (2011), menciona que “los encuentros coloniales están vivos ahora e implican armamentos avanzados, la privatización de la guerra. Palestina fue expoliada, dividida en distintas áreas. Siendo los movimientos de sus pobladores ahora controlados por otros. Los colonos, a través de las necropolíticas de control sobre los colonizados, intentan lograr lo que Frantz Fanon llamaba una “pseudopetrificación”. Especialmente en las zonas de la Ribera Occidental y la Franja de Gaza. Bajo una organización colonial del espacio, los *check points* organizan los pases de un sitio a otro, en un sentido tangible de restricciones para las y los refugiados internos, reconocidos con la categoría legal de “ausentes presentes”.

Utilizando las violencias coloniales, los poderes imperiales cuadriculan la zonificación del mundo. Así, las zonas de la humanidad y la no-humanidad determinan lo que Fanon llamó las “zonas de no-ser”: “yo soy, pero no soy siempre ni en todas las situaciones, es decir, mi humanidad está socialmente condicionada, a veces reconocida, a veces negada”. Zonas serpenteantes que segregan poblaciones, racializan cuerpos, construyen cartografías coloniales en las que el poder decide quién debe vivir y quién ha de morir. En las zonas

marcadas, la criminalización de las poblaciones colonizadas, originarias, tratan de huir de las violencias coloniales: raciales, sexistas, capitalistas, promovidas por discursos tales como la “ideología de género”. Discursos poderosos que toman cada vez más fuerza, impregnando la malla social con distintos dispositivos, inundados por fluidos financieros que promueven las campañas anti-feministas, misóginas, homofóbicas, transfóbicas, apuntando a los cuerpos disidentes.

La *apartheidización del mundo* (Bidaseca 2018a) se exagera en las metrópolis donde el colonizador y con él los fantasmas coloniales que nos acechan, despliegan sus feroces e insaciables voracidades. Los cuerpos disidentes, los cuerpos refugiados, en tránsito, racializados por las políticas del neoliberalismo mundial, que opera con la nueva razón imperial bajo el brazo, habitan las zonas tenebrosas de las violencias coloniales.

Me propongo abordar a partir de la concepción de Diana Taylor sobre las performances como “actos vitales de transferencia”, tanto transferencia de saberes, de memoria ancestral, es posible entender las obras de las artistas como una praxis que pone en el centro a los cuerpos bajo ocupación, colonialismo y apartheid. Las performances nos permiten un sentir cercano, afectivo.

La piel y el desgarramiento de la “cicatriz colonial” a partir de la obra de dos artistas de un lado y otro del muro: la palestina en la diáspora Emily Jacir, quien con su técnica de pantallas divididas e imágenes dobles nos permite inferir la *escisión* de esa herida colonial aún latente. El proyecto de Jacir habla de la crisis experiencial del exilio, de la necesidad de hablar del *site specific* como del derecho al retorno, reclamado, ante el estado fragmentador de cada estallido, de cada estruendo que despoja y desposee. La obra de la artista israelí Sigalit Landau cuya obra *Hula Barbed* (2000), expresa en el desgarramiento de su piel por el roce del alambre de púas una metáfora de esa cicatriz que perdura. Que es escrita en el cuerpo, que no se disuelve, en estos tiempos de confinamientos mundiales y de “apartheidización del mundo” (Bidaseca 2018a). ¿Cómo acercarse a la obra de Landau y Jacir a partir de la performance como transferencia de energías vitales a contextos conflictivos de ocupación y colonialismo?

## 2 El desgarramiento. Sigalit Landau

La limpieza étnica de 1948 que condujo a la creación del Estado de Israel tuvo como consecuencia, también la devastación de Palestina y la continuidad hoy

a través de otros mecanismos como la pandemia. La dialéctica de la muerte y el renacimiento, tan propia del mundo occidental, reunidas en un mismo acontecimiento que fue, ante el mundo, silenciado.

“Cincuenta años después  
estoy tratando de contar la historia  
de lo que se perdió  
antes de mi nacimiento  
la historia de lo que estaba allí  
antes de que la casa de piedra cayera  
el mortero explotó  
las rocas sueltas fueron llevadas lejos para nuevos propósitos, o aplastadas  
la tierra se declaró limpia, vacía...”

