

01082
7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

dej.



**ARTES VISUALES TRANSFRONTERIZAS
Y LA DESCONSTRUCCIÓN
DE LA IDENTIDAD**

TESIS

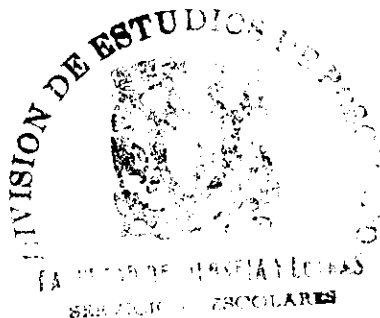
**Que para obtener el Título de
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**Presenta
ANTONIO PRIETO STAMBAUGH**

México, D.F.

Enero de 1998

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

A Ganesh, por su infalible amor

A la Esponja Mutante, por su complicidad

Índice

Introducción.....	1
Agradecimientos.....	9
Capítulo I. Los límites de la identidad americana	11
1. La Identidad: ¿esencia o construcción?	12
2. Mimetismo y alteridad	14
3. Frontera e identidad en América	18
4. La anti-identidad salvaje: pelados, pochos y pachucos	26
5. Calibán y el mimetismo de resistencia	35
6. La identidad colonizada	37
7. Del <i>melting pot</i> al multiculturalismo	40
8. Identidad “latina”	45
Capítulo II. Nacionalismo cultural chicano: la construcción visual de una identidad	49
1. Los orígenes de una lucha	51
2. Los orígenes de un imaginario	53
3. <i>I am Joaquín</i> : chicanismo mito-poético	60
4. Artes visuales chicanas: la identidad visible	65
5. Discurso fragmentado; arte individualizado	67
6. Dos artistas chicanas	70
7. Hacia la subversión de los estereotipos	72
Capítulo III. La puesta en escena del imaginario chicano	75
1. El Teatro Campesino	75
2. El Teatro de la Esperanza	86
3. Mujeres e historiografía alternativa	89
4. Teatro Nacional de Aztlán	93
5. De la creación colectiva a la dramaturgia individual	95
6. Sexualidades marginadas a escena	96
7. Conclusión	98
Capítulo IV. Diálogos chicano-latinoamericanos a través del teatro	99
1. Teatro político latinoamericano	101
2. “Somos uno”	105
3. Los festivales: el choque entre dogma y praxis	109
4. Intercambios en la dramaturgia	121
5. Conclusión	126

Capítulo V. La “post” identidad	129
1. La posmodernidad: ¿progresión o reacción?	133
2. La identidad descentralizada	135
3. La jaula de la identidad	137
4. ¿Identidad postcolonial?	133
Entre-acto	141
Capítulo VI. Artes visuales en la frontera de la identidad	143
1. Arte latinoamericano: la identidad como mitología	143
2. La poética de la frontera	150
3. De la sensibilidad <i>rasquache</i> al sincretismo conceptual	155
4. Panorama del arte conceptual fronterizo	162
5. InSITE: arte al filo de la frontera	170
Capítulo VII. <i>Performance</i> transfronterizo: hacia la desconstrucción de las identidades	175
1. <i>Performance</i> y desconstrucción	176
2. Guillermo Gómez-Peña	180
a) <i>The New World (B)order</i>	185
b) “El Tratado de Libre Cultura”: del <i>performance</i> al ensayo	194
c) Sobre estereotipos, museografías, y pecados en el Internet	196
d) <i>El museo de la identidad congelada</i>	201
3. Terreno Peligroso	209
a) César Martínez y la identidad comestible	212
b) Nao Bustamante: el circo de lo femenino	215
c) Luis Alfaro y la identidad incorporada	220
4. La <i>Nostalgia maldita</i> de Yareli Arizmendi	232
5. Conclusión	237
Conclusión general	241
Figuras	249
Apéndice 1. Creadores en la narrativa y las artes visuales chicanas.....	255
Apéndice 2. Chicanos, “nuevo-riqueños” y cubanos.....	259
Apéndice 3. Teatro chicano-latino en San Francisco: más allá del tabú.....	262
Bibliografía	267

Introducción

Hace 150 años México perdió la mitad de su territorio, y con él unos cien mil habitantes que, teóricamente amparados por el Tratado de Guadalupe Hidalgo (firmado el 2 de febrero de 1848) se convertían en ciudadanos estadounidenses pero conservaban sus propiedades y derecho a mantener su idioma y especificidad cultural. Con el trazado de la nueva frontera, conformada en gran parte por el caudaloso río Bravo, Estados Unidos daba su primer gran paso en la consolidación de su hegemonía dentro del continente americano, y México adoptaba una posición subordinada frente a su agresivo vecino del norte.

El nuevo panorama geopolítico marcó para siempre la manera como cada país se veía a sí mismo en relación al otro. Es decir, ese fue un momento decisivo para el establecimiento de las identidades nacionales tanto de México como de los Estados Unidos. Se sentarían las bases para una conflictiva relación entre las naciones vecinas, fundamentada en la desconfianza, la admiración, el chovinismo, la intervención y algunos intentos diplomáticos de cooperación bilateral. Frente al imperialismo estadounidense, México desarrolló un fuerte sentido de orgullo nacionalista, al grado de que en gran parte la identidad mexicana se definió en oposición directa a la presencia “yanqui”.

En medio de todo esto, la población estadounidense de origen mexicano jugó un papel inicialmente ambiguo. Durante la segunda mitad del siglo XIX, se hizo evidente que las garantías del Tratado de Guadalupe Hidalgo no serían respetadas y que tener ascendencia mexicana implicaba ser un ciudadano de segunda clase. No sólo eso, sino que los méxico-americanos¹ fueron sistemáticamente perseguidos, despojados de sus territorios, linchados y humillados. En las escuelas, a los niños se les prohibía hablar el español, y en general a esa población se le segregaba de manera semejante a la segregación que sufrían los negros. Es por ello que la experiencia de los méxico-americanos es en muchos sentidos más afín a la de las demás minorías étnicas de los Estados Unidos que a

¹ La población estadounidense de origen mexicano es muy diversa. Llamamos “méxico-americanos” a quienes tienen la ciudadanía estadounidense, y por ello se distinguen de los residentes legales, los braceros y los inmigrantes ilegales. El término “chicano” surge en los años sesentas, y será explicado más adelante.

la de los mismos mexicanos. La discriminación a la que eran sujetos los llevó a buscar soluciones que iban desde el asimilacionismo hasta el separatismo radical. La primera solución fue la más favorecida en un principio, especialmente por aquellos que vivían en las zonas urbanas. El separatismo sólo sería impulsado mucho después, durante la movilización política del movimiento chicano entre 1965 y 1975. En la práctica, la situación más común era la del “asimilacionismo selectivo”, es decir, que los México-americanos adaptaron a su contexto elementos de la cultura, la lengua y las costumbres estadounidenses. En lo que se refiere a la cultura mexicana, más que conservarla, poco a poco la fueron transformando para dar como resultado una mexicanidad muy idiosincrática. En efecto, se puede decir que la México-americana (y chicana) es ahora una tercera cultura, distinta a la estadounidense y a la mexicana.

Como resultado, la relación entre mexicanos y México-americanos se caracteriza históricamente por el malentendido y la desconfianza mutua. ¿Por qué, entonces, escribir una tesis sobre los diálogos entre ambas comunidades? Nos parece urgente la tarea de mirar frontalmente las manifestaciones de estos desencuentros, así como las propuestas artísticas por superarlos. Se quiera o no, los mexicanos están unidos a los chicanos no sólo por medio de lazos histórico-culturales, sino por una proximidad geográfica que incluye a los mexicanos inmigrantes que conviven con los chicanos, esta última siendo tradicionalmente una relación conflictiva. Un primer paso para el entendimiento mutuo es el reconocimiento de las diferencias, entender los contextos particulares de cada comunidad, e insistir que tanto mexicanos como chicanos son pueblos que internamente cuentan con vastísimas diferencias socioculturales.

Una idea que ha figurado prominentemente dentro de la conformación cultural tanto de mexicanos como chicanos ha sido la identidad. Para los primeros, la preocupación --especialmente dentro de los círculos políticos e intelectuales-- ha sido la de definir claramente la identidad nacional, mientras que para los segundos el énfasis ha sido sobre la identidad étnico-cultural. Nuevamente, estas diferencias han sido la fuente de malentendidos, ya que en México se considera que la identidad étnica es patrimonio indígena, mientras que para los chicanos la identidad nacional es un discurso hegemónico. Si bien los discursos de identidad dentro del espacio socio-cultural mexicano han

provenido principalmente de las élites intelectuales, dentro del espacio chicano surgieron en medio del activismo político como respuesta a la necesidad de auto-afirmación cultural y legitimación dada su condición subalterna con respecto a la sociedad dominante. El presente trabajo aborda las distintas formas de construir estas identidades, así como los más recientes impulsos por analizarlas críticamente. Se considera medularmente la manera como la identidad nacional, étnica y, más recientemente, sexual es manejada a través del teatro y el *performance art*, con especial énfasis en los artistas chicanos y mexicanos emigrados a Estados Unidos, ya que estos son los que con más insistencia se han dirigido a la problemática de la identidad.

En el contexto de las relaciones bilaterales México-Estados Unidos a partir de 1982, y especialmente con la apertura económica de la frontera en los noventa, el Estado mexicano virtualmente ha abandonado la vieja retórica del nacionalismo revolucionario. Como apunta Lorenzo Meyer, antes de esto “la identidad colectiva de México y su proyecto de futuro se habían construido teniendo a Estados Unidos más como un obstáculo que como un apoyo”.² Los gobiernos de Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari revirtieron esta postura al fincar la modernización económica del país en una apertura total hacia el norte. Sesenta años de discursos sobre identidad nacional y soberanía de pronto parecían obsoletos, y ante esto los artistas transfronterizos (en el caso que nos ocupa, medularmente mexicanos como Guillermo Gómez-Peña que se desplazan a través de la frontera México-Estados Unidos) se proponen a revisar críticamente las nuevas configuraciones identitarias, así como promover el diálogo chicano-mexicano. Hacia mediados de los ochentas, la zona fronteriza comenzó a verse como un terreno idóneo para esta actividad, que cuenta con la colaboración de activistas de la sociedad civil tanto estadounidense como mexicana. La frontera se convirtió en un tema que acercó a mexicanos y chicanos, ya que ambos reconocían problemas comunes dentro de su proceso social, político y cultural. La frontera también se convirtió en un espacio desde el cual grupos marginados o subalternos podían criticar a las hegemonías centralistas de ambos países.

²Meyer, Lorenzo, “La relación con el norte: historia de una historia”, *Reforma*, 13 de noviembre de 1997, pág. 19A.

Las actividades artísticas tanto de chicanos como de mexicanos “taransfronterizos”, entonces, han adquirido una fuerte relevancia política, a la vez que están transformando el modo de concebir las identidades de grupos e individuos de nacionalidad u origen mexicano. Los artistas de teatro y *performance* que aborda esta tesis trabajan en el espíritu de un “tratado de libre cultura” anti-oficialista.³ Es decir, proponen una visión más compleja y comprometida de cada comunidad y de las relaciones que éstas tienen entre sí, a fin de promover alianzas estratégicas para resistirse a las políticas neoliberales que abren fronteras al intercambio económico pero no al humano. Comprometidos con sus comunidades de base, estos artistas usan su obra para provocar debates políticos y culturales transfronterizos. Nos interesa el modo en que dichos artistas critican o desconstruyen los discursos de identidad nacional, étnica, racial y sexual. Su desplazamiento transfronterizo (a través de fronteras comunitarias, nacionales, y conceptuales) abre fisuras en los discursos hegemónicos que hacen posible una lectura compleja y políticamente comprometida de las identidades. El arte transfronterizo subvierte los estereotipos que proyectan entre sí las comunidades subalternas y dominantes, tanto de México como de los Estados Unidos.⁴ El área considerada comprende principalmente al sur de California hasta la zona fronteriza de San Diego-Tijuana. Es aquí donde se ha registrado la mayor actividad artística y cultural dentro del tema que nos ocupa, aunque también existen manifestaciones importantes a todo lo largo de la frontera.

Dada la complejidad del tema escogido, se utilizará un marco teórico interdisciplinario. Al abordar la actividad de personas y comunidades que cruzan una serie de fronteras geo-políticas y estéticas, nos parece pertinente trabajar, en términos de García Canclini, con “ciencias sociales nómadas”.⁵ Esta empresa conlleva una serie de problemas metodológicos, ya que el jardín del presente ensayo está pleno de senderos que se

³ Ver, por ejemplo, Gómez-Peña, Guillermo, “The Free Art Agreement/El Tratado de Libre Cultura”, *High Performance* 63, vol. 16, no. 3, otoño de 1993, pp. 59-63.

⁴ Por comunidad subalterna me refiero a los grupos sociales que están sujetos a algún grado de marginación por parte de los grupos dominantes, como es el caso de las mujeres, los negros, los chicanos, los homosexuales, etc.

⁵ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, p. 15.

bifurcan. La tesis transita a través de cuatro senderos: 1) los discursos de identidad y la imaginación de la frontera en el continente americano, 2) el papel que han jugado las artes escénicas en la consolidación de la comunidad e identidad chicana, 3) los intercambios culturales no-oficiales entre chicanos y latinoamericanos, particularmente los festivales de teatro, y 4) la desconstrucción de los discursos de identidad nacional, étnica y sexual dentro del arte conceptual (trans)fronterizo --especialmente en su manifestación de *performance art*.

Se examina el papel decisivo que han jugado las artes visuales y escénicas para que los grupos subalternos “imaginen” sus comunidades, así como la tendencia más reciente de criticar reflexivamente esos imaginarios.⁶ Si bien sigue vigente la búsqueda de un sentimiento de comunidad para hacer factible una labor de resistencia, los nuevos artistas y activistas transfronterizos proponen una visión abierta, negociable y crítica de los conceptos de comunidad e identidad.

El estudio que privilegia las dimensiones sociales, políticas y epistemológicas del tema. Sociales porque se habla de actividades que replantean la interacción social de distintas comunidades; políticas porque las actividades y obras analizadas están inscritas dentro e dinámicas de poder, de legitimización y de representatividad para grupos subalternos, y epistemológicas porque las obras descritas producen universos simbólicos cuya carga conceptual transforma la manera de percibir y vivir las identidades.

Se parte de un análisis de los límites de la identidad americana, es decir, los discursos de identidad que, de formas distintas, han formulado pensadores latinoamericanos y estadounidenses. Se abordan las diferentes maneras de metaforizar a la frontera y el uso que se le da a seres “liminales” como los gauchos y los pachucos para crear una alteridad *en contra de la que se define la identidad*. Se exponen las respuestas que han dado los pensadores chicanos a estos discursos, para entonces pasar a un análisis del nacionalismo cultural chicano y sus manifestaciones dentro del arte visual y del teatro.

Durante el período que abarca de finales de los sesentas a principios de los setentas (que llamaremos los años “ses-tenta”), medios como el cartel, los murales y el

⁶ El concepto de las comunidades imaginadas fue propuesto por Benedict Anderson en 1983, en la primera edición de su libro *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 1991.

teatro fueron utilizados con gran eficacia tanto por los estudiantes y activistas mexicanos, como por los promotores del movimiento chicano. Aunque los fines perseguidos eran distintos, ambos movimientos desestabilizaron (sin erradicar) los proyectos hegemónicos tanto de México como de los Estados Unidos, y lanzaron a la escena pública nuevas formas de representar las demandas populares.

Como señala Gustavo Geirola, los *sixties* (que él comprende entre 1957 y 1977) generaron dentro de Latinoamérica un clima de experimentación política que a menudo se expresaba en experimentación teatral, ambas con proyección utópica.⁷ Aquí teatro se puede entender como una metáfora de las puestas en escena que se realizaban en marchas, mítines y manifestaciones, así como la actividad artística de grupos con vocación política como El Teatro Campesino en California, el Grupo Mascarones en México D.F. y el Teatro Experimental de Cali en Colombia.

La intensa actividad política (y sus repercusiones represivas) continuó influenciando profundamente a la actividad artística de los jóvenes latinoamericanos y chicanos durante los setentas. Es muy importante destacar que se trata de la década en que estos jóvenes comenzaron a sostener diálogos transfronterizos al llevar sus obras tanto gráficas como teatrales a los distintos países. Un ejemplo paradigmático es el V Festival de Teatros Chicanos y I Encuentro Latinoamericano organizado por TENAZ (Teatro Nacional de Aztlán) y CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística) en México en 1974. El capítulo IV se enfoca en el papel que jugó ese festival dentro de los conflictos ideológicos de los distintos teatros latinoamericanos, y en la promoción otros encuentros que hasta la fecha se siguen organizando.

En lo que respecta a los distintos modos de abordar la problemática de la identidad, se puede decir a grandes rasgos que, mientras por medio de sus críticas y manifestaciones, la juventud urbana mexicana desestabilizó el discurso oficial de la identidad nacional afianzada en las mitologías creadas por la élite intelectual y el Estado, la juventud chicana --urbana y campesina-- se preocupaba por la *afirmación* y aún *invención* de su identidad cultural. Mientras los jóvenes mexicanos tenían su mirada puesta en la

⁷ Geirola, Gustavo, *Teatralidad latinoamericana de la utopía: Experimentación teatral y experimentación política durante los sixties (1957-1977)*. Tesis doctoral de la Arizona State University, 1995.

revolución cubana y se proponían afianzar una democracia socialista, en general los jóvenes chicanos tenían su mirada puesta en la revolución mexicana (el lema zapatista de “tierra y libertad” resonaba con mucha más fuerza entre los campesinos que entre los estudiantes) y el pasado indígena, y dirigían sus esfuerzos al afianzamiento de un nacionalismo cultural que legitimara su presencia dentro de los Estados Unidos. Se deben tomar en cuenta estas diferencias, ya que son una clave para entender los encuentros y desencuentros que se han dado entre chicanos y mexicanos.

Posteriormente, se analizan los “post” discursos (postestructuralismo, posmodernismo y postcolonialismo) a fin de evaluar su impacto y relevancia al contexto general de Latinoamérica y particular de los chicanos. Esto servirá para ubicar el contexto ideológico dentro del que se mueven los nuevos artistas que trabajan en la frontera norte. Examinaremos las nuevas propuestas estético-políticas que han surgido recientemente del universo chicano y fronterizo, cuya “poética de la frontera” ofrece una visión radicalmente distinta de la identidad americana.

En el capítulo VII se analizan las obras de artistas del *performance* que trabajan en y a través de la frontera México-Estados Unidos, a fin de entender el replanteamiento que hacen de las identidades contemporáneas. Durante la última década, el llamado *performance art* (conocido en México como “arte acción” o “performance”) se ha convertido en uno de los medios preferidos por los artistas de algunas comunidades subalternas para expresar sus problemáticas y transgredir los discursos oficiales. Se trata de un tipo de arte conceptual que se vale de la yuxtaposición de lenguajes y técnicas: el teatro, la plástica, la poesía, el video. A diferencia del teatro, el artista es autor y actor de una obra que desdeña el ensayo y la repetición. Se analizarán los trabajos de artistas mexicanos y chicanos, cuya obra formula algún tipo de crítica destructiva a los discursos de identidad nacional, étnica y sexual.