En esta poesía de Lisa Suhair Majaj, se condensan imágenes de una “vida entre”. Ese tipo de historia que se repite a sí misma entre las y los palestinos. Una y cada una de las distintas generaciones que han sobrevivido a la catástrofe pueden armar el puzzle de piezas que se han astillado, convirtiendo las casas de las aldeas en millones de partículas de piedras dispersas por el desierto, que más tarde, serían utilizadas para edificar el brutal Muro del apartheid.

“La visión más desgarradora fueron los gatos y perros ladrando y haciendo jaleo, tratando de seguir a sus dueños. Yo escuché a un hombre gritarle a su perro: “Vuelve! Tú al menos puedes quedarte!” (citado por Abu-Lughod y Saadi, 2010: 20).

Sobre Palestina, sobre su cuerpo social racializado, se escribe la “nueva razón imperial”. Pérdida de una comunidad arrojada a la intemperie del exilio de la historia, los acontecimientos de la ocupación y expulsión palestina “han dejado al viejo hogar familiar como un lugar de doloroso recuerdo y un símbolo de lo que fue tomado” escribieron Ahmad H Saadi y Lilia Abu-Lughod (2017: 10).

“La herida colonial es al tiempo la que produce el mundo moderno y su experiencia toda. La herida colonial es estructurante, determinante, articuladora”, explican Gandarilla y Reyna (2017). Sin embargo, esa idea de los pensadores de y descoloniales no contempla la herida primaria: la colonización de los cuerpos feminizados. La violación como acto colonizador por excelencia. Nuestros cuerpos son la primera de las colonias humanas (Segato 2003).

Los “escritos en los cuerpos racializados” (Bidaseca 2016) de las mujeres palestinas obedecen a lo que llamé una “nueva razón imperial”; en ellos inscriben los guiones de los que defino “fundamentalismos coloniales globales” (culturales, religiosos, políticos, económicos y epistémicos) (Bidaseca 2018b).

En los escenarios bélicos de la historia, el binomio Guerra Colonial/Guerras de Liberación Nacional en el Tercer Mundo, durante la “Guerra fría”, o en los escenarios actuales de guerras difusas en el sur global, los silenciamientos que persisten en torno de la utilización de los cuerpos de las mujeres como último bastión de la soberanía, obedecen a la matriz fundante de la razón imperial y al colonialismo, que estableció una separación radical entre la humanidad y los considerados no-humanos.

Para las mujeres palestinas la ocupación del territorio es análoga a la ocupación de sus cuerpos. El cuerpo femenino como primera colonia humana, comprendida como cuerpo social es utilizado para emitir mensajes coloniales. Las violaciones por medios sexuales constituyen un medio y no un fin en sí mismo. Como escribe en su capítulo “La violación de Qula, una aldea palestina destruída”, Susan Slyomovics: “En 1985, contestando a la pregunta de los investigadores de Birzeit acerca de cuándo los aldeanos pensaron en partir, Abu Faruq insiste en que la única preocupación de los aldeanos era “sharaf al-bint” (el honor de las niñas): “la primera cosa por la que dejamos nuestra aldea fue ‘ird (honor), solo ‘ird, ni dinero, ni niños, sólo sharaf, porque nosotros nos enteramos sobre Deir Yassin y Tantura próximas a nuestra aldea donde ellos hicieron cosas a las niñas.” Abu Faruq se refiere a la atrocidad más famosa de la guerra de 1948, que fue llevada a cabo el 9 de abril en Deir Yassin cerca de Jerusalén. Aproximadamente 105 aldeanos palestinos fueron masacrados por fuerzas judías. En Tantura, sobre la costa sur de Haifa, donde los aldeanos fueron expulsados el 22 de mayo, las historias de violación de Abu Faruq son corroboradas por Morris citando el archivo. Más cerca de Qula, en la aldea de Abu Shusha en el distrito Ramla, el libro de Morris presenta el caso de un intento de violación, por un soldado de la Haganah, de una mujer de veinte años prisionera, como lo hace la monografía *Destroyed Palestinian Village* dedicada a Abu Shusha (Morris 2004: 256 y Yaqub -Shalabi 1995, citados por Slyomovics 2017).

Como un secreto a voces, la violación como un arma de dominación y de tortura permanente y sistemática que las mujeres detenidas invisibilizaron al no comunicar se convierte en desigualdad y requería ser esparcido en el mundo de lo común. La autocensura da cuenta de la privatización del daño y de la violencia que lo ha causado. Paradojalmente es un acto comunicativo

como indica Segato (2003), un mensaje que tiene destinatarios y que se distribuye hacia otras direcciones, a la propia comunidad y a los varones subalternizados. Es decir, se trata de una violencia expresiva más que instrumental. “El cuerpo de la mujer es un resto de un festín donde el poder se constituye y se consolida mediante esa rapiña compartida”, expresa la autora en una entrevista<sup>1</sup>.

La reflexión en torno a las condiciones específicas del espacio, de la subjetividad de género y la sexualidad, parte de la categoría de encierro - ya sea real o imaginado, literal o metafórico- como una instancia demarcatoria de un cuerpo que se autodisciplina, y que diseña un perímetro de circulación autorizado. Que es también el del dominio territorial del Barón sobre el cuerpo femenino que “ahora se volvió capaz de controlar de forma irrestricta su territorio” (Segato 2003:12).

Los palestinos utilizan las metáforas de violación para designar la pérdida de la patria y, sostiene la autora, enmascarar la experiencia de la violación. “El tropo de Palestina, la novia virgen violada violentamente por un enemigo invasor, complementa las metáforas subsiguientes de violación (...) Estas representaciones palestinas de la pérdida colectiva y el trauma como la violación han suscitado duras críticas y auto-crítica como nostalgia retrógrada, o son valorizadas alternativamente por movilizar la conciencia colectiva y la resistencia política. El problema con las metáforas, sin embargo, es que ellas aniquilan la historia y disuelven la temporalidad, especialmente en lo que concierne a las funciones de la memoria y al testimonio oral con respecto a la historia nacional palestina. La relación entre la historia vivida (la verdadera violación) y los textos (la violación metafórica de Palestina, la patria), es una relación de oposición, opacidad y trastruecos cronológicos”. (Segato 2003: 37)<sup>2</sup>.

La performance que se ve en el video *Barbed Hula* (2000) -DVD PAL. 2'- que la artista israelí Sigalit Landau grabó en las costas de Tel Aviv, se basa

---

<sup>1</sup>Ver Bidaseca 2016

<sup>2</sup>“¿Qué es la violación cuando no está documentada? ¿O cuando está documentada de manera incompleta en la medida en que la víctima de la violación entra en un sistema de investigación académica que la transforma en una categoría colectiva detrás de la cual los soldados israelíes tienen garantizado el anonimato?” se interroga el texto con una valiente toma de posición al interior del campo académico que es funcional en su complicidad con las violencias contra las mujeres. Quienes se quedaron fueron sometidos a adoptar el lenguaje del colonizador, a trabajar en tareas de servidumbre. Aunque en estado de espera. “El campo es una estación de espera en el camino de retorno a nuestra tierras y propiedades en Palestina, que fue ocupado en 1948” (Al-Qalqili 2004, citado por Jayyusi, citado por Slyomovics 2017: 102).



en la trasposición del uso del juego del hula hoop a una danza perturbadora, que remite a las performances del accionismo vienés de los años setenta o a experiencias artísticas de Marina Abramović o Ana Mendieta, en el arte feminista. La cinta muestra a una mujer desnuda haciendo girar un aro o hula hoop de alambre de púas durante dos minutos. A cámara lenta el alambre desgarrará su piel.

“Un ritual autodestructivo para proyectar las sensaciones de sus propias experiencias personales en una acción física. El hecho de que este vídeo se exhiba en un loop continuo permite construir el significado de esta acción como una imagen sin solución ni final. El cuerpo realmente automutilado y expuesto a una laceración continua demuestra un “comprometido acto de unir lazos entre vida y arte –en palabras de Katrin Steffen en el catálogo de La Collection Nouveaux Médias, Pompidou 2006- como un medio de comunicación directa acerca de las relaciones entre la identidad individual y colectiva, así como entre la experiencia personal y la situación sociopolítica de su país”, realzando así que la identidad y la historia son partes inseparables del cuerpo humano”, al decir de Kristian Leahy (2010:122).

Ya no la piel como umbral de la racialización compulsiva sino la carne, ya no sólo la herida abierta sino es preciso tocar esas zonas sensibles de nuestra cicatriz colonial.