El análisis se valdrá de las teorizaciones en torno a las prácticas sociales, la ritualidad y los actos del habla (*speech acts*) que han propuesto los lingüistas y sociólogos estadounidenses J.L. Austin, Richard Bauman y Erving Goffman. Las teorías, englobadas en lo que se denominó a partir de 1980 *performance studies*, analizan el habla y los actos humanos como prácticas de carácter ritual y teatral: la narrativa oral, la adopción de

posturas y vestuarios correspondientes a contextos específicos, y la creación de un ambiente –o “puesta en escena”-- especial. Serán aplicadas igualmente las observaciones que, desde el terreno de la teoría feminista, hace Judith Butler sobre el *performance* de las identidades. Otras teorías que ayudarán al análisis de las estrategias del arte visual transfronterizo son la desconstrucción de los discursos de Jacques Derrida, la crítica postcolonial de Homi K. Bhabha, el estudio del *habitus* social de Pierre Bourdieu, y el concepto de lo grotesco dentro de la parodia carnavalesca de Mijail Bajtin, por su utilidad como herramientas básicas para examinar el uso del cuerpo y la narrativa en los escenarios alternativos del *performance*. La investigación recoge las voces de los creadores, algunas interpretaciones y respuestas que ofrecen los públicos mexicanos y estadounidenses a su trabajo, así como las lecturas que da el autor a cada situación.

Al examinar la obra de artistas como Guillermo Gómez-Peña, Nao Bustamante, Luis Alfaro y Yareli Arizmendi, se hace hincapié en su manejo transgresivo de los códigos de comportamiento y habla, actos que subvierten los estereotipos y estigmas que colonizan a los cuerpos de personas marginadas. Finalmente se concluye que, por medio de sus obras, estos artistas representan a las identidades étnicas, nacionales y sexuales como actuaciones (*performances*), es decir, como procesos socio-políticos de los que el sujeto puede cobrar conciencia crítica para convertirse en agente de su propio destino.

Agradecimientos

Esta tesis hubiera sido imposible de escribir sin el invaluable apoyo y la generosa colaboración de un gran número de personas. Agradezco, en primer lugar, a los integrantes de mi comité tutorial, el Dr. Axel Ramírez, la Dra. Liliana Weinberg, y la Mtra. Karen Cordero, por haber guiado la investigación con tanto acierto. Gracias, también, al Dr. Luis Esparza, al Dr. Ricardo Melgar, al Dr. José Luis Orozco y a la Dra. Ma. Teresa Zubiaurre, por sus oportunísimas observaciones.

Un agradecimiento especial merecen los artistas cuya obra me atreví a “desconstruir” en estas páginas: Guillermo Gómez-Peña, Luis Alfaro, Nao Bustamante, César Martínez, y Yareli Arizmendi. El talento y compromiso de todos ellos ha sido para mí una importante fuente de inspiración. De los muchos entrevistados, quisiera agradecer particularmente a Maris Bustamante (performancera entrañable), Felipe Ehrenberg, Mariano Leyva, Harry Gamboa Jr., Rodrigo Duarte-Clark y Hank Tavera. Indispensable también fue la complicidad de Coco Fusco y Sergio de la Torre.

Gracias al Dr. Jorge Huerta, por su generosidad y por abrirme la puerta de sus archivos, así como al Dr. David William Foster y al Dr. Gustavo Geirola, por su amistoso apoyo. Igualmente, la Dra. Shifra Golman me dio acceso a su archivo, y me enseñó a distinguir entre el concepto del arte y el arte del concepto. Agradezco a la Dra. Roselyn Costantino, colega en el estudio del performance, su entusiasta apoyo a mi trabajo; y a Elizabeth (“Betita”) Martínez, infatigable cronista de la comunidad chicana, su guía por los recobecos del “corazón de la Misión” en San Francisco.

El trabajo de campo en San Francisco y San Diego fue posible gracias a la invaluable hospitalidad de Margarita y Celia Jacques, así como de Luz Valencia.

Gran parte del texto fue escrito en la “maquichica” de Hortensia Moreno, de cuya inteligencia, simpatía y cocina soy “fan”.

Finalmente, la investigación fue auspiciada bajo el programa de becas de la División de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Gracias a la Lic. Adriana de Teresa y a Sylvia Rafful por siempre hacer que los trámites fueron más llevaderos.

Capítulo I

Los límites de la identidad americana

Para establecer cualquier tipo de identidad, sea ésta nacional, étnica o individual, es necesario también establecer los límites de la misma. La identidad implica el acto de identificarse *como* algo y *con* algo, por ejemplo, *como* mexicano y *con* los habitantes de mi localidad.¹ También me puedo identificar con la música, la comida, el habla, en fin, con el universo simbólico que comparte la comunidad que identifico como mía. Pero tal identificación requiere que logre distinguir ese universo de prácticas y símbolos de otros universos a los que no pertenezco. Por lo tanto, la identidad también se establece en relación a aquello que identifico como “otro”.

En este sentido, la identidad es un hecho simbólico que Gilberto Giménez define como

la percepción colectiva de un “nosotros” relativamente homogéneo (*in-group*) por oposición a “los otros” (*out-group*), en función del reconocimiento de caracteres, marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como de una memoria colectiva común.²

Dentro de sociedades multiétnicas o multiculturales, resulta difícil trazar las fronteras que delimitan el “adentro” y el “afuera” de la identidad, ya que la otredad está en todas partes. Paradójicamente, es dentro de este tipo de sociedades donde con frecuencia surgen esfuerzos por definir y delimitar claramente las identidades. De ahí que en una ciudad como Tijuana, compenetrada por la “otredad” estadounidense, el nacionalismo de Estado sea particularmente fuerte, y se vea cristalizado en múltiples monumentos, estatuas, mega-banderas y otros signos oficiales de la mexicanidad. A nivel popular, también se registra cierto tipo de nacionalismo, pero éste no es demagógico ni monumental, sino sentimental y lúdico. Olivier Debrouse considera que la tijuanaense es una “cultura de la apropiación” que exagera lo mexicano a la vez que absorbe, imita, exagera

¹El uso del pronombre posesivo en la primera persona es un poderoso medio de evocar discursivamente una identidad. José Martí se valió de este recurso para crear la identidad colectiva de “Nuestra América”.

²Giménez, G. “La problemática de la cultura en las ciencias sociales”, en *La teoría y el análisis de la cultura*, México, SEP, U. de Guadalajara y COMESCO, 1987, p. 41.

y parodia lo anglosajón.³ Pero dentro de esa ciudad también se dan cita representantes de una amplia gama de realidades socio-culturales mexicanas en diáspora: desde la mixteca hasta la chilanga. De esta forma, el caso tijuanaense nos recuerda que la identidad nacional no es exactamente igual a la identidad cultural o étnica, y que --como advierte Monsiváis-- la identidad se vive de manera distinta según el estrato socio-cultural y económico al que se pertenece, e incluso según el género sexual, ya que “la nación enseñada a los hombres ha sido muy distinta a la mostrada e impuesta a las mujeres”.⁴ De hecho, la mujer es la gran ausente dentro de los discursos de identidad nacional, aunque en el caso mexicano aparece como símbolo de vulnerabilidad sexual (“la chingada”), que se traduce en violación cultural (la Malinche).⁵

En este capítulo, nos proponemos estudiar la construcción simbólica de identidades y alteridades dentro del continente americano, para así entender el proceso de consolidación de la idea de la frontera dentro de los imaginarios colectivos tanto latinos como sajones. El análisis servirá como antecedente teórico para abordar posteriormente la construcción identitaria chicana a través del teatro, y de ahí pasar a las recientes propuestas de artistas transfronterizos que explícitamente buscan trasgredir dichos imaginarios, así como provocar debates y polémicas conducentes a reformular el estatus de esas fronteras. La barrera que contrapone al “nosotros” de “los otros” queda perforada por los procesos transfronterizos, y su carácter arbitrario es puesto en escena por los artistas del *performance*.

1. La identidad: ¿esencia o construcción?

Es necesario ubicar el concepto de la "identidad" dentro de su contexto político, como parte de un largo proceso ideológico que acompañó al surgimiento de los ciudadanos (en contraposición de los súbditos) dentro de los Estados-nación a partir del

³ Debroise, Olivier, “Junto a la marea nocturna inSITE94: el archipiélago”, en *inSITE94*, ed. Sally Yard, San Diego, Installation Gallery, 1995, p. 18 (14-33).

⁴ Monsiváis, Carlos, “La identidad nacional ante el espejo”, en *Decadencia y auge de las identidades*, coord. José Manuel Valenzuela Arce, Tijuana, COLEF, 1992, p.70 (67-72).

⁵ En el cuarto capítulo de *El laberinto de la soledad* (“Los hijos de la Malinche”), Octavio Paz destaca el valor simbólico de la Madre y la bipolaridad virgen/puta para explicar el “trauma” que da origen al carácter del mexicano. La mujer en ese ensayo es invariablemente símbolo, y nunca sujeto histórico.

siglo XVIII. El concepto de "identidad" es mucho más reciente que el concepto de "comunidad", y ambos han sido instrumentos fundamentales en la cristalización del nacionalismo. Como apunta Benedict Anderson en su obra *Imagined Communities*, los Estados-Nación (y se refiere tanto a los nuevos Estados europeos como a las ex-colonias) crearon y difundieron la idea de comunidad con la ayuda de la literatura, es decir, afianzaron el nacionalismo en el plano del imaginario colectivo.⁶

En el terreno de las ciencias sociales del presente siglo, el concepto de "identidad" comienza a popularizarse en la post-guerra de los años cincuentas, y adoptará diferentes connotaciones según la disciplina (psicología, antropología, etc.) o teórico que lo maneje. Comenzará a analizarse la identidad como un concepto del cual no sólo se vale el nacionalismo de Estado para ejercer control hegemónico, sino que también utilizan los nuevos nacionalismos étnicos en sus movimientos de resistencia. La identidad es, entonces, un arma de doble filo. Desde un principio, sin embargo, la discusión en torno a la identidad se polarizó en dos campos: el esencialista y el constructivista.⁷ Básicamente, los esencialistas reducen la identidad a un concepto "intraprésico" que intenta hallar una característica estable que identifica a la persona: aquello que constituye "lo que realmente es". Esta tendencia está aliada, como advierte García Canclini,⁸ con los fundamentalismos étnicos y nacionales que muchos grupos subalternos sienten son indispensables para lograr su emancipación. En el otro extremo están los constructivistas, generalmente en el campo de las ciencias sociales, que proponen la identidad como una construcción, o bien como un concepto que internalizamos a raíz de una serie de etiquetas o conductas impuestas por el entorno social. Epstein señala que ambas posturas conllevan agendas políticas muy específicas, y propone --a la luz de los movimientos que buscan reivindicar las identidades oprimidas-- explorar críticamente sus ventajas y desventajas a la hora de articular una estrategia de resistencia.

⁶ Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres, Verso, 1991.

⁷ En su artículo "Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Constructionism" (en *Socialist Review*, No. 17, 1987) Steven Epstein ofrece un detallado recuento crítico de las teorías esencialistas y constructivistas.

⁸ García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995, p. 92.

García Canclini, por su parte, sostiene que las identidades contemporáneas viven un proceso de negociación en los escenarios de hibridación intercultural y globalización. Las migraciones masivas, los medios de comunicación, los hábitos de producción y consumo en constante proceso de readaptación, hacen que las identidades se manifiesten de formas inesperadas y que actualmetne exista un renovado interés por las mismas. Sin embargo, advierte que la puesta en escena de estas identidades está sujeta a condiciones sociohistóricas específicas. De ahí que "(l)a identidad es teatro y es política, es actuación y acción".⁹ De forma similar, el teórico postcolonialista Stuart Hall mantiene que "debemos considerar a la identidad como una producción que nunca se termina, que se constituye dentro, y no fuera, de la representación".¹⁰

Para efectos de esta tesis, consideramos a la identidad --nacional, étnica o sexual-- en todo momento como un *proceso relacional* (no una condición o un resultado al vacío). Nos interesa cómo se constituye y *despliega* la identidad en actos que a menudo combinan las tendencias esencialistas y constructivistas. La proyección, representación y *performance* de la identidad es lo que aquí se pretende explorar.

2. Mimetismo y alteridad

El tropo guía para este capítulo es el del mimetismo y la alteridad, ya que es el juego entre esos dos fenómenos el que nos ayudará a entender algunas de las aparentes contradicciones dentro de los discursos identitarios. La identidad no se construye en el vacío: obedece a una compleja urdimbre de factores psicológicos, sociales, culturales y políticos dentro de los que cumple un papel fundamental la que Walter Benjamin llamara la "facultad mimética", es decir, la capacidad de *crear similitudes* e identificar semejanzas dentro de una "poderosa compulsión" por "comportarse como algo distinto (*something else*)".¹¹ Es decir que, al crear una identidad, se está estableciendo una relación con la otredad, una relación que imita ciertos rasgos, pero que transforma otros. El antropólogo

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ Citado en Fregoso, Rosalinda y Angie Chabram. "Chicano/a Cultural Representations: reframing alternative critical discourses", *Cultural Studies*, Vol.4, No.3 (octubre 1990) p. 206.

¹¹ Citado en Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993, p. 19.

Michael Taussig analiza esta dinámica en el contexto (post)colonialista, en el que las relaciones entre indígenas, mestizos, criollos y anglosajones se rigen por estrategias de apropiación, resistencia y dominio ejercidas tanto por el oprimido como por el opresor. De ahí que Taussig sostenga que la identidad “se debe ver no como una cosa-en-sí, sino como una relación tejida desde el mimetismo y la alteridad y dentro de campos de representación colonialistas”.¹²

Con esto en mente, nos interesa abordar los campos de representación de los discursos identitarios americanos, especialmente en lo que se refiere a las fronteras y sus habitantes. Los pensadores que se discutirán a continuación evocan a una hueste de personajes que habitan en la frontera entre la civilización y la barbarie, entre la tradición y la modernidad, entre el mimetismo y la alteridad. En el caso latinoamericano, esta condición intersticial despertó apasionados discursos que estuvieron dirigidos a convocar al hombre ideal, es decir, al hombre *moderno*. Según Roger Bartra, para cristalizar el mito del hombre moderno, “es necesario reconstruir al hombre primordial y originario; es necesario generar una conciencia trágica de la oposición entre el bárbaro y el civilizado; es indispensable crearle al hombre moderno un pasado mítico, para que la propia modernidad pueda --aparentemente-- despojarse de mitos y enfrentar racionalmente la construcción del futuro”.¹³ El antropólogo acierta en cuanto a la creación de binarismos jerárquicos, pero un análisis de algunos de los personajes (pelados, pachucos, etc.) que evocan los pensadores demuestra que no son seres del “pasado”, sino híbridos contemporáneos que encarnan dentro de sí la *condición liminal*.

Para el antropólogo Victor Turner, el estado liminal (del latín *limen*, o “umbral”) es aquel momento de transición dentro de los ritos de paso cuando un iniciado deja la normalidad cotidiana para realizar un cambio de status, pasando por un puente o túnel simbólico (que, como precisa Turner, puede darse en forma de peregrinaciones que requieren el cruce de fronteras nacionales para llegar a lugares sagrados) dentro del que se dan “inversiones de la normalidad cotidiana”. Las inversiones pueden abarcar el borrado

¹² *Ibid.*, p. 133.

¹³ Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987, p. 76.

(*effacement*) de la identidad del iniciado, así como situaciones de ambigüedad o paradoja dentro de los que se recombinan o eliminan los opuestos de vida y muerte, masculino y femenino, etc.¹⁴ Los ejemplos que hallamos en la literatura sobre identidades nacionales frecuentemente evocan esta condición liminal, y tienen dos funciones: 1) indicar la transición entre la barbarie y la civilización, lo tradicional y lo moderno; 2) servir como símbolos de la “anti-sociedad” y la “anti-identidad”, en contra de los cuales podemos fijar nuestra propia identidad individual o nacional. Por tanto, los gauchos de Sarmiento, los pelados de Ramos y los pachucos de Paz son símbolos de inversión, mas no de subversión, en tanto que su otredad sirve únicamente para justificar un orden establecido, no para cuestionarlo.¹⁵

Dentro de los discursos de la identidad latinoamericana, estos seres liminales tendrán como modelo al mestizo de sangres y culturas entremezcladas. Los intelectuales criollos se valdrán de la ideología del mestizaje para construir una identidad separada a la europea, y para homogeneizar la diversidad étnica de la población. Pero el parto de los países latinoamericanos se verá marcado por una ambigüedad que impedirá romper del todo con el cordón umbilical: si bien los líderes criollos buscaban una independencia política y económica de Europa, no querían realmente una independencia socio-cultural. El mestizo abrevará de esta ambivalencia, será usado como blanco tanto de ataques racistas como de proyectos utópicos, pero a final de cuentas su condición “híbrida” lo volverá inclasificable. Y es gracias a esta inclasificabilidad que veremos al mestizo portando un repertorio asombroso de máscaras dentro del teatro de la identidad.

El mestizo será un ser fronterizo por excelencia: entre lo indígena y lo europeo, entre lo tradicional y lo moderno, una especie de “frontera interna en estado perpetuo de creación y descomposición” cuya identidad ambigua “retará cualquier intento de imponer límites culturales rígidos a su alrededor”.¹⁶ Así, su ambivalencia ejercerá una tensión

¹⁴ Turner, Victor, “Liminas to Liminoid in Play, Flow, and Ritual. An Essay in Comparative Symbology”, en *Fron Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1982, pp. 24-27 (20-60).

¹⁵ *Ibid.* p. 41.

¹⁶ Klor de Alva, Jorge, “The Post-colonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of ‘Colonialism,’ ‘Postcolonialism’ and ‘Mestizaje’”, manuscrito inédito, 1994, pp. 3-4.

particular en cuanto amenaza la estabilidad identitaria. Al utilizarse como símbolo de, por ejemplo, la identidad del mexicano, el escritor criollo se encuentra en la posición de describir esa otredad como propia. Dicha otredad tendrá valor negativo o positivo según el cristal con que se mire: cuando el mestizo amenaza con dilatar y exceder su otredad (aferrándose, por ejemplo, al primitivismo indígena o aspirando a lo anglosajón), será el símbolo de todo aquello que debemos evitar. Cuando el mestizo aparece como crisol de lo “mejor” de todas las culturas, entonces será el símbolo de nuestra naturaleza “cósmica”.

Los discursos identitarios se formularon de manera distinta en los Estados Unidos. Tenemos, por un lado, al imaginario de la frontera como zona virgen lista para ser conquistada por los emprendedores *frontiersmen* en su “marcha hacia el oeste”. Por el otro, están los distintos conceptos surgidos desde principios del siglo XX para acomodar a la ola de inmigraciones provenientes de Asia y Europa, así como a la vasta población negra que había conseguido librarse de la esclavitud pero no de la discriminación. En este marco, el *melting pot* será equivalente al mestizaje, aunque la imagen que evoca es la de un gigantesco crisol dentro del que se funden todas las etnias, que dejan de existir y dan lugar a un nuevo producto: el *all American man*. Mientras que el mestizo presenta las huellas de su historia, el “americano” la borra para proyectar su identidad hacia el futuro. Como se verá más adelante, las inmigraciones del tercer mundo --especialmente de Asia y de Latinoamérica-- presentarán un elemento indeseado para el crisol estadounidense, y su presencia será motivo de otros discursos identitarios que intentan ubicar culturalmente a estos grupos marginados. Una “solución” surgida durante los años ochentas fue la de darles a estos grupos un nombre vinculado a su origen cultural, y un apellido que los arraiga a su nacionalidad actual. De ahí las fórmulas “Native-American”, “Mexican-American”, “African-American”, etc., y por ende la imposibilidad ya de identificar al utópico “all American”.

La evocación de seres fronterizos como ejemplos de lo que la identidad debe *ser o no ser* siempre se topa con la paradoja del mimetismo, cuya dialéctica describe Taussig:

Dentro de un constante estira y afloja, el mimetismo logra un truco de danza entre lo igual y lo diferente. Un asunto imposible, pero necesario y cotidiano: el mimetismo registra a la vez la igualdad y la diferencia, de ‘ser como’ y ‘ser Otro’. Crear estabilidad a raíz de esta inestabilidad no es cualquier cosa, y sin embargo *toda formación de la identidad está ligada a esta actividad de apuntalamiento*

*dentro de la que no se trata tanto de permanecer igual, sino de mantener la igualdad por medio de la alteridad.*¹⁷

Así, la “igualdad” identitaria --sea ésta la que soñara Bolívar para el continente, o la que buscan los chicanos para su comunidad-- es imposible de concebir sin considerar su interminable “estira y afloja” con la otredad europea o anglosajona. Por eso, los seres fronterizos o liminales que condenaron Ramos y Paz no son un símbolo de lo Otro, sino un símbolo de la condición latinoamericana. Ésta es una intuición que --planteada en tono subversivo-- recogería Fernández Retamar en su célebre ensayo: *Calibán*.

3. Frontera e identidad en América

Las fronteras son espacios constituidos históricamente por medio de guerras y tratados internacionales, que a la larga se afianzan en el imaginario colectivo de las naciones como un lugar físicamente real (con la ayuda de marcadores naturales como los ríos o alambrados de púas). Dentro del campo simbólico, Pierre Bourdieu sostiene que la frontera es una representación tanto mental como “objetiva” que, al igual que la identidad nacional que pretende contener, se vale de la enunciación *performativa*, y en este caso, autoritaria, para hacerse reconocer.¹⁸ La autoridad de ese poder simbólico afianzado en el reconocimiento de la representación, afirma Bourdieu, puede ser puesta en tela de juicio por los discursos regionalistas que se contraponen a los discursos oficiales del Estado en cuestión. El caso del movimiento chicano, con su invención de identidades y territorios contestatarios, permite ver la operación compleja de estos contra-discursos.

En el continente americano, pensadores decimonónicos como el argentino Domingo F. Sarmiento y el estadounidense Frederick Jackson Turner coincidieron en pensar a la frontera como espacio salvaje y escenario de la misión civilizadora, mientras que en el resto de Latinoamérica las fronteras eran zonas de conflicto, de fuga, y no formaban parte del imaginario nacionalista. Interesa entender cómo se han transformado estos discursos, especialmente con el advenimiento de la globalización y el libre comercio.

¹⁷ Taussig, M., *Mimesis and Alterity*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸ Bourdieu, Pierre, “La identidad como representación”, en Gilberto Giménez (ed.) *La teoría y el análisis de la cultura*, *op. cit.*, p. 476..

Para México, la frontera es un espacio excéntrico (fuera del centro) que a través del tiempo se ha visto desde el centro político administrativo como una zona inestable, en la que un gran número de mexicanos se da fuga, a la vez que penetra la influencia cultural y política estadounidense. Desde la perspectiva de los Estados Unidos, la frontera ha dejado de tener una connotación romántica. De *frontier*, ha pasado a convertirse en *border*, es decir, una zona inestable, que se debe fortificar y militarizar para contener la “ola café” que viene del sur. La frontera se ha abierto a toda clase de intercambios económicos, pero la paradoja está en que, al persistir radicales diferencias socio-económicas entre las poblaciones de ambos países, Estados Unidos todavía ve al flujo humano que sube desde el sur como una amenaza a su soberanía, identidad y seguridad nacional.

Las posturas ambivalentes y pasiones encendidas que despiertan las fronteras tienen una larga historia que aquí tan solo esbozaremos, particularmente en lo que se refiere a la manera como una serie de pensadores latinoamericanos y estadounidenses plasmaron la problemática.

América Latina surgió en el momento en que toda una región “pintó su raya”, es decir, cuando se trazó la frontera que la distinguió primero de Europa y después de la América sajona. La élite política latinoamericana, aliada con la clase terrateniente, a su vez trazó fronteras internas para delimitar las diversas naciones. El trazado de estas fronteras se efectuó de forma arbitraria y violenta en base a demarcaciones heredadas de la época colonial, y se constituyeron como “límites naturales” de las pretensiones territoriales. En muchos casos las fronteras separaron a grupos étnicos como los mayas entre México y Guatemala, y los aymara entre Perú y Bolivia. Pero los perfiles territoriales poco a poco se integraron a los imaginarios colectivos como dibujos de antigüedad inmemorial. En este sentido, surgió un fenómeno apuntado por Benedict Anderson: las naciones son construcciones nuevas que se presentan como antiguas.¹⁹ La antigüedad imaginada es una estrategia de legitimación, y un signo al que se recurre para desplegar esa antigüedad es el de la tradición. De ahí que Eric Hobsbawm y Terrence Ranger propusieran el estudio de las *tradiciones inventadas* para entender los procesos de legitimación de los Estados-

¹⁹ Anderson, *op. cit.*, p. 5

nación.²⁰

Los Estados-nación imponen la igualdad y la unidad a costa de la diferencia y la disidencia. Los conceptos de identidad y nación fueron importados --como el mismo idioma que los transporta-- de Europa, por lo que la especificidad americana se construyó desde un principio con la mirada puesta en modelos europeos. No sería sino hasta finales del siglo XIX que aparecerían voces como las de José Martí para poner en tela de juicio la mirada eurocéntrica. Antes de abordar el contra-discurso que desarrollaron pensadores como estos y más adelante grupos subalternos como los chicanos, conviene hacer un repaso de la trayectoria tomada por distintos intelectuales americanos (latinos y sajones) en la construcción de las fronteras identitarias del continente. No se hará una exposición exhaustiva, ni se mencionará a todos los pensadores que han contribuido a ese discurso. El enfoque se apoyará sobre las formulaciones que han cristalizado en formas de imaginar a la identidad y sus fronteras.

Un fenómeno que se destaca desde un principio es la condición de Latinoamérica como *espejismo*. Con esto queremos evocar la idea de reflejo, así como la de imagen espectral que se ve en el desierto cuando la sed por la identidad es más fuerte.

Reflejo: desde los discursos de Bolívar hasta los ensayos de Paz, se establece que América Latina existe sólo en relación a su otredad europea y estadounidense. En su *Carta de Jamaica*, Bolívar sentó las bases del discurso al afirmar que “no somos ni indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores”.²¹ Bolívar planteaba los derechos jurídicos de los pobladores americanos, y para ello propone la idea de una “especie media” que se debate entre lo indígena y lo europeo. Esta aparente negación de las herencias étnico-culturales se convirtió --bajo la etiqueta colonial de “mestizo”-- en una identidad cuyo afán incluyente

²⁰ Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition*, Nueva York, Cambridge University Press, 1983.

²¹ Cit. en Díaz Quiñones, Arcadio, “Pedro Henríquez Ureña: modernidad, diáspora y construcción de identidades”, en G. Giménez y R. Pozas H. (coords.) *Modernización e identidades sociales*, México, UNAM, 1994, p.60. (59-116).

es ambiguo, y que a final de cuentas deslegitima a los grupos étnicos y raciales que habitaban en el continente.

Los proyectos nacionales fueron contruidos por las clases criollas en un impulso independentista, pero a la vez con el deseo de importar a América los modelos socio-culturales y políticos de la ilustración europea. La consigna era imitar pero ser diferentes, consigna que acarrearía múltiples contradicciones.

Imagen: Poco después de la muerte de Bolívar, se registró la mayor apropiación territorial que ejerciera un país americano sobre otro. La usurpación que hicieron los Estados Unidos de más de la mitad del territorio mexicano consolidó el proyecto expansionista de aquella nación, y definió a Latinoamérica como área sujeta a un colonialismo surgido del mismo continente. La imagen de la zona se dibujaba con el violento trazado de nuevas fronteras. Para Estados Unidos, la empresa se concibió dentro de una ideología que ve a la frontera como tierra de nadie, un área salvaje y agreste (*Wild Frontier*) susceptible de ser transformada en tierra habitable por hombres civilizados (léase “anglosajones”).

Tal ideología, asociada al “destino manifiesto”, conoció su más elocuente exposición en un discurso pronunciado por el historiador Frederik Jackson Turner en 1893, titulado “The Significance of the Frontier in American History”. Turner vinculó el concepto de la frontera con la formación misma del carácter (anglo)americano y el perfil de su nación. Para él los migrantes europeos que llegaron al continente americano se encontraron con un territorio fronterizo que fungió como crisol: “en la encrucijada de la frontera, los inmigrantes fueron americanizados, liberados, y fusionados en una raza mixta, no más inglesa ni en nacionalidad ni en características”.²² Pero la mixtura a la que se refiere Turner no incluyó a la población indígena o mexicana (inexistentes en su cosmovisión), sino a los inmigrantes de otras naciones europeas. El historiador sostiene que la población desplazada comenzó a cultivar, en rechazo al estancado y flemático tipo inglés, una personalidad aventurera, cuyo individualismo sirvió como promotor de la

²² Turner, Frederick Jackson “The Significance of the Frontier in American History” (orig. 1893), en Weber, David J. y Jane M. Rausch (eds.) *Where Cultures Meet: Frontiers in Latin American History*. Wilmington, Scholarly Resources, 1994, p. 13 (1-18). Traducción mía.

democracia. “El intelecto americano --afirma Turner-- le debe a la frontera sus rasgos sorprendentes: esa rudeza y fortaleza combinadas con agudeza y curiosidad (...) esa maestría sobre las cosas materiales, pobre en lo artístico pero con la capacidad de grandes logros; esa energía nerviosa e incansable; ese individualismo dominante...”.²³ En la frontera se trazaba también la dicotomía *activo/pasivo*, dentro de la que el sajón desenvaina con “energía nerviosa” su fálico “individualismo dominante” para penetrar y someter a una Latinoamérica que, dentro del caos post-independentista, no se acababa de definir. Este discurso sirvió como la base para las generaciones subsecuentes de historiadores que buscaban definir el “carácter americano”. El paradigma de la frontera fue por turnos aplaudido y criticado, e incluso ampliado por académicos como Walter Prescott Webb, quien expandió el paradigma a todo el hemisferio occidental: el continente americano entero sería, en opinión de este historiador, la frontera de Europa.²⁴

Durante el presente siglo, el imaginario del *wild frontier* cobró fuerte arraigo en la memoria colectiva del pueblo estadounidense, especialmete gracias a sus manifestaciones cinematográficas. Los niños estadounidenses encuentran una versión interactiva en aquella *meca* de la juventud: Disneylandia, un *theme park* que dedica toda una sección al “tema” de la frontera (“*Frontierland*”). Y en la ciencia ficción se encuentran versiones futuristas del mito del pionero fronterizo en series como *Star Trek* (el universo como frontera) o *Lost in Space* (que más bien parodia al género). Estos productos de la industria cultural estadounidense han difundido el imaginario fronterizo por el mundo entero. No se puede subestimar el efecto que han tenido estos productos en la continua legitimación de la “misión civilizadora” del destino manifiesto.

El imaginario de la frontera como fuente de la identidad nacional, sin embargo, no es compartido por la mayoría de los países latinoamericanos, con excepción de Brasil y Argentina. El historiador peruano Víctor Andrés Belaúnde criticó la teoría de Turner como inaplicable al contexto latinoamericano. Pero esa crítica se convierte en lamento al afirmar que “la ausencia de frontera (en el sentido turneriano) ha causado la rigidez de

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ Prescott Webb, Walter, “The Great Frontier” (publicado originalmente en 1951), en Weber, David J. y Jane M. Rausch (eds.), *op. cit.* (pp. 51-63).

nuestra estructura, así como nuestra falta de juventud y vitalidad”.²⁵ Belaúnde aceptó sin reparos la imagen de la virilidad y energía dominante del sajón.

No obstante, el antropólogo chiapaneco Andrés Fábregas Puig señala que la tesis de Turner “es útil para comprender la conformación de varios estados nacionales en Latinoamérica y, en especial, el avance sobre los trópicos”. La explotación de las selvas tropicales de Chiapas y Quintana Roo, sostiene Fábregas Puig, tiene el mismo espíritu colonizador que celebrara Turner, por lo que “el trópico húmedo del sur mexicano ha sido frontera, en el sentido de espacio de ocupación, para el propio estado nacional mexicano, además de localizarse aquí los límites políticos de la nación”.²⁶

Como señala José Luis Gómez-Martínez, la frontera euro-sajona es el área que separa a lo conquistado de lo por conquistar, es el punto de contacto entre lo conocido y lo desconocido, por lo que lleva dentro de sí su propio centro dinámico. En cambio, la frontera latinoamericana se convierte en “un lugar, en un espacio, en un modo de vivir” que se caracteriza por su marginalidad en relación con el centro europeo o urbano.²⁷ Así, Latinoamérica asumirá una identificación con la condición fronteriza en el sentido de *periferia*. Los líderes criollos no podrán evitar esta identificación como seres marginales, pero intentarán construir sus propios centros, por lo que a su vez marginarán a sus subordinados mestizos, indígenas o negros. La estructura centralista que adoptarán países como México entonces traza sus fronteras, que se verán como áreas distantes donde la identidad se diluye.

Las observaciones de Gómez-Martínez son útiles para entender el desplazamiento del concepto del *centro* en América Latina, y por ende la configuración de un espacio social subordinado al universo euro-sajón. Sin embargo, pasa por alto las similitudes apreciables en la concepción popular de los habitantes de la frontera en Estados Unidos, Argentina y Brasil. El *frontiersman* anglosajón, el gaucho argentino y el *bandeirante*

²⁵ Belaúnde, V.A., “The Frontier in Hispanic America”, en Weber, David J. y Jane M. Rausch (eds.), *op. cit.* p. 33 (33-41).

²⁶ Fábregas Puig, Andrés, “Desde el sur una revisión del concepto de frontera”, *Fronteras*, año 1, vol. 1, núm. 1, primavera de 1996, p. 12, (10-15).

²⁷ Gómez-Martínez, José Luis, “‘Mestizaje’ y ‘frontera’ como categorías culturales iberoamericanas”, *E.I.A.L.*, vo. 5, núm. 1, 1994, p. 6, (5-19).

brasileño fueron vistos popularmente como seres emprendedores y heroicos. Incluso un intelectual eurocéntrico como Sarmiento, que veía en el gaucho la encarnación de la barbarie fronteriza, no pudo pasar por alto las cualidades admiradas por el pueblo, a saber, el “hábito de triunfar de las resistencias, de mostrarse siempre superior a la Naturaleza, de desafiarla y vencerla [...], el sentimiento de la importancia individual y de la superioridad”.²⁸ Sarmiento se expresa del gaucho de forma muy semejante a la que usara Turner unas décadas más tarde para referirse al *frontiersman* como origen y ejemplo del carácter nacional estadounidense. Y, aunque Sarmiento describe de forma condescendiente a los gauchos, hace la siguiente afirmación inmediatamente después de haberlos caracterizado: “Los argentinos, de cualquier clase que sean, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valor como nación; todos los demás pueblos americanos les echan en cara esta vanidad...”.²⁹ A final de cuentas, el gaucho iletrado y bárbaro compartirá con todos los argentinos “una alta conciencia de su valor como nación”. Sarmiento no explica esta insólita proeza, que sorprende después de su sistemática diatriba en contra del salvajismo agreste de ese “beduino” fronterizo que no sabe de leyes ni libros pero que misteriosamente se sabe “argentino”. Se adivina en Sarmiento una fe en la capacidad del discurso nacionalista por franquear las barreras de clase y cultura. El nacionalismo, en su origen una elaboración intelectual, se traduce en fuerza “natural”, afectiva y sentimental, por lo que hasta el más “ignorante” puede compartir su certeza. De ahí que el proyecto de nación busque legitimarse en la representación literaria, pictórica, musical o poética del paisaje y su pueblo, misma de la que Sarmiento fue un maestro. Como en la *Suave patria* de López Velarde, la representación del paisaje nacionalista celebrará las nociones de vastedad y diversidad, pero lo diferente no será finalmente más que expresión de lo igual. Otra novela que a principios del siglo XX retrató el espacio fronterizo es *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, que se desarrolla en los llanos venezolanos. El enfrentamiento del joven ciudadano Santos Luzardo con la telúrica Doña Bárbara termina con el triunfo de la civilización

²⁸ Sarmiento, Domingo F.. *Facundo. Civilización y barbarie en la República Argentina*, Madrid, Editorial América, s.f. (publicado originalmente en 1845) p. 38.

²⁹ *Ibid.*, p. 39.

sobre la barbarie, aunque Gallegos pone al descubierto las complicidades entre ambos.³⁰

Así, la frontera en el continente americano del siglo XIX será el símbolo de fuerzas opuestas que se enfrentan en una lucha épica. Tanto en Estados Unidos como en Argentina (y en cierto grado Brasil y Venezuela), la frontera es el espacio en el que se debaten las fuerzas de civilización y barbarie, lo urbano y lo rural, “la inteligencia y la materia”.³¹ La diferencia es que, mientras la primera frontera da la espalda a Europa y por lo tanto constituye su propio centro, la segunda ve en Europa el centro que se debe imitar.

En el contexto de la reflexión ideológica latinoamericana, el concepto de frontera va a sufrir diversas mutaciones. En un intento por alejarse del eurocentrismo sarmientiano, el pensador argentino Ezequiel Martínez Estrada critica la polarización civilización/barbarie y la idea de la frontera como margen de Europa en su ensayo *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, publicado un siglo después de la obra de Sarmiento (1948). Como apunta Gómez-Martínez, apoyado en las observaciones de Liliana Weinberg, el ensayo se apropia del término “frontera” para el espacio cultural latinoamericano. Se trata de identificar una identidad propia para Latinoamérica, pero desde una conciencia de la marginalidad. Por lo tanto, la frontera ya no será un espacio de carencia cuya única salvación es tornarse europea. La frontera como margen adquiere para Martínez Estrada un nuevo estatus que, si bien no elimina cierta relación de dependencia con la centralidad europea, permite una posición contestataria en la cual “sólo desde el margen es posible advertir las imposturas del centro para desenmascararlas y, al mismo tiempo, descubrir la verdad encubierta por la mentira del discurso oficial”.³² Gómez-Martínez considera incluso que Martínez Estrada “hace de la frontera centro (...) no traslada el centro a la zona que antes se consideraba fronteriza (zona marginal), sino que hace de la frontera, de la marginalidad misma, un centro”.³³ Así, se afirma un espacio latinoamericano, pero en condición dependiente, oposicional.

³⁰ Slatta, Richard W., “Historical Frontier Imagery in the Americas”, en Lawrence A. Herzog (ed.), *Changing Boundaries in the Americas*. San Diego, Center For U.S.- Mexican Studies, UCSD, 1992, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² Weinberg, Liliana, citada en Gómez- Martínez, *op. cit.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 8.