Cuando Fanon escribe: “Necesito perderme en mi negritud, ver las cenizas, las segregaciones, las represiones, las violaciones las discriminaciones, los boicots. Necesito tocar con los dedos todas las cicatrices que cebread la librea negra” (Fanon 2009: 160), impera un acto de cierre y por tanto, sanación. Cuidar y curar, ligado al trauma colonial de la dominación colonial, según Mbembe (2016) una clínica que cure a ese sujeto escindido y a una comunidad que se hace cargo y sana esa herida colonial.

### 3 La escisión. Emily Jacir

La obra de la artista palestina en la diáspora Emily Jacir entre dos sitios: Ramallah y Nueva York. Muestra un trabajo con técnicas de pantallas divididas e imágenes duplicadas.

Emily Jacir interviene en *Where We Come From* (Abdulhadi)/ *De dónde venimos* (Abdulhadi), 2001-2003, con esta pregunta: “If I could do anything for you, anywhere in Palestine, what would it be?/” Si pudiera hacer algo por ti, en cualquier lugar de Palestina, ¿qué sería?”

Esta pregunta fue planteada recientemente a algunos de los 4,5 millones de exiliada/os palestinas y palestinos por la artista palestino-estadounidense Emily Jacir. Aprovechando su capacidad para moverse con relativa libertad en Israel con un pasaporte estadounidense, Jacir prometió darse cuenta de los deseos de aquellos que tienen prohibido el ingreso a su tierra natal. Una serie de textos, letras negras en paneles blancos, describe las diversas solicitudes. Las fotografías en color, presentadas a su lado, documentan la actualización de Jacir de ellas.

“Ir a la tumba de mi madre en Jerusalén en su cumpleaños y poner flores y rezar”, dice una súplica en árabe e inglés. El texto nos dice que el hombre que lo hizo, Munir, vive a pocos kilómetros de distancia en Belén, pero las autoridades israelíes le negaron el acceso a Jerusalén. En consecuencia, no pudo visitar la tumba de su madre en el aniversario de su muerte. Jacir sí pudo. Una fotografía muestra su sombra flotando sobre la lápida mientras realiza la tarea. Es una presencia fugaz que es más bien una ausencia dolorosa. Si cumple un deseo, sigue siendo fantasmal, vicario.

Al igual que con el trabajo de Ayreen Anastas, Mona Hatoum y Rashid Masharawi, otros artistas se ocupan de la diáspora palestina; es quizás la complejidad del exilio lo que impulsa a Jacir a abreviar de neo-conceptualismos: un texto fotográfico, el valor de lo lingüístico, las respuestas que vinculan afectivamente con sus deseantes. La artista se vuelve una servidora pública.

La condición de exilio en la diáspora emerge produciendo dislocaciones materiales, que requieren viajes físicos e imaginarios que solidifican las comunidades en la diáspora pero sin perder la especificidad del sitio, la situacionalidad. La intervención de esa casa objeto desamarrado a su sitio geográfico (como en la escultura post-minimalista), ha dado paso a la desterritorialización en las prácticas artísticas de los años noventa.

El énfasis se pone hoy y en cada momento en las redefiniciones “discursivas” del sitio, dados por la imposibilidad de regresar a Palestina físicamente por la colonización y el apartheid, por la frontera del muro que erigió Israel.

El exilio es una experiencia tan devastadora, que resulta incluso en una forma de mutilación: el exilio representa “la grieta inestable entre un ser humano y un lugar nativo, entre uno mismo y su verdadero hogar (...) Una grieta que lo separa de el alimento de la tradición, la familia y la geografía”.

El proyecto tan sólo puede ser imaginado, no físicamente ocupado. El círculo perpetuo perverso que arroja a las y los exiliados aquí logran visitar a la madre, comer en un restaurante, jugar fútbol a través de esa mediación

artística cuya realización es la propia de un muro al parecer infranqueable excepto por sus pobladores que siguen viviendo y re(ex)istiendo entre los escombros. ¿De quién es el deseo que la artista cumple que van desde los gestos cotidianos, a una cita interrumpida, a la aglomeración de turistas frente a la tumba de Oscar Schindler que anuncia el deseo de un palestino a llevar flores a la tumba de su madre?