Esta afirmación contestataria de lo latinoamericano conoció en el cubano José Martí (*Nuestra América*) y en el uruguayo José Enrique Rodó (*Ariel*) sus voces más elocuentes en la transición de los siglos XIX y XX. La obra ensayística de Martí y Rodó surgió en la época en que el expansionismo estadounidense arrebató las colonias españolas de Filipinas y Puerto Rico (acto consumado en 1898). Una vez más, la identidad latinoamericana se veía reforzada en oposición a una potencia colonialista, sólo que ahora ya no era Europa la enemiga, sino Estados Unidos. Una voz menor pero influyente durante esa época fue la del escritor colombiano José María Vargas Vila, cuyos apasionados ensayos cuestionaban el estatus de Occidente como “civilización”, y acusaba a los europeos y anglosajones de bárbaros. Como se verá más adelante, este impulso por descentrar a Occidente sería retomado hacia los años sesentas por los pensadores de la liberación.

Entre tanto, en el México postrevolucionario se dieron a conocer una serie de ensayos que examinaban la emergente identidad del mexicano. Sus autores se valieron de una crítica al mimetismo, a los efectos nocivos de incorporar alteridades arcaicas o extranjeras, para consolidar el imaginario de la identidad mexicana.

4. La anti-identidad salvaje: pelados, pochos y pachucos

Abordaremos a continuación tres pensadores que, para formular sus teorías sobre “lo mexicano”, se valieron de alteridades fronterizas. Los personajes que describen deberían de servir como símbolos de la anti-identidad, pero a final de cuentas surgen como *alter-egos* de los autores. Vasconcelos es un pocho, Ramos un pelado y Paz un pachuco en tanto que los tres establecieron una dinámica de miradas con sus “objetos de estudio” del que no pueden haber salido impunes. Mirar y describir al otro son actos de canibalismo simbólico dentro del que se asimilan y digieren unos elementos y se descartan otros, todo en aras del texto científico. El objeto de estudio, a su vez, adopta rasgos del investigador, de tal forma que ambos emergen transformados. Finalmente, el lector participa de este banquete con el aderezo de su propia interpretación.

El movimiento que ayudó a definir un discurso identitario para Latinoamérica en general y para México en particular fue la Revolución mexicana. Como apunta Octavio

Paz, la Revolución fue un movimiento inédito y original en el sentido de que, a diferencia de la Independencia o la Reforma, no surgió como imitación de paradigmas europeos. Cuando afirma que “es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser”,³⁴ Paz utiliza a la Revolución como signo y expresión que “revela”, por primera vez, la identidad colectiva del mexicano. Se trata de un deseo iluminista: ver claramente aquello que el caos cotidiano parece ocultar.

La Revolución fue uno de los períodos más caóticos de la historia nacional y sin embargo de ella emanaron no sólo una admirable aunque sistemáticamente violada Constitución, sino un movimiento artístico e intelectual de gran vigor. Tanto los documentos políticos y literarios como las obras de arte sirvieron para expresar y dar forma a una difusa ideología revolucionaria. Y si bien los productos culturales en un principio se caracterizaron por tener un espíritu contestatario, poco a poco se fueron integrando al imaginario enrarecido de la revolución-hecha-institución.

Dos ensayos abieron brecha en lo que se refiere a los estudios dedicados a explorar el inasible carácter nacional: *La raza cósmica*, de José Vasconcelos (1925) y *El perfil del hombre y la cultura en México*, de Samuel Ramos (1934). Ramos realizó un interesante ejercicio de psicoanálisis social que intentaba dar cuenta de los “complejos” que sufre el mexicano, y sus posibles curas. El complejo más grave que identifica el pensador es el de inferioridad, y se apresura a advertir que en el mexicano éste es, precisamente, un complejo y no una condición biológica. Y ¿cuál es el origen de ese malestar? la respuesta, según este ejercicio psicoanalista, es la facultad mimética. Ramos sostiene que el mexicano se siente inferior ya que imita “inconscientemente” al europeo, en lugar de concentrarse en la creación de una cultura propia y original. El filósofo extiende incluso su argumento a la raza mestiza en general cuando declara que “[e]l mimetismo ha sido un fenómeno inconsciente, que descubre un carácter peculiar de la psicología mestiza”. Psicología que tiende no tanto a la apariencia como al *ocultamiento*, “no sólo de la mirada ajena, sino aun de la propia, la incultura”.³⁵ Mimetismo entrópico de auto-negación, semejante al que

³⁴ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., décima reimpresión, 1983, p. 122.

³⁵ Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Editorial Pedro Robredo, segunda edición, 1938, p. 12.

describiera Roger Caillois en su meditación de la tendencia de ciertos insectos a hacerse semejantes a su entorno al grado de dejarse “devorar” por el espacio. El insecto no busca imitar a la planta tanto como disolverse, borrar los límites que lo separan del entorno de modo que devenga “similar, no similar a algo, sino únicamente *similar*”.³⁶ Esta metáfora fue utilizada también por Octavio Paz (quien cita directamente el texto de Caillois) en su descripción de los indígenas mexicanos. Pero más que una descripción objetiva de una capacidad de grupos enteros por auto-borrarse ¿no estamos ante el fenómeno de unos objetos de estudio que evaden la mirada analítica de los científicos que pretenden disectarlos? Imaginemos a Ramos y a Paz, “observando” a pelados, indígenas y pachucos con una mirada condescendiente que apenas oculta su desprecio. Ante la violencia de esas miradas, los objetos de estudio adoptan la facultad mimética de los insectos y se dejan devorar por el espacio de la no-identidad.

Y sin embargo, el proyecto de Ramos es el de una “crítica constructiva” que pretende ofrecer la cura para el mentado complejo de inferioridad que hace de los mexicanos insectos miméticos. Pero la cura que ofrece Ramos no supera del todo ese afán mimético, ya que para él la respuesta está en la *asimilación* (no *transplante*) de un humanismo cuyo origen es, otra vez, europeo.

En medio de sus buenas intenciones, Ramos dedica un capítulo entero al ataque de lo que en su obra equivale al ente fronterizo satanizado el siglo anterior por Sarmiento. Aquí no se trata de un gaucho que se aferra al salvajismo de la frontera rural. En el ensayo de Ramos, el personaje en cuestión es mucho más próximo y por lo tanto peligroso; es un híbrido de identidad dudosa cuyos orígenes son rurales pero que ahora contamina el espacio urbano con su insolente burla de las buenas costumbres y del progreso. Se trata del pelado: encarnación de la resistencia del mexicano por entrar digna y responsablemente a la modernidad, el “mejor ejemplar” para el estudio del carácter nacional. “El pelado”, nos dice Ramos, siempre cuidándose de entrecomillar la palabra, lleva su animalidad a flor de piel, “[o]stenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular”. Incapaz del simulacro --signo, parecería ser, de la

³⁶ Caillois, Roger, “Mimicry and Legendary Psychasthenia”, *October*, 31 (Invierno), 1984, (traducción del original publicado en París en 1935), p.30.

civilización-- el pelado ni siquiera alcanza la capacidad mimética. Y sin embargo en las siguientes páginas se nos dice que el pelado no es en realidad transparente, que “[l]a fisionomía que nos muestra es falsa. Se trata de un ‘camouflage’ para despistar a él y a todos los que lo tratan”,³⁷ como la máscara que describiría años después Paz. El filósofo levanta la vista del grotesco espécimen bajo el microscopio y declara sentencioso que “pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho de la gran ciudad”.³⁸ Tal desprecio sólo se puede explicar si consideramos al pelado como un ser que desestabiliza el universo de jerarquías binarias que Ramos venía estableciendo en las páginas antecedentes: indio inmóvil y pasivo / hombre moderno y dinámico. Entre la animalidad desnuda, el albur y el “camouflage”, el pelado se burla de los intentos clasificatorios de Ramos, quien inicia su análisis diciendo que es un ser que “lleva su alma al descubierto” para después concluir que posee una “personalidad ficticia” y que “vive en falso”.

Los términos clasistas y eurocéntricos con los que intelectuales como Sarmiento y Ramos describen al gaucho y al pelado tienen sus orígenes en el imaginario del hombre salvaje que los conquistadores trajeron al nuevo mundo. Bartra señala que el concepto del hombre salvaje se consolidó en la Europa medieval como símbolo de la alteridad amenazante. Las fronteras de la civilización europea eran los espacios en los cuales se pensaba vivían los salvajes que eran ya sea paganos de otras culturas o bien seres fantásticos en la frontera de lo humano y lo animal. También era clasificada como salvaje la otredad que penetraba el universo europeo en forma de nómadas, migrantes, y extranjeros, “cuya voz, gestos y mímica eran incomprensibles”.³⁹ Recuérdese que la palabra “bárbaro” se origina en la Grecia antigua, y era usada para designar a los habitantes de tierras lejanas cuyo lenguaje, indescifrable para los griegos, era descrito onomatopéyicamente con los vocablos “bar-bar” (de ahí también los bereberes del norte de África). Entre los mitos fundadores para las prácticas discriminatorias, tenemos entonces que la incomunicación lingüística es otro factor clave que influye en el rechazo

³⁷ Ramos, *op. cit.*, p. 81.

³⁸ Ramos, *op. cit.*, p. 77.

³⁹ Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1992, p. 116.

del Otro, como sucede entre personas de culturas supuestamente afines como los mexicanos y chicanos.

Bartra señala que el mito del salvaje sirvió en Europa como una presencia marginal que, aunque excluida del proceso civilizador, ayudó a definir todo aquello que se consideraba civil. En ese sentido, la identidad que fue forjando el europeo hizo las veces de “ropaje civilizador” que evitaba la disolución del “yo” dentro de las arenas movedizas del salvajismo.⁴⁰ Este mito fue traído al continente americano, y jugó un papel fundamental en la clasificación y colonización de los habitantes nativos. Pero el acto de convertir al nativo en salvaje tuvo una dimensión epistémica fundamental en cuanto a la dinámica de mimetismo y alteridad: el conquistador proyectaba sus propios fantasmas sobre el nativo para ya sea destruir o poseerlo con violencia salvaje. Los conquistadores a caballo muy pronto comenzaron a aprovecharse del terror que sabían inspiraba a los indígenas su apariencia de monstruo híbrido: mitad venado, mitad hombre peludo. Este “ropaje civilizador” no era más que un espectro del imaginario mimético dentro de cuyo vórtice la magia negra y el salvajismo del Otro era imitado como estrategia militar.⁴¹

Al estar en la frontera entre lo humano y lo animal, entre la naturaleza y la cultura, el salvaje es un ser que amenaza la identidad, ya que la mezcla de lo híbrido pone en crisis la noción misma de individualidad.⁴² De ahí que Sarmiento identificara en el concepto mismo del salvajismo a la principal amenaza del ser argentino y latinoamericano: “¿No habéis oído --pregunta en tono dramático el pensador-- la palabra *salvaje* que anda revoloteando sobre nuestras cabezas?” Y a esa imagen de una palabra que revolotea como murciélago nocturno sigue la sentencia shakespeariana: “De eso se trata, de ser o no ser *salvaje*”.⁴³

Taussig incluso sugiere que lo salvaje produce inquietud, ya que amenaza tanto a la coherencia del signo como a la función simbólica, tan necesarias para la epistemología

⁴⁰ *Ibid.*, p. 134.

⁴¹ Taussig analiza esta dinámica en el contexto de la Colombia de los siglos XIX y XX en *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

⁴² Bartra, *op. cit.*, p. 148.

⁴³ Sarmiento, *op. cit.*, p. 7.

occidental. Lo salvaje acecha desde la oscuridad fronteriza,

...irrumpe en las convenciones sobre las que descansa el significado y la función formadora de las imágenes. El salvajismo confronta a la unidad del símbolo, a la totalización trascendente que une a la imagen con aquello que representa. El salvajismo abre esta unidad y en su lugar crea un deslizamiento y una fricción entre el significado y el significante.⁴⁴

Sarmiento intuía esta amenaza al campo simbólico que intentaba crear en su gesta sobre la argentinidad. El problema es que su significado ideal se enfrentaba a una hueste contradictoria de significantes —desde la cosmopolita Buenos Aires hasta las pampas agrestes— que no acababan de cristalizar en un signo coherente. Por ello, fue necesario armonizar la contradicción dentro del esquema de oposiciones binarias que apuntaban hacia la supremacía del término privilegiado: la civilización.

Ramos intentó superar el síndrome eurocéntrico de Sarmiento, pero su visión del pelado pertenece sin duda al mito del salvaje como reverso del hombre moderno, cosmopolita y universal. El pelado es el salvaje-entre-nosotros, cuya lengua cantinflasca es incomprendible para “oídos cultos”. A diferencia del gaucho, el pelado se mofa de la modernidad, del catrín, de la alta cultura, y por ello resulta intolerable para Ramos.

Si el pelado es un ejemplo del mestizaje visto como burla al género humano, la figura bastarda del mestizo adopta para Vasconcelos una dimensión mesiánica: el precursor de una raza cósmica.⁴⁵ Por cósmica debe entenderse “moderna” e “ilustrada”, pero esos ideales europeos adquieren una fuerza y proyección especial en el ámbito latinoamericano, según el filósofo, ya que el nuevo hombre que nace aquí es fruto del crisol racial y étnico que ha fundido en una sola lo mejor de todas las culturas. El “no somos ni indios ni europeos” de Bolívar se convierte aquí en “somos todo eso y más”. Gómez-Martínez sostiene que con Vasconcelos el concepto de frontera como “paradigma que fundamenta el análisis de lo iberoamericano, da lugar (...) a una paulatina aceptación del mestizaje como solución”.⁴⁶ Sin embargo, es únicamente cierto tipo de mestizaje el que sería visto con buenos ojos.

⁴⁴ Taussig, M. *Shamanism... op. cit.*, p. 219. Traducción mía.

⁴⁵ Vasconcelos, José, *La raza cósmica*. México, Espasa Calpe Mexicana, S.A., 1982 (1a ed., 1925).

⁴⁶ Gómez-Martínez, *op. cit.*, pp. 10-11.

Si bien el mesianismo utópico de Vasconcelos parecía dar al mestizaje un lugar privilegiado que desdeñaba el afán purista de otros pensadores, para él lo mestizo era una condición adquirida en el pasado, y no involucraba las mezclas culturales experimentadas por el mexicano contemporáneo. De ahí que en otros escritos abandonara el espíritu ecuménico de *La raza cósmica* y se ocupara de criticar a un ser fronterizo que representaba la degradación de lo mexicano: el pocho. Aunque el filósofo nació en la ciudad fronteriza de Piedras Negras, sus alianzas intelectuales fueron con el nacionalismo centralista. Por ello, adopta una actitud condescendiente ante sus anfitriones México-americanos durante una visita a la ciudad de San Antonio, Tejas. A Vasconcelos le horrorizaba el “mimetismo” que según él hacían los pochos de “los amos actuales” de Estados Unidos. Tal mimetismo desembocaba en “la destrucción de la cultura latinoespañola de nuestros padres, para sustituirla con el primitivismo norteamericano que desde la niñez se infiltra en los pochos”.⁴⁷ El defensor de la cultura nacional veía en la cultura México-americana no un nuevo mestizaje, sino una desordenada y amenazante hibridación dentro de la que “[n]o sólo lo norteamericano, también lo mexicano se volvía absurdo, bajaba de categoría en la híbrida ciudad”.⁴⁸ El desprecio de Vasconcelos es evidentemente clasista, y se puede adivinar reacciones semejantes ante cualquier manifestación de “rascuachismo” en las culturas populares mexicanas. Sin embargo, su rechazo a la influencia estadounidense se remite al *Ariel* de Rodó, que advierte contra la “corrupción” del alma latina en manos del salvajismo de los calibanes gringos.⁴⁹ Esta es una preocupación que retomará Octavio Paz en su descripción de los pachucos.

La tradición de utilizar seres liminales o fronterizos dentro de las reflexiones identitarias continuó con Paz, quien pobló su *laberinto de la soledad* con una hueste de seres marginales: los indígenas, las mujeres y, especialmente, los pachucos.⁵⁰ El que

⁴⁷Citado en Bruce-Novoa, Juan, *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature*. Houston, Arte Público Press, 1990, p. 35.

⁴⁸*Ibid.*

⁴⁹Rodó, José Enrique, *Ariel* (edición que incluye *Calibán* de R. Fernández Retamar). México, SEP/UNAM, 1982.

⁵⁰ Recordemos que la primera edición del ensayo apareció en 1950 en *Cuadernos americanos*, durante el primer boom desarrollista de México. Ese mismo año, estrenó en México *Los olvidados* de Buñuel, película en un principio boicoteada por su crítica a ese desarrollismo, y cuyos personajes son los jóvenes marginados de la ciudad de México. En parte debido a su amistad con Buñuel, Paz fue uno de los

muchos consideran el más elocuente ensayo crítico sobre la identidad y la historia de México abre con un capítulo cuyo título lo dice todo: “El pachuco y otros extremos”. Antes de iniciar su crítica a la juventud México-americana, Paz no duda en ubicarse como integrante de la “minoría de mexicanos que poseen conciencia de sí”. Esa clase no solamente “es la única activa --frente a la inercia indoespañola del resto-- sino que cada día modela más el país a su imagen”. La clase criolla a la que se refiere el poeta es heredera del espíritu de Hernán Cortés, ya que “crece, conquista a México”.⁵¹ Con esas frases contundentes, Paz se otorga licencia y autoridad para realizar un acto retórico que se inscribe dentro de los discursos constitutivos del que Bonfil Batalla llama el “México imaginario”, es decir, el México que las clases dominantes imponen al “resto” de la población identificada por Paz.⁵²

Para conquistar a México y moldearlo a su imagen, el pensador se da primero a la tarea de identificar a los Otros, a esa alteridad radical *en contra de la cual* debe definirse el “nosotros” mexicano. El encuentro de esa alteridad, según narra, se dio precisamente al cruzar la frontera y enfrentarse con algo que “oscuramente” le provocó las “mismas preguntas que se hizo Samuel Ramos” en su obra.⁵³ Paz describe la perplejidad que le produjeron sus intentos inútiles de “encontrarle sentido” al universo con el que se topó en Los Angeles. Su búsqueda del significado finalmente lo llevó al encuentro de su propia “imagen interrogante”, devuelta como reflejo dentro del escenario de mimetismo y alteridad.⁵⁴

Pero la superficie de su propia imagen interrogante no tardó en ser irrumpida por una “banda de jóvenes” que tienen sospechosas líneas de parentesco con los gauchos de Sarmiento, los pelados de Ramos y los pochos de Vasconcelos. Paz realiza un ejercicio de descripción etnográfica al pintar a los “rebeldes instintivos”, cuyo ser se define en el no

principales defensores de la cinta, y la promocionó para el premio de Cannes.

⁵¹ Paz, *op. cit.*, p. 11.

⁵² Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*. México, Grijalbo, 1990, pp. 9-14.

⁵³ Hay una constante en los ensayos sobre lo nacional: todos surgen a partir de un viaje o una estancia en el extranjero. Sarmiento escribió *Facundo* en Chile, Vasconcelos escribió *La raza cósmica* después de su viaje sudamericano, etc.

⁵⁴ Paz, *op. cit.*, pp. 11-12.

ser: “Todo [en el pachuco] es impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma”, y más adelante, “el pachuco es un clown impasible y siniestro, que no intenta hacer reír, y que procura aterrorizar”. El autor declara no estar interesado en “las causas del conflicto y menos saber si tienen remedio o no”. Su reflexión sobre los pachucos no servirá como denuncia, sino como advertencia de “los extremos a los que puede llegar el mexicano”.⁵⁵

No sorprende que estos pasajes han sido severamente atacados por intelectuales chicanos como Juan Bruce-Novoa. Después de analizar las representaciones negativas que del chicano hace la literatura mexicana, el autor se pregunta el por qué de ese rechazo sistemático, y ofrece la siguiente respuesta:

[Los escritores mexicanos por lo general nos ven negativamente] porque denigramos la barrera protectora que separa a México de los Estados Unidos; desconstruimos las ficciones de exclusividad que necesitan los mexicanos para poder seguir viéndose en términos de un sólido absoluto. Somos una amenaza porque provocamos un corto circuito en su proyecto nacional, de modo que nos tienen que minimizar.⁵⁶

Aunque el autor critica el binarismo “ellos-nosotros”, persiste en trazar una barrera retórica entre mexicanos y chicanos. Para efectos de su argumento, esa distinción es justificable, pero a la vez nos muestra lo difícil que es realizar una desconstrucción total del discurso nacionalista aún cuando se pretende criticarlo. El objetivo de Bruce-Novoa es demostrar cómo la cultura y la literatura chicanas desestabilizan el “texto unitario del nacionalismo mexicano”. Al ejercer una violación de los límites socio-culturales y lingüísticos, “los chicanos representan la ominosa posibilidad del escape por medio de la desconstrucción”.⁵⁷ Pero si bien la comunidad chicana representa una fuerza centrífuga para el nacionalismo mexicano, en el contexto de su propio movimiento cultural ejerce una fuerza centrípeta.⁵⁸ Es decir, el nacionalismo hegemónico (que debe incluir al estadounidense también) es enfrentado a un nacionalismo subalterno. Pero Bruce-Novoa

⁵⁵ *Ibid.* pp. 13-14.

⁵⁶ Bruce-Novoa, *op. cit.*, p. 67. Traducción mía.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁸ Sobre la dinámica de lo centrípeta y centrífugo en la literatura, ver Bakhtin, Mijail, *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981, p. 270.

sostiene que, al ser bilingüe y bicultural, la comunidad chicana no ejerce la violencia de discursos monolíticos, y sus integrantes “no son aquellos que han cruzado un límite absoluto, sino los productores activos de intercambio y síntesis entre los que quisieran ser binarismos opuestos”.⁵⁹ A pesar de sus alusiones a la desconstrucción, el autor en realidad no desconstruye el nacionalismo; más bien intenta legitimar la cultura chicana como crítica al proyecto nacional mexicano, y en tono quizás demasiado optimista propone a la chicana como una cultura que trasciende los binarismos. Pero, como se verá en el siguiente capítulo, la comunidad chicana creó sus propias barreras identitarias, y las nuevas generaciones de latinos han criticado las exclusiones que éstas provocaron.

5. Calibán y el mimetismo de resistencia

Los años sesentas conocieron el surgimiento de un nuevo discurso en América Latina que retomaba la filosofía de Martí para proponer un pensamiento de la liberación. En la obra de pensadores como Leopoldo Zea, Eduardo Galeano, Paulo Freire y Roberto Fernández Retamar, se hablaría “de una desconstrucción de las estructuras de la modernidad, de una denuncia de los esquemas de opresión y, por lo tanto, de una toma de conciencia del estado de periferia con que se había condenado a los países iberoamericanos”.⁶⁰ Los diferentes ensayos de la época argumentan que América Latina vive bajo una condición neo-colonialista con respecto a los centros de poder político y económico, y que esta es una condición que debe unificar los esfuerzos contestatarios de toda la región. Sin embargo, los discursos libertadores, aunque intentaron descentrar la hegemonía euro-sajona, no acabaron de definir exactamente qué nueva cultura y sociedad tomaría el lugar de la que se basa en modelos euro-sajones. Pensadores como Zea se propusieron a replantear el pan-latinoamericanismo bolivariano, fundamentado en la solidaridad y el diálogo.⁶¹ Por su parte, Fernández Retamar intentó superar la paradoja de una cultura latinoamericana fundamentada en lenguas europeas con su metáfora de Calibán, el salvaje shakespeariano que aprende el idioma del opresor para usarlo en su

⁵⁹ *ibid.*

⁶⁰ Gómez-Martínez, *op. cit.*, p. 5. En la cita el autor utiliza el término “desconstrucción” en un sentido amplio de “crítica”.

⁶¹ Cf. Zea, Leopoldo, *Descubrimiento e identidad latinoamericana*. México, UNAM-CCYDEL, 1990.

contra. Ideológicamente, estos autores le debían mucho al relativismo de la antropología contemporánea, así como al existencialismo. Dichas ideas sentaron las bases filosóficas para que las ex-colonias legitimaran ante Occidente su especificidad cultural y política.

Hasta los años cincuenta, muchos intelectuales latinoamericanos reprodujeron una voluntad colonizadora hacia los marginados de sus sociedades, voluntad disfrazada de afán modernizador. Entre las excepciones se encontraban las ideas progresistas, aunque finalmente fallidas del peruano José Carlos Mariátegui, cuyo indigenismo marxista realizó esfuerzos honestos por reconocer la importancia de las sociedades amerindias en la resistencia contra el neo-colonialismo euro-sajón.⁶² El indigenismo peruano fue fallido ya que dentro de su discurso nunca se le dió voz a los propios indígenas. Aunque Mariátegui reconoce que la solución del “problema indio” debe provenir de los mismos indios, su propuesta de revolución socio-económica se fundamenta en principios socialistas, es decir, europeos.

Surgido del renovado espíritu libertador de los sesentas, el Calibán de Fernández Retamar iniciaría una tradición de entes fronterizos que *resemantizan* las categorías clasificatorias y se enfrentan subversivamente al opresor para construir su propio centro. En la obra de Fernández Retamar, por fin tenemos a un salvaje fronterizo celebrado por su capacidad de resistencia y afirmación de un espacio cultural propio. Calibán será “nuestro símbolo”; el símbolo de la América *nuestra* que soñara Martí. El dilema sarmentiano de “ser o no ser salvaje” se resuelve en un definitivo “sí ser salvaje”, pero ese salvajismo no caerá en el opuesto noble de Rousseau. Calibán es un ser que, dentro de la lógica del mimetismo de resistencia, se apropia de los instrumentos conceptuales del opresor, los hace suyos y los revierte. El ensayista cubano nos recuerda que el nombre de Calibán es un anagrama que se remite a la historia de los desencuentros semióticos que Todorov identifica dentro de los primeros viajes de Colón. Según el lingüista francés, la colonización del continente americano y de su población nativa dio inicio con el acto de “bautizar” o nombrar, ya que “la nominación es equivalente a la posesión”.⁶³ Después de

⁶²Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, Era, 1988, ed. orig., 1928.

⁶³Todorov, Tzvetan, *The Conquest of America. The Question of the Other*. Nueva York, Harper Perennial, 1992 (edición original en francés en 1982), p. 27.

malentender lo que le decían los indígenas (las crónicas dicen que Colón los oyó pronunciar el nombre “cariba”), el almirante bautizó a los indígenas como “caribes” y después como “caníbales”. Al siguiente siglo, Montaigne publicó su ensayo “De los caníbales” que intentaba desmentir el barbarismo que el europeo proyectaba sobre los habitantes americanos. Shakespeare se inspiró en ese ensayo para imaginar a Calibán, el rebelde villano de *La tempestad*, mismo que siglos después el dramaturgo martiniqueño Aimé Césaire rescataría como símbolo de resistencia negra en su obra *Una tempestad* (1969). Así, Calibán sintetiza cinco siglos de estrategias representacionales, primero del colonizador y después de las ex-colonias. Retamar consolida su posición contestataria, cuya clave está en la apropiación mimética. Recordemos que Próspero, el amo de Calibán, es un mago, y cuando el salvaje-esclavo declara “Me enseñaste el lenguaje, y de ello obtengo el saber maldecir”, expresa que no únicamente ha aprendido un lenguaje, sino que ha aprendido *la magia* contenida en ese lenguaje. Y es en ese instante mágico de apropiación que el oprimido se transforma en el sujeto de su propia historia, ya que el lenguaje es tan sólo el vehículo, pero la magia es el poder de dirigir ese vehículo hacia las metas propias.

6. La identidad colonizada

Se trata, entonces, de liberar a la identidad latinoamericana de su condición colonizada; de hacer a América Latina verdaderamente “nuestra”. El proyecto es sin embargo problemático dado el vasto abanico socio-cultural de la región. ¿Quiénes somos, al final de cuentas, “nosotros”? El planteamiento de una solidaridad colectiva servirá como dispositivo simbólico para reunir los esfuerzos de los distintos grupos para la defensa de su integridad política y cultural. Pensar en la persistencia de prácticas colonialistas, tanto externas como internas, fue y sigue siendo una estrategia analítica eficaz para la crítica de las dinámicas de explotación y para la búsqueda de la justicia social. El análisis del colonialismo ha pasado por diferentes etapas, mismas que conviene repasar a fin de entender las respuestas particulares que a este fenómeno han dado los activistas y artistas chicanos y mexicanos.

Como apunta el historiador chicano Jorge Klor de Alva, en las ex-colonias de Asia

y África el colonialismo se usa como una “etiqueta estratégica” que puede mobilizar a la población nativa (subalterna) contra la extranjera (opresora-hegemónica).⁶⁴ La pluralidad étnica y cultural de América Latina complica el análisis, ya que desde la época de la colonia los criollos, detentores del poder local, eran los opresores de la población indígena y negra. Su independencia con respecto a Europa fue política y hasta cierto punto económica, pero a nivel socio-cultural impusieron modelos europeos dentro de la región.

Los “padres fundadores” de las teorías anticolonialistas fueron los activistas y escritores martiniqueños Frantz Fanon y Aimé Césaire, que durante los años cincuenta criticaron el colonialismo europeo en África (Fanon, por ejemplo, se alió a la causa argelina contra la ocupación francesa). Pero, además de una crítica al opresor, Fanon dirigió su estudio a las tendencias racistas y colonialistas de los mismos sujetos oprimidos,⁶⁵ y analizó las políticas culturales de las ex-colonias.

En el contexto latinoamericano es decisivo el ensayo *Sociedad Plural, colonialismo interno y desarro* de Pablo González Casanova (1963), en el que pone las bases para distinguir al colonialismo “clásico” del colonialismo interno. Según el autor, el colonialismo es “una estructura en la que las relaciones de dominación y explotación son relaciones entre grupos heterogéneos y culturalmente distintos”,⁶⁶ fenómeno que es necesario distinguir de la lucha de clases, ya que en el colonialismo intervienen considerandos de etnia, raza y cultura. La colonización interna se identifica en una situación que presenta a un grupo explotando o marginando a otro dentro del mismo sistema socio-jurídico, y en este sentido se puede aplicar a los indígenas mexicanos, los negros y los chicanos en Estados Unidos. Las observaciones de González Casanova abrieron brecha para un importante conjunto de estudios que desarrollaron la llamada “teoría de la dependencia” en América Latina, dentro de las cuales se destaca el clásico texto *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano (1971).⁶⁷

⁶⁴ Klor de Alva, Jorge, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁵ Ver sus obras clásicas *Piel negra, máscaras blancas* y *Los condenados de la Tierra*, publicados originalmente en francés en 1952 y 1961 respectivamente. Jean Paul Sartre escribió la introducción a la segunda obra, otorgándole un aval decisivo a Fanon.

⁶⁶ Citado en Barrera, Mario, *et. al.*, “The Barrio as an Internal Colony”, en F. Chris García (ed.), *La Causa Política: A Chicano Politics Reader*. Indiana, U. of Notre Dame Press, 1974. p. 286.

⁶⁷ Galeano, Eduardo *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1980 (Primera ed.,

Las teorías del colonialismo interno se pusieron de moda cuando en Estados Unidos estaban en su apogeo los movimientos de resistencia étnica, por lo que fueron adoptadas por algunos historiadores chicanos. El ejemplo más temprano es el ensayo “The Barrio as an Internal Colony”, de Mario Barrera, Carlos Muñoz y Charles Ornelas, aparecido originalmente en 1972. Los autores aportaron una crítica importante a la manera en que se estaba estudiando a las comunidades chicanas, al argumentar que sus poblaciones ya se ubicaban mayoritariamente en áreas urbanas, y que estaban sujetas a una condición colonialista que les impedía tener el control de sus propias instituciones socio-culturales. En base al estudio de González Casanova citado arriba, los autores desarrollaron un análisis de las prácticas de colonialismo interno que mantenían a los chicanos en una condición marginada, de tal forma que

...la situación del colonialismo interno se manifiesta como una falta de control sobre las instituciones del barrio, y como una falta de influencia sobre aquellas instituciones políticas más amplias que afectan al barrio. Esencialmente, entonces, ser una colonia interna significa existir en una condición de *impotencia* (*powerlessness*).⁶⁸

Ese mismo año se publicó el que muchos consideran como el texto clásico de la historia chicana: *América ocupada: los chicanos y su lucha de liberación*, de Rodolfo Acuña. El autor sostiene que la experiencia de los chicanos “es equiparable a la de otros pueblos del Tercer Mundo que han padecido bajo el colonialismo de naciones tecnológicamente superiores” por lo que “los chicanos en Estados Unidos son un pueblo colonizado”.⁶⁹ Acuña realiza una minuciosa investigación cuyo objetivo es demostrar que el imperialismo estadounidense actuó como una fuerza colonizadora durante el siglo XIX, y que la comunidad chicana actual es una colonia interna.

En un capítulo posterior se exponen las recientes reformulaciones que de estas teorías ha hecho el postcolonialismo, cuyo marco conceptual recurre a las teorías postestructurales y por lo tanto a la deconstrucción como herramienta crítica. Antes de pasar al análisis del nacionalismo cultural chicano (que --como se vió-- le debe mucho a la

1971).

⁶⁸ Barrera, Mario, *et. al.*, *op. cit.*, p. 286. Trad. mía.

⁶⁹ Acuña, Rodolfo, *América ocupada: los chicanos y su lucha de liberación*. México, Ediciones Era, 1976., p. 9.

teoría del colonialismo interno), es necesario repasar los discursos que en Estados Unidos han intentado ya sea asimilar o reconocer su población pluricultural. Tanto chicanos como inmigrantes mexicanos se enfrentan a estos discursos en una lucha por legitimar su presencia y así cuestionar los límites de la identidad americana.

7. Del *melting pot* al multiculturalismo

Los discursos de diversidad cultural tienen una historia distinta en los Estados Unidos, donde el debate se polariza entre la homogenización asimilacionista y la celebración de lo multicultural. Si bien la asimilación al *American way of life* ha sido abanderada tradicionalmente por el Estado, también un gran sector de las minorías culturales la han adoptado como ideal. Así, el conflicto entre el asimilacionalismo y la resistencia caracteriza los debates internos de comunidades como la chicana.

Los chicanos se han encontrado con la difícil situación de responder a los discursos hegemónicos tanto de México como de los Estados Unidos. Ambos discursos son semejantes en tanto que abrevan de la ideología iluminista que promovió a partir del siglo XVIII los ideales de racionalidad, progreso y universalidad. Tal ideología desarrolló el concepto de la persona y del ciudadano como entes básicamente estables cuya lealtad al Estado-nación es incuestionable. Toda persona que se rebela a este modelo se convierte en candidata a la criminalidad.

En Estados Unidos, se consideró prioritario encontrar la manera de homogenizar a los inmigrantes dentro de una ciudadanía unificada, búsqueda que encontró sus voces más elocuentes en los mismos inmigrantes. Uno de los primeros intentos apareció hacia 1782, en *Letters From an American Farmer*, documento escrito por el inmigrante francés Michel Gillaume Jean de Crèvecoeur, quien afirma categórico que un americano es aquél quien:

...dejando atrás todos sus prejuicios y maneras de ser, recibe nuevas de la nueva forma de vida que ha adoptado, el nuevo gobierno que obedece y el nuevo rango que sostiene. Se convierte en un americano al ser recibido en el amplio regazo de nuestra gran *Alma Mater*. Aquí, los individuos se derriten para formar una nueva raza de hombres, cuyas labores se proyectarán a la posteridad y un día provocarán grandes cambios en el mundo.⁷⁰

⁷⁰Citado en Gleason, Philip, "American Identity and Americanization", en Stephen Thernstorm, *et.al.*,

Aquí tenemos, en un párrafo, la primera imagen de “individuos que se derriten para formar una nueva raza de hombres”, cuya misión de “causar grandes cambios en el mundo” es expresión pura del destino manifiesto. Curiosamente, el texto afirma que los inmigrantes habrán de sustituir sus antiguos prejuicios por ¡prejuicios nuevos! El ensayo de Jean de Crevecoeur anticipa algunos aspectos del discurso del mestizaje latinoamericano y a la “raza cósmica”. La diferencia es que para el inmigrante la herencia cultural del pasado es un lastre que debe ser desechado para permitir una verdadera libertad dentro del Nuevo Mundo.

No fue sino hasta principios del siglo XX que se arraigó en el imaginario colectivo estadounidense el concepto del *melting pot* gracias, no a un ensayo, sino a una obra de teatro escrita por un inmigrante judío. Se trata de *The Melting Pot* de Israel Zengwill, estrenada en Broadway con un éxito rotundo en 1909. La obra es un drama romántico sobre cómo una pareja de inmigrantes sufre crisis al separarse de su nativa Europa, y que encuentran el *happy end* con la renuncia a su antigua identidad y la adopción del *American way of life*.

Estos ejemplos ofrecen una manera de diferenciar los discursos identitarios estadounidenses de los latinoamericanos: los primeros provienen de inmigrantes ansiosos por empezar una vida nueva para olvidar su pasado, mientras que los segundos surgen de políticos e intelectuales criollos que buscan legitimar su diferencia frente a la metrópolis europea. Los primeros dan su espalda al Viejo Mundo, los segundos, como se vió, oscilan de forma ambivalente entre continuar los modelos europeos y oponerse a ellos.

El nacionalismo estadounidense no logró definir enteramente el producto del *melting pot*, pero dejó muy claro qué tipo de lealtades debían mantener sus ciudadanos. Theodore Roosevelt fue categórico:

Aquí no puede haber lealtades divididas. Cualquier hombre que dice ser americano, pero también otra cosa, no es americano en lo absoluto. Sólo tenemos lugar para una bandera y para un idioma, y ese es el idioma inglés...⁷¹

Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups. Cambridge, Harvard U. Press, 1980, p. 33. Traducción mía.

⁷¹Citado en Ybarra-Frausto, “Chicano Art: Text and Context”, en Michaelyn Mitchell (ed.), *Different Voices*. Nueva York, Association of Art Museum Directors, 1992, p. 19. Traducción mía.

El nacionalismo estadounidense estableció instituciones para monitorear el acatamiento de esta consigna monológica, tan miope dentro de una sociedad formada por inmigrantes de todo el mundo. Los mecanismos de vigilancia y control no toleraban a quienes se desviaban de la norma, como en el caso de los pachucos, cuya vestimenta extravagante y lenguaje incomprensible provocó la ira de *marines* y cuerpos policíacos de los años cuarenta. Una táctica de hostigamiento fue la de arrancarle sus ropas a los jóvenes y dejarlos semi desnudos sobre la calle para humillarlos. Se les despojaba de por lo menos un signo de su alteridad como señal de advertencia para a la comunidad.