El deseo de Jacir, reunir las astillas de la memoria en un solo lugar, muestra la profunda identificación de la artista que se con-funde con el deseo de sus deseantes, una deriva de seres que inmovilizados se movilizan a través de la obra.

## 4 Reflexiones finales

Cuando vemos las imágenes de Palestina bajo llamas me invade un dolor inmenso. La sensación de una mezcla de distintas sensaciones que recojo de las personas: entre apatía, silencio, olvido y espectacularización de la guerra hasta la reproducción mimética de una realidad de los voceros de las corporaciones mediáticas.

Recuerdo cuando la cineasta vietnamita y feminista postcolonial Trinh T. Minha-ha quien, influenciada por la crisis humanitaria actual, escribiese “Every spectator owns a Vietnam of his or her own” para una crítica a los espectadores occidentales y a su consumo de la Guerra, llegó a Buenos Aires. Ella mencionó en una entrevista lo siguiente:

“En la película que acabo de terminar y que se llama *Forgetting Vietnam*<sup>3</sup> se muestra cómo ahora Vietnam es invadida por turistas. Pero los turistas están allí para olvidarse de Vietnam, para olvidar aquella realidad. Lo que ellos quieren son imágenes conciliadoras del campo, su lado turístico. La guerra aparece mercantilizada. Yo no muestro imágenes en bruto, sin editar, muestro cómo en todas las actividades cotidianas todavía puede sentirse la guerra, ser percibida. No es directamente visible, pero está en la gente. Me focalizo, por ejemplo, en la parte central de Vietnam donde hubo una masacre que sucedió durante la guerra y que no se reconoce. Evito hablar por el norte o por el sur, hablo

---

<sup>3</sup>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.

por el centro. Para esto convoqué a una joven poeta vietnamita que dice que la parte central de Vietnam es como un hada que está llorando en silencio, no se puede oír su llanto, pero ella está constantemente llorando. La poeta dice que ella querría tocar el cuerpo de Vietnam, pero que tiene mucho miedo de acariciar ese punto sensible” (Amado y Szurmuk 2017).

Susan Slyomovics (2017: 99-100) escribe: “Las palabras determinan qué se recuerda y qué se olvida. El entorno construido de Qula y su paisaje han sufrido transformaciones radicales desde 1948, depredaciones que son constitutivas de discursos de violación metafórica que abarcan borraduras demográficas, étnicas, culturales, históricas, políticas, sociales, geográficas y antropológicas. Dado las historias de desposesión masiva - personas, casas, tierras, objetos, árboles ¿Cómo pueden los libros memoriales palestinos documentar la Nakba, un presente eterno, a través de la calidad y contenido del material cultural palestino?”.

La violación del cuerpo y de la tierra es física, es metáfora de la desposesión. Cuerpos enterrados, removidos de los escombros, de la posibilidad de narrar su propia historia porque como dijo Said, la sobrevivencia del día a día les impidió hacerlo, o porque los portavoces requieren que esa historia deba ser contada en su origen todo el tiempo pidiendo “permiso para narrar”. La poetización es un recurso estético que apela a imágenes y emociones. Palestina, a pesar de los bombardeos, no se detiene, ella sigue viva. Como simboliza Jacir en el Monumento a las 418 aldeas palestinas, que fueron destruidas y ocupadas por Israel en 1948. En esa casa de tela los nombres que figuran, fueron bordados por palestinos e israelíes que se sumaron a la construcción de la obra. Su estética de precariedad, propia de los campamentos de refugiados, rememora la idea de un hogar. La casa es una imagen blanca en la que un lienzo es el material de la escritura a través de una técnica ancestral de las mujeres, como es el bordado como arte doméstica, del resituar sus voces acalladas, y las de cada aldea más allá de un relato fragmentado, callado, invisibilizado, abstraído del paisaje, de un pueblo y de un territorio que se traslada a un espacio político mediante cada palabra bordada para cartografiar ese espacio. Hacer de cada hogar el mapa de Palestina.

Tal el poema “Siempre vivo” de la poetisa palestina Fadwa Tuqán, nacida en Nablús el año 1914.

Querida patria, no.