En medio de la intolerancia generalizada hacia la diferencia, hubo voces que se pronunciaron a favor de un reconocimiento de la multiplicidad cultural estadounidense. En 1924, Horace M. Kallen introdujo la idea del "pluralismo cultural", como respuesta a la ideología asimilacionista. Kallen sostenía que "las nacionalidades étnicas no debían ni podían ser transformadas en una nacionalidad americana genérica (y que) Estados Unidos no era una entidad con su nacionalidad propia, sino un Estado político dentro del cual habitaban distintas nacionalidades."⁷² Así, la República Federal sería una "democracia de nacionalidades" en la que todas los grupos cooperarían de manera autónoma y voluntaria. Las propuestas de Kallen, aunque no promovían un pluralismo político, anticipan algunas de las ideas que aparecerían cuarenta años después dentro del movimiento chicano. En los años cuarentas apareció el término "democracia cultural" como nueva bandera liberal. Fue una época durante la que los círculos académicos fueron utilizados para investigar la esencia del carácter nacional estadounidense. Fue entonces cuando aparecieron los estudios de antropólogos como Margaret Mead, quien propuso el paradigma asimilacionista de la "tercera generación", es decir, que después de tres generaciones los descendientes de los inmigrantes perdían por completo las huellas de sus culturas originales.

El "renacimiento" étnico de los sesentas daría al traste con las teorías asimilacionistas y con el *melting pot*. El movimiento por los derechos civiles de los negros, el movimiento chicano y el movimiento de los indios americanos se valdrían del orgullo étnico y racial como herramienta de afirmación cultural y resistencia política. Aunque con

⁷² Gleason, *op.cit.*, p. 43. Trad. mía.

características diferentes, estos movimientos se equiparan dentro del continente americano con las rebeliones indígenas y afroamericanas que se han dado en países como Perú, México y Brasil desde la época colonial. Así, resulta difícil para los mexicanos mestizos identificarse con el énfasis de los chicanos en su etnicidad, ya que en México esa categoría se limita a la población indígena. Así, cualquier intento por entender al movimiento chicano debe tomar en cuenta las razones históricas por las que esa comunidad enarbola su etnicidad por sobre su nacionalidad, mientras que los mexicanos defienden su nacionalidad y virtualmente ignoran su etnicidad.

Se debe enfatizar que en cada contexto se definen de manera distinta los conceptos de nación, raza y etnia. En el caso de Estados Unidos, tienen una carga política distinta si son manejados por las instituciones oficiales o si provienen de los grupos minoritarios. El gobierno prefiere usar la categoría étnica (Hispanics, African Americans, etc.) por sobre la categoría racial (mestizos, blacks) para efectos de una clasificación que pretende descartar los problemas de discriminación racial. Por otro lado, las minorías se ven en la difícil necesidad de afirmar su derecho a ser diferentes a la vez que exigen igualdad de condiciones dentro de la sociedad. El problema es especialmente agudo en el caso de las minorías que no inmigraron de Europa: los negros, los asiáticos y los latinos. Como señala el investigador chicano Chon Noriega, estos últimos grupos llegaron a los Estados Unidos gracias a la esclavitud, la colonización y la explotación, y gozan de un estatus marcadamente inferior al de los inmigrantes europeos.⁷³ Sin embargo, las instituciones oficiales insisten en ver a todas las minorías étnicas como producto de la inmigración, por lo que niegan las verdaderas causas de la presencia de los grupos arriba mencionados, a la vez que se les asigna como destino al *melting pot*, metáfora que, como se vió, fue concebida en el contexto de los inmigrantes europeos que deseaban la asimilación.

Gracias en gran parte a los movimientos de resistencia civil y afirmación étnica, el mito del *melting pot* fue atacado en dos importantes estudios académicos: *Beyond the Melting Pot*, de Daniel Moynihan (1963), y *The Rise of the Unmeltable Ethnics* de Michael Novak (1972). Así, las luchas de los grupos marginados comenzaron a

⁷³Noriega, Chon A., "El hilo latino: representation, identity and national culture", *Jump Cut*, núm. 38, 1993, p. 46 (pp. 45-50).

transformar el discurso dominante. Hacia los ochentas, surgió el concepto del "multiculturalismo", propuesto desde la "*Rainbow Coalition*" de Jesse Jackson, por lo que representa la primera respuesta discursiva al *melting pot* formulada directamente por grupos subalternos estadounidenses.

Pasada la efervescencia activista de los *sixties*, el multiculturalismo apareció como una forma de atacar al canon eurocéntrico de la academia estadounidense. El activismo se hizo más intelectual, y cuestionó las políticas de exclusión practicadas por los libros de texto, los museos y las fiestas nacionales. Sin embargo, pronto el multiculturalismo fue manipulado por las instituciones dominantes como una estrategia de "corrección política" (*political correctness*) dentro de la que los festivales multiculturales se convirtieron en una celebración superficial de la "diversidad" cultural. Pronto el multiculturalismo se convirtió en un mosaico atractivo pero estático, dentro del que cada elemento existía por separado, sin posibilidad de contaminación, ni de verdadera participación política.

En este contexto, hacia finales de los ochentas aparecieron voces críticas como la de Guillermo Gómez-Peña, artista mexicano emigrado a Estados Unidos que intentó analizar las políticas del multiculturalismo en su ensayo "The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community", aparecido en 1989.

El multiculturalismo es un término ambiguo. Puede significar un pluralismo cultural dentro del que colaboran y dialogan varios grupos étnicos sin tener que sacrificar sus identidades particulares, lo cual es muy deseable. Pero también puede significar una especie de *Disney World* en esperanto, un coctel *tutti frutti* de culturas, lenguajes y formas de arte dentro del que "todo es igual". Esta es una idea peligrosa que se asemeja al concepto obsoleto del *melting pot* (...) Es por ello que tantas organizaciones latinas y afroamericanas desconfían del término.⁷⁴

En su calidad de intelectual y artista mexicano emigrado recientemente a los EEUU, Gómez-Peña representa a la nueva ola de inmigrantes que no contribuyen al discurso oficial, sino que lo cuestionan. Sus estrategias serán frecuentemente la parodia del mismo, al decir, por ejemplo, que en lugar de *melting pot* hoy es más acertado hablar de un *menudo chowder* en el que "la mayoría de los ingredientes sí se derriten, pero

⁷⁴ Gómez-Peña, Guillermo, "The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community", *High Performance*, no. 47, otoño de 1989, p. 26. Trad. mía.

algunos pedazos testarudos se condenan a flotar en la superficie".⁷⁵ El *melting pot* se presenta no sólo como irreal, sino fundamentalmente como *absurdo*.

8. Identidad “latina”

Dentro de su búsqueda por la representatividad política y cultural, los grupos subalternos están creando nuevas estrategias retóricas para responder los discursos oficiales. Para ello, se dan a la tarea de realizar una compleja negociación de sus identidades étnica, racial y nacional. Esta negociación se complica en el caso de los grupos provenientes de países latinoamericanos, concretamente México, Puerto Rico y Cuba. Aunque hoy existe una población considerable de inmigrantes centro y sudamericanos, son los tres grupos mencionados los que históricamente han tenido una presencia mayor, y los que más impacto cultural y político han tenido sobre la sociedad estadounidense. Durante la década de los ochenta, el gobierno de Ronald Reagan inauguró el uso del término “Hispanics” para clasificar demográficamente estos grupos. Simultáneamente, fue declarada con bombos y platillos la “Década de los Hispanos”, y las revistas *Time* y *Newsweek* dedicaron sus páginas principales a celebrar el legado cultural de esa población. Gloria Estefan, Linda Rondstat y María Conchita Alonso se convirtieron en iconos populares que simbolizaban para el *mainstream* la exótica sensualidad de “lo hispano”. Mientras que esta etiqueta fue comercializada como otro elemento del carnaval multicultural, su difusión no se tradujo en políticas abiertas hacia la inmigración latinoamericana, ni en una mayor representatividad política de esos sectores.

Como respuesta a esta situación, los grupos de origen latinoamericano propusieron el término “Latino”, mismo que se supone remite con más precisión a su procedencia geográfica, a diferencia de “Hispanic”, que remite a España. Pero este nuevo gentilicio no resuelve el problema de las vastísimas diferencias socio-culturales que separan, por ejemplo a los chicanos de los cubanos. Como apunta Noriega, el intento de construir una identidad latina “se puede rastrear a dos impulsos diferentes dentro del continente americano: uno en las visiones políticas pan-americanistas de Bolívar y Martí, y el otro en

⁷⁵ *Ibid.*, p. 62. Trad. mía.

las políticas raciales segregacionistas en los Estados Unidos desde los cincuenta”.⁷⁶ Por un lado, el deseo de unificar por sobre las diferencias, por el otro, el deseo de usar la diferencia como arma política. El asunto se complica desde el momento que los latinos subvierten el binarismo racial “blanco vs. negro” que permea el debate sobre convivencia social y derechos jurídicos dentro de la sociedad estadounidense. Así, antes de los cincuentas los méxico-americanos eran considerados socialmente como “negros” (y por ende sujetos a la discriminación y linchamiento), pero jurídicamente como “blancos”, lo que les robaba la posibilidad de denunciar la discriminación que sufrían. A partir del movimiento chicano, ese grupo reclamó para sí una identidad étnica fundamentada en un peculiar nacionalismo cultural.

El nacionalismo chicano formuló una versión estadounidense del continente mestizo o “sin raza” (*raceless*) de Martí, aunque los fines de ese mestizaje variaban considerablemente; desde el separatismo, pasando por el pluralismo cultural, a una idea reformista de la asimilación en la que el mestizaje introducía el elemento racial a la ideología del *melting pot*.⁷⁷

Entonces, mientras en México el mestizaje fungió como una ideología homogenizadora, para los chicanos constituyó una manera de afirmar su especificidad cultural --bajo la proclama de “viva la raza”-- y resistir la homogenización del *melting pot*. Dentro de este impulso, los conceptos de “etnia” y “raza” se confunden, y el concepto de “nación” adopta una connotación más cultural que política.

El término “chicano”, anterior al de “latino”, surgió en medio de la movilización política y cultural de la población méxico-americana. Como señala el poeta e historiador Tino Villanueva en su detallado estudio,⁷⁸ el que en un principio tuviera una connotación despectiva fue un término apropiado por los activistas méxico-americanos hacia finales de los sesenta como emblema de identidad y orgullo. Así, se estableció una distinción entre los *Mexican Americans*, considerados como asimilacionistas y apolíticos, y los *Chicanos*, vistos en ocasiones como separatistas, y siempre como contestatarios o militantes

⁷⁶Noriega, Chon, *op. cit.* p. 45. Trad. mía.

⁷⁷*Ibid.* p. 46. Trad. mía.

⁷⁸ Villanueva, Tino, “Sobre el término “chicano”, en: Tino Villanueva (comp.), *Chicanos: Antología histórica y literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

políticos. Una de las definiciones más acertadas proviene del escritor Santo Martínez Jr., quien señala que un chicano es

...un méxico-americano involucrado en una lucha sociopolítica para acelerar el cambio social y actualizar una realidad cultural autónoma en las conciencias de otros americanos de ascendencia mexicana. Llamarse chicano constituye un acto político abierto⁷⁹.

Ante la movilización de otros grupos de origen latinoamericano, y la creciente necesidad de negociar “políticas de coalición”, actualmente se tiende a minimizar el uso del término “chicano”, por considerarlo segregacionista. La “guerra de las etiquetas”⁸⁰ en Estados Unidos continúa siendo un ejemplo de cómo los grupos subalternos buscan ganar espacios y legitimar sus presencias. Las etiquetas cambian según el clima político, pero la inquietud fundamental de estos grupos es la de *auto-nombrarse* en oposición a las etiquetas que vienen de fuera. Al igual que toda representación, la etiqueta es problemática por su incapacidad de abarcar la complejidad de cada grupo.

Cada vez que se reúnen representantes de varios grupos latinos, como en el caso de festivales de cine o teatro, surge el debate: “¿existe un ‘hilo latino’ que nos unifica?”, “¿Soy puertorriqueño antes que latino?”, “¿quiénes conforman al ‘nosotros’?”. Son preguntas que hacen eco de las viejas controversias planteadas en América Latina desde la época de Bolívar, pero que en el contexto de los Estados Unidos cobra matices marcadamente distintos. Entre el deseo de los candidatos políticos por ganarse el “voto hispano” y el deseo de los “latinos” por ser reconocidos como simultáneamente diferentes e iguales, la lucha se libra a diario por definir la identidad de un grupo heterogéneo. ¿Es una empresa perdida? Según Chon Noriega, “Lo latino no es tanto una posición identitaria como un hilo para un movimiento social que busca cambiar los trazos del mapa de “America” (to re-map “America”) y, en un sentido más inmediato, negociar la representación de historias e identidades específicas *como parte de la cultura nacional*”.⁸¹ Esa cultura nacional a la que se refiere el autor es la cultura estadounidense, el

⁷⁹ Martínez Jr., Santos, *Raíces Antiguas/Visiones Nuevas*. Tucson, Tucson Museum of Art, 1977, p.4.

⁸⁰ Seminario “La comunidad chicano/latina en los Estados Unidos”, impartido por el Dr. Axel Ramírez en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, segundo semestre de 1995.

⁸¹ Noriega, *op. cit.*, p. 46. Trad. y subrayado mío.

mainstream que queda subvertido por la incursión cada vez más pujante de la presencia latinoamericana, asiática y negra. Y es que, así como José Vasconcelos consideraba a los indígenas como “mexicanos en potencia”, la mayoría anglosajona no ve a las minorías realmente como parte de la nación, sino como “ciudadanos en potencia”.⁸² En todo caso, grupos como el latino son vistos como un “gigante dormido” que despierta cuando conviene para fines electorales o mercadotécnicos. Pero es desde dentro de los grupos subalternos que actualmente se están cuestionando los fundamentos mismos de lo que es una “nación” y replanteando el concepto de lo que es América.

Para efectos de esta tesis, nos enfocaremos en cómo el nacionalismo cultural chicano, principalmente a través de las artes visuales y el teatro, ha contribuido a repensar los límites de la identidad americana. Se examina el uso que hacen los chicanos del arte visual y escénico para crear su propia representación cultural, misma que socava las imágenes estereotipadas que maneja el *mainstream*. Para los chicanos, entonces, la representación cultural está directamente vinculada con la posibilidad de una auténtica representación política dentro de la sociedad estadounidense.

⁸²*Ibid.*, p. 47.

Capítulo II

Nacionalismo cultural chicano: la construcción visual de una identidad

Dentro del continente americano, la comunidad chicana ocupa un lugar peculiar, ya que su conciencia identitaria ha tenido que ser negociada entre las hegemonías estadounidense y mexicana. Con un impulso que se caracteriza por la afirmación de su diferencia con respecto a las culturas dominantes, así como por la resistencia política, los chicanos se han dado a conocer como creadores de una cultura vigorosa, contestataria y poco comprendida. La identidad comunitaria chicana surge en gran parte como respuesta a los discursos dominantes vistos en el capítulo anterior. En el contexto de los Estados Unidos, surgen como un grupo subalterno, es decir, sujeto a la marginación. Por ende, la chicana es una identidad cuyo acento está en la afirmación étnica y cultural; una identidad en desface histórico con la mexicana, ya que responde a otro contexto y sus símbolos tienen una carga política y semántica diferente, aunque en la superficie sean iguales. Como se expone en este capítulo, gran parte del desencuentro cultural entre chicanos y mexicanos radica en el uso que los primeros hacen de imágenes que para los segundos pertenecen a la demagogia oficial.

El nacionalismo cultural chicano surgió pocos años después de las primeras huelgas campesinas organizadas en California por César Chávez (1962), y fue impulsado principalmente por activistas estudiantiles y artistas. El papel que jugaron las artes escénicas y visuales fue decisivo en la cristalización de la naciente comunidad chicana: sirvieron para territorializar (en el caso específico de murales y carteles), crear lazos de solidaridad (al identificar una causa común), denunciar injusticias, y difundir la causa chicana tanto dentro como fuera de los barrios. Fueron simultáneamente medios de concientización y de comunicación sin los cuales la comunidad chicana no hubiera podido ser imaginada. En este capítulo se enfatiza el papel decisivo de las artes visuales en la construcción de la comunidad chicana y su conciencia identitaria, a fin de abordar con más detalle el caso de las artes escénicas en el capítulo siguiente. Nos parece importante enfatizar que el arte chicano ha logrado crear un lenguaje visual que sintetiza y proyecta

elocuentemente al discurso identitario de esa comunidad, mismo que será puesto bajo tela de juicio por las generaciones posteriores al movimiento inicial. Para entender el reciente impulso de crítica autorreflexiva y el papel que juegan los artistas transfronterizos de origen mexicano (específicamente, “chilango”) en el universo chicano, es necesario antes examinar el contexto del cual surgió el nacionalismo cultural de esta comunidad.

Movimiento chicano es el nombre que recibe una serie de movilizaciones socio políticas y culturales surgidas a principios de los años sesenta y desarticuladas hacia finales de los setentas.¹ Los protagonistas fueron integrantes de las comunidades México-americanas, desde campesinos indígenas ingresados a Estados Unidos en forma ilegal, hasta criollos profesionistas de ascendencia mexicana pero nacionalidad estadounidense. Los estados en los que tuvo mayor empuje el movimiento fueron California, Texas, Nuevo México y Colorado, dentro de los cuales se concentra la mayoría de la población de ascendencia mexicana. Antes de ese período, ya existía una larga historia de movilizaciones sindicales e insurrecciones aisladas.

¿Por qué, entonces, no es sino hasta los años sesentas cuando se articula un movimiento que en el plano político logra avances importantes y en el imaginario colectivo logra afianzar –no sin controversia interna-- la idea de una comunidad y una identidad distintas a la de tanto anglosajones como de mexicanos? Entre los factores determinantes, hay que mencionar el crecimiento de la población México-americana y su traslado a zonas urbanas, lo cual incidió en el nivel de escolaridad y preparación profesional. Por otro lado, el Movimiento por los Derechos Civiles, iniciado por Martin Luther King y Angela Davis a mediados de los cincuentas, fue el parteaguas para impulsar la reivindicación de las minorías étnicas de los Estados Unidos. De especial interés es el papel fundamental que jugaron las artes visuales, escénicas y literarias dentro de la creación de la comunidad chicana, la cual no sólo fue pensada, sino también *vista, oída y palpada*.

Las artes narrativas y visuales no fueron un mero apéndice cultural o propagandístico del movimiento chicano. En gran medida, puede afirmarse que fueron

¹ Cabe advertir que para muchos, el movimiento chicano sigue siendo hoy una realidad. Sin embargo, durante los “ses-tentas” la movilización fue más intensa y organizada, bajo los liderazgos carismáticos de figuras clave como César Chávez, Dolores Huerta, Reies López Tijerina, Rodolfo “Corky” Gonzáles, etc.

responsables de darle forma, es decir, de crear un campo simbólico que permitió imaginar a la comunidad e inventar su identidad. Más aún, en el momento en que los y las activistas lograron inspirarse en un discurso nacionalista difundido a través de las artes narrativas, visuales y escénicas, la resistencia México-americana adquirió un poder de convocatoria masivo y una eficacia política.

1. Los orígenes de una lucha

La historia de la presencia mexicana en los Estados Unidos se remonta a 1848, año en que terminó la guerra contra México y se firmó el Tratado de Guadalupe Hidalgo, que acabó de otorgar el 51% del territorio mexicano a esa naciente potencia a cambio de 15 millones de dólares. La resistencia de los habitantes de ascendencia mexicana data de 1859 en adelante, con las legendarias figuras de Juan Nepomuceno “Cheno” Cortina, Joaquín Murrieta, Tiburcio Vásquez, y Gregorio Cortez. La población anglosajona los llamó “bandidos”, pero en efecto equivalen a guerrilleros enfrentados a lo que puede verse como una presencia colonialista que despojaba a los mexicanos de sus tierras. Las insurrecciones populares contra los “Texas rangers” y la huelga de vaqueros texanos liderada por Juan Gómez en 1883 son ejemplos tempranos de una historia continua de resistencia civil México-americana. Esta resistencia tuvo distintos enfoques y objetivos, tales como reclamar las tierras despojadas, lograr representatividad política, o conseguir condiciones de trabajo dignas para campesinos y obreros.

El recurso de crear sindicatos y protestar por medio de huelgas conoció un impulso importante durante la primera década de este siglo con el apoyo de los hermanos Flores Magón.² Entre los años veinte y los cincuenta, se registraron aproximadamente diez huelgas importantes, de las que sólo tres tuvieron un éxito moderado. Las demás fueron aplastadas brutalmente y sus líderes encarcelados o deportados a México. Dos casos de victorias parciales fueron el reconocimiento oficial de la Confederación de Uniones de Campesinos y Obreros Mexicanos del estado de California (la CUCOM, que el 6 de julio de 1934 firmó un acuerdo con los empresarios agricultores sobre un salario ligeramente mejor), y la huelga que en San Antonio, Texas lideró Emma Tenayuca en 1938. Fue

² Ver Acuña, Rodolfo, *América ocupada*, op. cit., 1976, pp. 195-198.

entonces cuando los trabajadores de la nuez “detuvieron la producción y obligaron a la opinión pública nacional a considerar la explotación (a la que eran sometidos),”³ gracias a lo cual obtuvieron la promesa (no siempre cumplida en la práctica) de un salario mínimo.

En el imaginario historiográfico chicano, la década de los treinta es uno de los períodos más gloriosos del “Movimiento”. El popular texto iconográfico *500 años del pueblo chicano/500 of Chicano History in Pictures* afirma que “nuestro pueblo nunca ha luchado con más valor que en esos años”.⁴ Acuña señala que si bien no fueron muchos los logros materiales, en el plano ideológico esas huelgas tuvieron la función de politizar a los trabajadores. El tono heroico con el que se maneja la historia en el texto, la evocación de la comunidad en la frase “nuestro pueblo”, y los grabados que glorifican el momento (fig. 1), hacen de la huelga histórica un mito inspirador de movilizaciones posteriores. Ya desde la segunda mitad del siglo pasado, el sociólogo francés Georges Sorel⁵ propuso el concepto del *mito de la huelga* como fundamento imaginario para los movimientos proletarios, y aquí se aprecia cómo ese mito constituyó uno de los ejes en la construcción de la comunidad chicana.

Durante la década de los cuarenta, el programa de braceros convenido entre los gobiernos de México y Estados Unidos sirvió para minar las bases de apoyo al sindicalismo México-americano. Los agricultores contrataron preferencialmente a los braceros, dándoles incluso un mejor salario que a los trabajadores locales. Más aún, los braceros fueron utilizados en diversas ocasiones como “rompe huelgas”, poniendo en práctica la conocida treta colonialista de dividir y conquistar. Para los años cincuenta, los sindicatos se habían debilitado notablemente. Quizás el único caso digno de mencionar es la huelga que en 1951 emprendieron los mineros de zinc en Silver City, Nuevo México. Los huelguistas (entre ellos un gran número de mujeres) triunfaron y la lucha quedó plasmada en la película documental *Sal de la tierra* (dirigido por Herbert Biberman en 1954). La dramatización de la huelga en una película confirma la fuerza que tiene el tema sobre el imaginario colectivo. André Reszler apunta esto cuando hace referencia a la

³ *Ibid.* p. 211

⁴ Martínez, Elizabeth, (ed.), *500 años del pueblo chicano/500 Years of Chicano History in Pictures*, Albuquerque: South West Organizing Project, 1991, p. 91.

⁵ Ver Reszler, André, *Mitos políticos modernos*. México: FCE, 1984, p.288.

“estructura dramática” del mito soreliano de la Huelga General.⁶ No basta con que haya una huelga: ésta debe insertarse dentro de un relato que apele a la imaginación afectiva de los trabajadores.

2. Los orígenes de un imaginario

Paralelamente a las movilizaciones sindicales, se crearon diversos grupos mutualistas con el objetivo de ayudar económicamente a los México-americanos de clase media. No fue sino hasta 1958 que este sector social incursionó abiertamente en la política con la Mexican American Political Association (MAPA), organización creada por Ben Corona para promover la elección de México-americanos a puestos públicos en el estado de California. A la fundación de MAPA siguieron el sindicato campesino National Farm Workers Association (NFWA) creado por César Chávez y Dolores Huerta en 1962, y la Alianza Federal de Mercedes, creada por Reies López Tijerina en 1963.⁷ Estas tres organizaciones constituyen los antecedentes inmediatos de lo que, hacia 1967, llegaría a conocerse como el “movimiento chicano”. El uso del apelativo “chicano” como bandera de orgullo fue promovido principalmente por Rodolfo “Corky” Gonzales a partir de ese año en California y Colorado, pero se sabe que en estados como Texas y Nuevo México no era muy popular, y que de hecho líderes como César Chávez preferían evitarlo para no excluir a los campesinos filipinos. Un apelativo comunitario que preferían algunos era (y sigue siendo) el de “la Raza”.

El concepto de la comunidad chicana, entonces, se cristalizó fundamentalmente dentro de los círculos de activistas estudiantiles, y cobró forma dentro de las artes narrativas, escénicas y visuales. Como apunta Axel Ramírez, el nacionalismo cultural originó “una comunidad de activistas políticos e intelectuales”,⁸ pero esta comunidad no abarcaba a la mayoría de la población, sino más bien equivalía al sector burgués (aunque

⁶ *Ibid.* p. 288.

⁷ La Alianza de López Tijerina, rebautizada Confederación de Pueblos Libres en 1966, tenía como objetivo reclamar las tierras injustamente expropiadas por el gobierno estadounidense a los mexicanos en violación directa al Tratado de Guadalupe Hidalgo.

⁸ Ramírez, Axel, “¿Hacia una filosofía de lo chicano?”, *Cuadernos americanos*, No. 59, Año X, Vo. 5, sept.-oct. 1996, p. 53.

izquierdista) que Anderson sostiene es la primera clase, a nivel histórico, en “lograr solidaridades con un fundamento esencialmente imaginario”.⁹

Esta fraterna solidaridad de la que Anderson llama una “comunidad en el anonimato”¹⁰ comenzó a producir textos literarios y académicos dirigidos a una minoría, y que son los que más explícitamente articulan el concepto de la chicana como una comunidad oprimida y —según algunos autores¹¹— colonizada. Por otro lado, surgieron artes visuales y escénicas que en un principio eran de naturaleza colectiva y que, menos preocupadas con el concepto mismo de “comunidad”, se dirigían a problemas específicos, como la opresión de la agroindustria en el caso del Teatro Campesino. Estas artes, que no requerían de preparación escolar para ser entendidas, tuvieron una repercusión profunda dentro de las colonias rurales y los barrios urbanos. A partir de 1968, los murales y las obras de teatro comenzaron a incorporar símbolos e imágenes de “la Raza” y el universo mítico-religioso que se supone todos compartían. El enfoque en la iconografía religiosa y precolombina, tan criticado, como se detallará abajo, por algunos teatristas latinoamericanos por considerar que se alejaba de la lucha política, puede verse como un intento de profundizar el sentimiento de comunidad a través de la religión en su sentido etimológico de re-ligar a grupos dispersos. Por lo tanto, los discursos religiosos e indigenistas también tenían propósitos políticos, es decir, el *enraizamiento* de la comunidad.

Es así como la construcción de la comunidad chicana se caracterizó desde un principio por la polémica interna al grado de que no existe consenso sobre el uso del apelativo “chicano”. Sin embargo, las líneas generales de “la causa” sí lograron movilizar a un buen sector de la población México-Americana, de tal forma que las huelgas campesinas y las exigencias estudiantiles tuvieron a cientos de miles de adeptos, mismos que participaron con entusiasmo en la producción cultural hecha por ellos para ellos mismos.

⁹ Anderson, *op. cit.*, p. 77.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ El concepto de los chicanos como pueblo sujeto a un colonialismo interno fue propuesto en 1972 en dos fuentes: Barrera, Mario *et.al.* “The Barrio as an internal colony” *op. cit.* y Rodolfo Acuña *América ocupada, op. cit.*

El tipo de comunidad que imaginan los y las chicanos/as se sustenta en elementos culturales, ideológicos y materiales. Anderson afirma que el nacionalismo es un artefacto cultural,¹² y analiza el papel que jugaron el periodismo y la literatura en la conformación de los espacios nacionales decimonónicos compartidos por poblaciones disímiles, de tal forma que se creaba un sentimiento de fraternidad entre desconocidos. El mérito de su estudio estriba en reconocer el poder que tiene la imaginación colectiva para crear lo que parecen ser realidades objetivas. Sin embargo, hay que agregar que existen también sustentos materiales e históricos en los que se basa un grupo para legitimar sus afirmaciones nacionalistas. Por ejemplo, los México-americanos podían recurrir a la historia de la toma del norte de México por los Estados Unidos en 1848; podían señalar la presencia de millones de personas de origen mexicano que, en distintos grados, comparten una lengua, una religión y una serie de valores sociales distintos a los del resto de la población. Así, los chicanos dentro de su movimiento de resistencia no pensaban que estaban inventando una comunidad. Pensaban, en todo caso, que la *re-descubrían*, es decir, que despertaban en la conciencia colectiva su historia olvidada, su derecho legítimo a una cultura distinta y a un territorio propio.

Por otro lado, los académicos chicanos se preocuparon por la urgencia de demostrar *científicamente* la existencia de una comunidad. Tal es el caso de Jaime Sena Rivera, quien escribió un análisis del concepto de la comunidad en relación al fenómeno chicano, publicado en la primera revista académica chicana –*Aztlán*-- en su número inaugural de 1970. Sena Rivera abre su estudio con la siguiente afirmación contundente:

No me cabe la menor duda de que nosotros los chicanos, como un grupo, conformamos una cultura, y que en el ejercicio funcional de la cultura constituimos una comunidad, o varias comunidades, que como individuos desempeñamos nuestros roles sociales en base a la influencia de esta cultura y la eficacia de esta comunidad, y que la cultura chicana, la comunidad chicana y el rol de los chicanos son distintos, únicos y americanos. La incapacidad de reconocer estas realidades sociales se debe, me parece, a la incapacidad de reconocer a la cultura chicana como *emergente*. En base a lo anterior, resulta perfectamente apropiado hablar de

¹² Anderson *op. cit.* p. 4.

una cultura chicana, de una comunidad chicana, y del chicano como hechos de la sociedad americana.¹³

Sena Rivera da por hecho la existencia objetiva de *una* cultura y *una* comunidad chicana, aunque enfatiza su carácter *emergente*. Sin embargo, es contradictoria su afirmación de que lo chicano es “diferente y único” pero a la vez “americano” (léase “estadounidense”). El autor intenta negociar las tendencias separatistas y asimilacionistas del movimiento, lo que pone en duda la certeza de su unidad. Entre líneas, también se adivina la inseguridad sobre la “realidad social” de lo chicano, ya que la repetición de ese vocablo como sustantivo o como adjetivo (ocho veces en un párrafo) hace de la palabra un *mantra* mágico que invoca aquello que se desea, pero se sabe irreal.

La conformación de una comunidad dentro del imaginario chicano, entonces, fue más exitosa dentro de los productos culturales que dentro de las racionalizaciones académicas. Tal es el caso del poema *I am Joaquín* de Rodolfo “Corky” Gonzales, mismo que se convirtió en uno de los textos más populares dentro del movimiento chicano después de su aparición en 1967. Gonzales fue uno de los principales promotores, hacia fines de los sesentas, de los ritos necesarios para crear (o redescubrir) una comunidad: el bautizo del grupo (“chicanos”) y el bautizo del territorio (“Aztlán”).

Estos ritos formaron la base de la un tanto difusa ideología del “chicanismo”, cuya noción guía era la del nacionalismo cultural. Los chicanos Juan Gómez Quiñones y David R. Maciel precisan retrospectivamente que “El acento del chicanismo se centró en la autonomía comunitaria, la autoestimación del individuo, el orgullo cultural y la igualdad política y económica”.¹⁴ Por lo tanto, más que una ideología, el chicanismo resumía la lucha socio-cultural y política del movimiento que, según los mismos autores, “abarcaba los problemas de la educación, los derechos civiles, la salud, la pobreza, el trabajo, el acceso a las profesiones, el racismo institucionalizado, la participación política, las bellas artes, la ecología urbana, los derechos sobre la tierra, etc.”¹⁵ Ese “etcétera” llevaba a que

¹³ Sena Rivera, Jaime, “Chicanos: Culture, Community, Role – Problems of Evidence, and a Proposition of Norms Towards Establishing Evidence”, *Aztlán: Chicano Journal of the Social Sciences and the Arts*, Vol. I, No. I, Primavera de 1970, p. 37. Traducción mía.

¹⁴ Gómez Quiñones, Juan y David R. Maciel, “Los chicanos ante la crisis actual”, en Maciel y Saavedra (cord.), *Al norte de la frontera: el pueblo chicano*. México, Consejo Nacional de Población, 1988, p. 122.

¹⁵ *Ibid.*

el enfoque de la lucha se dispersara, ya que cada líder tenía una agenda específica que podía ir desde el asimilacionismo hasta el separatismo radical.

La pobreza filosófica y ambigüedad ideológica del chicanismo no es más que un reflejo de las discrepancias que plagaron a los dirigentes del movimiento durante los setentas, dando como resultado su debilitamiento.¹⁶ Como señala Bruce-Novoa:

El chicanismo está hoy muy fragmentado y disperso, débilmente sostenido por un sentimiento compartido de habitar en los EEUU con una herencia mexicana, más que por un reconocimiento profundo de cohesión racial, una ideología política u objetivos pragmáticos.¹⁷

Si bien el chicanismo fracasó en sistematizar la lucha chicana, o cristalizarse en una ideología, el movimiento sí produjo una efervescencia cultural de la que surgieron artes narrativas, escénicas y plásticas de gran fuerza. Dentro del movimiento chicano, el arte al servicio de la comunidad es un fenómeno que se extiende entre 1965 y 1975. Después, ante el debilitamiento del movimiento, los artistas iniciaron una etapa más individualista y más preocupada por la calidad estética de su trabajo. Pero en esa etapa inicial las artes escénicas y visuales le dieron forma difusión y *eficacia* al movimiento. Su importancia se puede aquilatar cuando recordamos que antes de 1965, cuando surgió el Teatro Campesino dentro del sindicato campesino de Chávez, las aspiraciones políticas promovidas por organizaciones mutualistas y sindicales tuvieron un alcance limitado.

Las manifestaciones culturales México-americanas eran muchas desde el siglo pasado, aunque sin una articulación explícita a lo político. A nivel popular, los altares domésticos, las fiestas, la carpa, el graffiti en los barrios urbanos, el *lowrider* que daba un giro al culto estadounidense por el automóvil veloz, eran manifestaciones culturales que identificaban a una buena parte de la población México-americana. Desde los años cuarenta, los pachucos (incluidas un buen número de mujeres) desarrollaron un lenguaje propio en su uso de la gestualidad, el lenguaje, la música y, de manera más célebre, la vestimenta. La música México-americana hasta los cincuenta iba desde los corridos celebrando las figuras de “bandidos” como Gregorio Cortez, hasta el *rock 'n roll* de Ritchie Valens. De manera significativa, tales manifestaciones distinguían a esta población

¹⁶ Ver el ensayo de Axel Ramírez arriba citado.

¹⁷ Bruce-Novoa, *Retrospace, op. cit.*, p. 75. Trad. mía.

no sólo de la sociedad dominante de Estados Unidos, sino también de la cultura y sociedad mexicana en su concepción “oficial”.¹⁸ Sin embargo, no se veían como parte de un movimiento cultural, a diferencia de las artes que surgieron a partir de 1965, que se vincularon directamente con el activismo político.

Paralelamente, se desarrolló un importante movimiento literario con una poesía y prosa que daban voz a las historias de la comunidad y de sus integrantes. No es este el lugar para repasar la literatura chicana (se mencionan autores clave en el apéndice), pero sí cabe destacar su importancia en la consolidación de un lenguaje propio, pleno de juegos lingüísticos, alternancia de códigos (saltar del inglés al español), y el uso del *spanglish*.

Los escritores chicanos estaban concientes del papel que jugaban en la creación de una nueva identidad, y de las implicaciones políticas de la misma, como demuestra la siguiente cita de Tomás Rivera, célebre autor de *...Y no se lo tragó la tierra*:

La invención que hacemos de nosotros mismos es en realidad una extensión de nuestra voluntad. Así, cuando el chicano se inventa, complementa su identidad. Esto es muy importante, ya que estas vidas están tratando de encontrar su forma. Tal desarrollo se está convirtiendo en una conciencia unificada. Las ideas del chicano empiezan a girar en torno a su propia vida, su propio desarrollo, su identidad, y por lo tanto su propia supervivencia... La literatura chicana tiene una triple misión: representar y conservar ese aspecto de la vida que el méxico-americano posee, y al mismo tiempo destruir lo que otros han inventado sobre su vida. Esto es: conservación, lucha e invención.¹⁹

Estas palabras, publicadas originalmente en 1971, resumen no sólo la misión del escritor, sino también la del artista chicano de la época. Se trata, en esencia, de una lucha por el control de la representación. Es decir, los chicanos buscan ser los autores de su propia representación narrativa y plástica, para contrarrestar las imágenes racistas que de ellos circula la industria cultural y publicitaria estadounidense. Aunque Rivera no lo dice explícitamente, la representación artística chicana siempre estará vinculada con su búsqueda de una representación política, ambas fundamentadas en la visibilidad. Rivera menciona la triple tarea de conservar, luchar e inventar, que remite al proceso de rescatar

¹⁸ En el capítulo VI se abordarán los textos de figuras como José Vasconcelos y Octavio Paz que veían en el “pocho” y en el pachuco amenazas a la identidad nacional.

¹⁹ Citado en Ybarra-Frausto, Tomás, “The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art”, en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 166. Trad. mía.

algunas tradiciones mexicanas (era una labor selectiva) a la vez que se inventan formas nuevas para responder al clima socio-político del momento. Para el novelista, no hay ninguna contradicción entre conservar e inventar, y su realización se posibilita por medio de la lucha.