A pesar de todo lo que gire, en la estepa sombría, sobre ti, la piedra del

dolor.  
No podrán, amor nuestro, arrancarte los ojos. No podrán.  
¡Que estrangules los sueños, la esperanza!  
¡Que claven en la cruz la libertad de construir y trabajar!  
¡Que nos roben las risas de los niños!  
¡Que quemem! ¡Que destruyan...!  
De la propia miseria. De nuestra gran tristeza.  
De la sangre pegada en nuestros muros.  
Del temblor de la vida y de la muerte, surgirá en ti la Vida nuevamente.  
¡Tú, vieja herida nuestra!  
¡Dolor nuestro!  
¡Nuestro único amor! Me basta con morir encima de ella, con enterrarme en ella.  
Bajo su tierra fértil disolverme, acabar, y brotar hecha yerba de su suelo.  
Hecha flor, con la que acaso juegue la mano de algún niño crecido en mi país.  
Me basta con seguir en el regazo de mi tierra: Polvo, azahar y yerba.

## Bibliografía

AGHAZARIAN, Elise (2011) “Reflexiones sobre geografías racializadas. Entrevista con una socióloga palestina”, *Revista Papeles de Trabajo* 5(7): 271-281. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7456892> Consultado 20 de enero de 2012.

AMADO, Ana y SZURMUK, Mónica (2017) “Narrar la guerra a través de la forma”, *Mora* 23:169-178. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/mora/article/view/5208> Consultado el 11 de abril de 2019.

BIDASECA, Karina (2016) “Mujer y cuerpo bajo control. Entrevista a Rita Segato”, *Revista Ñ*, Diario Clarín, 8 de febrero de 2014.

BIDASECA, Karina (2017) “Palestina y sus mujeres bajo ocupación: los muros del apartheid y el ancho mar de las estrellas”, *Revista Al Zeytun* 2. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/7>

7730/CONICET\_Digital\_Nro.3c6b4dbb-f446-495c-980a-5d29f0419343\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y Consultado el 20 de noviembre de 2020.

BIDASECA, Karina (2018a) *La amnesia del imperio: los muros del racismo, el apartheid y el ancho mar de las estrellas*. Buenos Aires: SB.

BIDASECA, Karina (2018b) *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Buenos Aires: Prometeo.

FANON, Frantz (2009 [1952]) *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

GANDARILLA SALGADO, José y ORTEGA REYNA, Jaime (2017) “Todas las cicatrices: hacia una fenomenología de lo colonial en Frantz Fanon”, *Revista Intersticios de la política y la cultura* 6 (12) 31–65. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/18490> Consultado el 23 de mayo de 2019.

LEAHY, Kristian (2010) “Barbed Hula”, *Colección CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid* 1:122. Disponible en: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM010620.pdf> Consultado el 16 de junio de 2018.

MBEMBE, Achille (2016) *Crítica de la razón negra*. Buenos Aires: Futuro Anterior.

MINH-HA, Trinh (1993) “All-Owning Spectatorship”, en: Hamid, Naficy y Gabriel, Teshome (eds.) *Otherness and the Media: The Ethnography of the Imagined and the Imaged*. Londres: Routledge, pp. 189-204.

SAADI, Ahmad y ABU-LUGHOD, Lila (2017) *Nakba, Palestina, 1948 y los reclamos de la memoria*. Buenos Aires: Canaán/CLACSO

SAID, Edward (1978) *Orientalismo*. Barcelona: Sudamericana.

SAID, Edward (1996) *Cultura e imperialismo*. Buenos Aires: Anagrama.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2010) *Descolonizar el saber, reiventar el poder*. Montevideo: Trilce.

SEGAL, Noam (2016) “Protest in Liminal Spaces, interview with Noor Abed”, *Keen On Magazine*. Disponible en <https://www.noamsegal.net/publications#/protest-in-liminal-spaces-interview-with-noor-abed/> Consultado el 23 de abril de 2018.

SEGATO, Rita (2003) *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes-Prometeo.

SLYOMOVICS, Susan (2017) “La violación de Qula, una aldea palestina destruida”, en: Saadi, A. y Abu-Lughod, L. (eds.) *Nakba, Palestina, 1948 y los reclamos de la memoria*. Buenos Aires: Canaán/CLACSO.

## Video

LANDAU, Sigalit (2000) *Barbed Hula*. Video. Disponible en: <https://iliveinacementery.tumblr.com/post/51029470132/barbed-hula-by-sigalit-landau-2000>