El papel que jugó la literatura para consolidar el imaginario chicano ha sido ampliamente abordado por Bruce-Novoa, quien hacia 1974 propuso el concepto del espacio literario chicano. Para este poeta e investigador, la literatura chicana tuvo como uno de sus propósitos fundamentales el crear un espacio imaginario (aunque no por ello menos legítimo) de cohesión socio-cultural que se enfrentaba al “caos” del mundo anglosajón. La idea de lo anglosajón como caótico se refiere a una sociedad que se percibe como enajenada, consumista y tecnificada, que amenaza con disolver a los chicanos en su *melting pot*. Como señala Bruce-Novoa, las dicotomías orden-caos, ustedes-nosotros son esenciales dentro de la construcción de los límites comunitarios. Aunque el autor no ofrece ejemplos de las artes visuales, se vale de las teorizaciones de Juan García Ponce y Octavio Paz en torno al arte sagrado y la poesía para articular su concepto del espacio literario chicano. Destaca, por ejemplo, que las artes visuales dan orden y forma a la discontinuidad efímera de la experiencia cotidiana, de tal forma que “el arte afianza las imágenes fugaces de la vida (...) rescatándolas de la contingencia devoradora y ofreciéndolas para nuestra contemplación. En esas imágenes hallamos nuestro reflejo, sostenido de forma permanente, de manera que podemos encontrar la esencia de nuestro ser dentro de una forma palpable.”²⁰ Para Bruce-Novoa, la literatura opera como el arte sagrado en su capacidad de mostrarle al chicano el rostro de su identidad y la forma de su comunidad. Según el autor, esta tendencia está acompañada de contradicciones internas y manejos políticos que, como se dijo arriba, excluyen a los autores que supuestamente no se conforman a la cohesión ideal de ese espacio.

²⁰ *Ibid.* p. 96. Trad. mía. Los textos académicos que abordan la historia chicana recurren igualmente a esa selección y ordenación de datos confusos para crear la “comunidad chicana”. La presente tesis no se escapa de ese proceso de montaje que inevitablemente abstrae de la compleja y contradictoria urdimbre de relaciones humanas un relato susceptible de ser contado.

3. *I am Joaquín*: chicanismo mito-poético

Un autor “canónico” para el espacio literario chicano es Rodolfo “Corky” Gonzales, cuyo poema *I am Joaquín*, aparecido originalmente en 1967, ha sido uno de los más influyentes para el movimiento. Bruce-Novoa destaca su función dentro de la creación del espacio literario chicano, pero de mayor interés es la forma como ese texto se hizo acompañar de imágenes y música en el cortometraje cinematográfico producido por Luis Valdez en 1969. La vida del poema, distribuido en folletines, revistas y periódicos militantes, y memorizado por miles de jóvenes, es inseparable del movimiento político que para 1967 había cobrado fuertes matices nacionalistas, no compartidos por César Chávez, cuyo objetivo primordial era el bienestar de los campesinos. Sin embargo, las imágenes de las marchas campesinas, y del logotipo del sindicato de la UFW –águila negra estilizada sobre fondo rojo-- fueron utilizadas dentro del cortometraje de Valdez para promover el sentimiento nacionalista del momento.

I am Joaquín es un ejemplo de cómo la resistencia México-americana logró poder de convocatoria masiva y eficacia política en el momento en que los y las activistas lograron ilvanar su praxis en un discurso nacionalista difundido a través de las artes narrativas, visuales y escénicas.

Antes de publicar ese poema decisivo, Gonzales ya trabajaba como activista estudiantil en el estado de Colorado, junto a José Ángel Gutiérrez. Ambos iniciaron la llamada “Cruzada por la Justicia” en 1966, apelando al sector juvenil urbano que ni César Chávez con su activismo campesino en California, ni Reies López Tijerina con su Confederación de Pueblos Libres en Nuevo México, tuvieran como prioridad. En 1967, Gonzales publicó su poema, cuyo primer impacto derivó de su capacidad de sintetizar vertiginosamente la “historia chicana” en un relato que comienza con las culturas prehispánicas de México y concluye con el movimiento chicano. Antes de abordar esa historia, el poema abre en la época contemporánea con el personaje colectivo de Joaquín (nombre que remite al héroe Joaquín Murrieta) que se debate entre el mundo caótico “gringo” y su vida familiar fragmentada:

I am Joaquín
Lost in a world of confusion,
caught up in a whirl of a

gringo society
 Confused by the rules,
 Scorned by the attitudes,
 Suppressed by manipulation,
 And destroyed by modern society.
 My fathers
 have lost the economic battle
 and won
 the struggle of cultural survival
 and now
 I must choose
 between the paradox of victory of the spirit
 despite physical hunger,
 or to exist in the grasp of American social neurosis,
 sterilization of the soul, and a full stomach.

Atrapado entre la modernidad “gringa” y la pobreza económica acompañada de fuerza cultural chicana, Joaquín, como sujeto fragmentado, debe realizar el acto *performativo* de elegir qué camino tomar. El viaje retrospectivo hacia la historia méxico-chicana opera como el acto de “recuperación” identificado por Bruce-Novoa, y que remite al esquema propuesto por el antropólogo Víctor Turner para analizar el proceso ritual,²¹ a saber:

Caos → Recuperación/Restauración → Respuesta/Reintegración

La historiografía del poema presenta a Joaquín como reencarnación de las figuras principales –tanto explotadores como explotados-- de la conquista, independencia y revolución mexicanas. En el cortometraje, aparece una sucesión de imágenes tomadas de los muralistas mexicanos. Paradójicamente, lo que para los mexicanos constituye una historia oficial, para los chicanos –en el marco de la sociedad estadounidense que margina las historias del Tercer Mundo-- es una historia alternativa y contestataria. El relato no hace referencia explícita a la guerra entre México y Estados Unidos, aunque sí glorifica a los “bandidos” que surgieron después. Esta sorprendente omisión indica que para Gonzales y Valdez el conflicto entre los dos Estados-nación no tiene una importancia fundamental ¿Podría ser que Gonzales prefiera evitar la dicotomía “antes-después” marcada por el Tratado de Guadalupe Hidalgo, para sugerir una continuidad histórica

²¹ Turner, Victor, *The Ritual Process*, Chicago, Aldine, 1969.

chicana? Otro giro decisivo dentro de esta historiografía es el salto de 40 años entre la revolución mexicana y el movimiento chicano. Es como si la historia mexicana terminara con la lucha de los campesinos zapatistas y fuera retomada heroicamente por los campesinos chicanos. De hecho, no estamos ante la historia de México, sino ante la historia de “Aztlán”. Este giro historiográfico –siempre apoyado con imágenes visuales-- es igualmente realizado por el arriba citado texto *500 años del pueblo chicano/500 Years of Chicano History in Pictures*, así como por murales como *The Great Wall of Los Angeles*, pintado colectivamente bajo supervisión de Judith Baca entre 1967 y 1984. Ese mural, de más de un kilómetro de largo y pintado en el interior de un canal de drenaje, es un *tour de force* que literalmente saca a la luz del día una serie de momentos históricos del estado de California desde la perspectiva de las comunidades subalternas. El mural tiene el mérito de extender su relato a las luchas de resistencia de las comunidades negras, indígenas y aún homosexuales, por lo que ocupa un lugar especial dentro del arte chicano, en su gesto de solidaridad hacia el exterior de sus fronteras comunitarias.

La versión audio-visual de *I am Joaquín* está formada por una sucesión de fotografías fijas de gran impacto simbólico: las pirámides de Tehotihuacan, el Hidalgo de Orozco, el retrato de Zapata, los rostros morenos de campesinos y campesinas que gritan sus proclamas, etc. La música va desde flautas y tambores indígenas hasta los corridos revolucionarios, pero el tema principal tocado con guitarra y quena pertenece al estilo de la trova latinoamericana. Luis Valdez narra el poema en un inglés impecable, con una voz hiper-masculina que reverbera pasionalmente al pronunciar palabras clave (casi siempre castellanas) como: “La Raza”, “La Causa”, “The Chicanos”. Cuando el que esto escribe le proyectó la película a un grupo de mexicanos que estudiaban historia chicana en la UNAM, unos alumnos expresaron una inquietud que se resume así: ¿Por qué, si los chicanos están tan orgullosos de su origen mexicano, insisten en hablar el inglés? Para el público mexicano, resulta contradictorio un audio-visual que glorifica la mexicanidad en un idioma extranjero. Lo que sucede, evidentemente, es que no se trata de un trabajo que afirma lo mexicano, sino que afirma *lo chicano*, y esta es una realidad distinta que en México no se acaba de entender.

Después del viaje iniciático por la historia México-chicana que traza el poema, se llega al momento de la reintegración ritual o “respuesta al caos” de la que habla Bruce-Novoa. *I am Joaquín* concluye con la idea de una comunidad que, ante el dilema inicialmente planteado, es decir, elegir entre lo anglosajón o lo mexicano, ha optado por una *tercera vía*, más allá de los binarismos, hacia la definición de un nuevo sujeto político y cultural que abreva de lo mexicano (la “tradición”) y lo estadounidense (la “modernidad”). En el cortometraje, se oyen las siguientes proclamas acompañadas con vigoroso redoble de tambor: “Mexicano: ¡viva!, español: ¡viva!, latino: ¡viva!, hispano: ¡viva!, chicano: POWER!” e inmediatamente después, la afirmación “Whatever I call myself, I am the masses of my people and I refuse to be absorbed”. El chicano se presenta así como crítico al asimilacionismo del *melting pot*, y a la vez como representante de un nuevo mestizaje intercultural. La comunidad chicana recuerda a los habitantes del continente que el mestizaje es un proceso inconcluso.

Desde los años sesenta, los chicanos parecen haber resuelto el dilema tradición-modernidad que tanto preocupa a antropólogos latinoamericanos y que en 1990 García Canclini propone resolver con su concepto de las culturas híbridas, es decir, aquellas que son el “resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (...), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas”.²² Quizás las sociedades latinoamericanas debieran estar más atentas a lo que puede enseñar la experiencia chicana sobre la resistencia cultural frente a la hegemonía del “Primer Mundo” (¡desde *dentro* del “Primer Mundo”!).

I am Joaquín, entonces, es un ejercicio de identidad recuperada en medio de condiciones caóticas, pero además es un poderoso relato histórico-mítico: poderoso en tanto que su discurso servía para inspirar el activismo político chicano. Como argumenta André Reszler, los discursos políticos modernos se han valido de concepciones míticas para legitimarse y para seducir la imaginación de las masas. El poema y su versión fílmica cubren todas las características que el historiador francés asigna a la mitología política: la referencia a una Edad de Oro, la creación de un hombre nuevo y de un “héroe de personalidad colectiva”. En términos de Reszler, la mitología chicana en el poema “ofrece

²² *Op. cit.*, 1990, p. 71.

al individuo una visión coherente de la sociedad (de su pasado, presente y futuro) y la integración de sus aspiraciones en una finalidad colectiva transfigurada por lo “maravilloso” de una vasta empresa común”.²³ La última frase del poema: “*I will endure* (perduraré)” apunta a un futuro utópico donde, en palabras de Reszler, “el mito es también una esperanza”.²⁴

Habiendo conseguido popularidad y apoyo gracias al poema, “Corky” Gonzáles llevó su “cruzada” a Denver, Colorado en 1969, donde organizó la Primera Conferencia Nacional de la Liberación Juvenil Chicana. Allí se dió a conocer el célebre “Plan Espiritual de Aztlán”, un manifiesto que plasma las aspiraciones míticas y políticas del movimiento desde la perspectiva juvenil urbana. El tema costante del Plan es la hermandad de “la Raza” a favor de una “Causa” que lucha por la auto-determinación. Como se indicó antes, la categoría étnico-racial fue utilizada con fuerza por los chicanos, como respuesta al asimilacionismo impuesto por la sociedad dominante, y también por inspiración del “black power” promovido con tanto éxito como bandera de orgullo de los negros. La piel morena y las raíces indígenas se utilizaron así como puntos de referencia obligados, a pesar de que en términos reales la comunidad chicana carece de homogeneidad étnico-racial. En cuanto al contenido ideológico del Plan Espiritual, se evita la terminología marxista, aunque se habla del “*community control*”. El punto séptimo del Plan sostiene que la liberación política viene por medio de una acción independiente,²⁵ algo que se cristalizó con la creación de La Raza Unida Party (LRUP) en Crystal City, Texas.

Lidereado por José Ángel Gutiérrez, colega de Gonzales, este partido se disolvió en los setentas, luego de lograr quince alcaldías entre 1969 y 1970. Ya en 1967 Gutiérrez había fundado, a los 27 años de edad, la primera asociación importante de estudiantes chicanos: la Mexican American Youth Organization (MAYO) en San Antonio, Texas. El año siguiente surgió el Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (MECHA), como organismo aglutinador de todas las asociaciones estudiantiles chicanas del país, y en cuyas siglas se nota la influencia del Plan Espiritual de Aztlán. MECHA encabezó varias huelgas

²³Reszler, André, *op. cit.* p. 291.

²⁴*Ibid.*, p. 292.

²⁵ Ver Forbes, Jack D. *Aztecas del Norte: The Chicanos of Aztlán*. Greenwich, Conneticut, Fawcett, 1973, pp. 174-177.

estudiantiles a partir de 1968 y hoy continúa teniendo una presencia importante en las universidades con población chicana. Como se verá en el capítulo siguiente, uno de los más importantes grupos teatrales chicanos --El Teatro de la Esperanza-- fue formado por alumnos afiliados a MECHA.

Dentro de esta actividad política, las artes visuales y escénicas ejercieron en todo momento un papel fundamental. Se trataba, sobre todo, de hacer visible a la comunidad, y con ello llevar a la esfera pública los problemas y las aspiraciones de un sector marginado de la población estadounidense.

4. Artes visuales chicanas: la identidad visible

La representación artística chicana está vinculada a la lucha por la representación política, y ambas dependen de la capacidad de cobrar forma, de ser visibles. Así, las artes escénicas y plásticas de los ses-tentas (1965-1975) se encargarán no sólo de hacer visible la emergente identidad chicana, sino que pondrán esas imágenes en espacios públicos, a fin de territorializar la comunidad. Los ejemplos paradigmáticos de esto serán el teatro, los carteles y los murales.

Tenemos, entonces, un arte que surgió en respuesta al movimiento político y que, en su primera fase, actuó directamente al servicio del mismo. Tomás Ybarra-Frausto identifica dos periodos en el arte chicano: el primero va de 1965 a 1975, y el segundo de 1975 a 1990.²⁶ El primer periodo inicia con la fundación de El Teatro Campesino, y vio el surgimiento de los primeros murales en los barrios chicanos.²⁷ La etapa, que Ybarra-Frausto denomina “creación del proyecto” se caracteriza por el surgimiento de arte público no-comercial: el teatro, los murales, los carteles (que se valían de técnicas como el grabado y la serigrafía) y las caricaturas políticas de Andy Zermeno publicadas en el periódico militante *El malcriado*. Este arte se orientaba exclusivamente a la comunidad chicana y los temas eran abiertamente políticos, o étnicos, plasmando una historia idealista y romántica de los mexicanos. Otros temas eran los derechos civiles, las revoluciones

²⁶ Ybarra-Frausto, “The Chicano Movement...”, *op. cit.*

²⁷ El primer mural chicano fue pintado anónimamente en 1968 afuera de las oficinas del Teatro Campesino, y representa a una procesión de figuras clave para la resistencia de los oprimidos, como la soldadera, Zapata, Martin Luther King, etc.

mexicana y cubana, los movimientos estudiantiles, denuncia a la guerra de Vietnam, el neoindigenismo, el movimiento campesino, la deportación de “ilegales”, la unidad racial, la opresión policiaca, la drogadicción y las guerras de bandas juveniles. En términos generales, el arte de este periodo tenía los siguientes objetivos (algunos de los cuales adelantamos arriba): crear una imagen de “lo chicano” que fuera positiva en contraposición a la imagen negativa del mundo anglosajón, denunciar las injusticias de la sociedad dominante, advertir a los chicanos de sus problemas internos y despertar una conciencia de historicidad, así como de pertenencia al territorio.

Shifra Goldman identifica tres manifestaciones socio-culturales del movimiento apoyadas activamente por las artes de esos años: 1) la *resistencia* cultural, es decir, contrarrestar la penetración de los valores anglosajones; 2) el *mantenimiento* cultural, que incluye un constante recordatorio de la *etnicidad*, es decir, del “grupo de actividades, características, costumbres, rituales, relaciones, y otros emblemas de significación que están enraizados en historias grupales”, y 3) la *afirmación* cultural, que celebra la raza, la etnicidad e incluso la clase social (el origen en el campesinado).²⁸ Estas son manifestaciones que en mayor o menor medida persisten hasta el presente, aunque con algunos cambios de énfasis e ideología.

Al segundo período que va de 1975 a 1990, Ybarra-Frausto identifica de forma un tanto ambigua como la etapa de “neutralización y recuperación del proyecto”. Esos años vieron el debilitamiento de la militancia chicanista y la introducción de nuevas problemáticas relacionadas con una comunidad que se reconoce ahora como compleja y diversa. El nacionalismo utópico se ha erosionado, pero el autor señala que la emergencia de nuevos artistas que experimentan con distintos “repertorios estéticos” y que cruzan las fronteras comunitarias “están cuestionando y subvirtiendo las ideas totalizadoras de coherencia e inmovilidad cultural”.²⁹ Esta es una crítica que se dirigía antes únicamente al exterior, pero que ahora incluye a la misma comunidad.

²⁸ Goldman, Shifra, *Dimensions of the Americas, Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, University of Chicago Press, 1994. p.402 .

²⁹ Ybarra-Frausto, *op.cit.*, p. 179.

Dentro de este segundo período, muchos artistas manifiestan una tendencia a la desconstrucción crítica de los discursos nacionalistas iniciales. El énfasis en temas comunitarios cambió al manejo de temas referentes a la identidad. Si bien los temas de comunidad e identidad no son antagónicos, el segundo manifiesta una preocupación por el sujeto social, lo que lleva, por ejemplo, al estudio del papel de la mujer y del hombre como individuos con problemáticas específicas. Para una lista de los artistas más representativos, ver el apéndice.

5. Discurso fragmentado; arte individualizado

Con el paso de los años y a raíz de conflictos ideológicos, el movimiento comenzó a fragmentarse. Para muchos resultaba evidente que el discurso chicano –promotor de nociones monolíticas de raza y comunidad-- no se apegaba a una realidad compleja. Estos cambios obligaron a los chicanos a dirigir una mirada crítica a la manera como habían imaginado su comunidad, y a cuestionarse si de hecho existía tal comunidad.

Hacia finales de los setentas, el chicanismo “clásico” ya conseguía consolidarse dentro de la academia y afianzarse en el seno de algunos organismos sociales y culturales. Ante la evidente fragmentación del movimiento, los promotores de sus ideales originales afianzaban su discurso, pensando que de otra forma se perdería lo poco que quedaba del chicanismo. Por otro lado, hubo muchos artistas y activistas que sintieron la necesidad de iniciar una crítica de algunos aspectos vistos como negativos dentro de esa ideología. Una de las críticas iniciales fue la que provino de mujeres escritoras y pintoras. Ellas llamaron la atención al hecho que el movimiento había excluido a la voz femenina, y que la estructura patriarcal seguía impidiendo una auténtica participación política de la mujer.

Signo de la fragmentación fue que muchos artistas se apartaron del arte público para abordar el caballete y exponer en galerías. En 1980, el artista gráfico Malaquías Montoya, junto con su esposa, Lezlie Salkowitz-Montoya, publicaron “Una perspectiva crítica sobre el estado del arte chicano”.³⁰ En ese ensayo expresan una crítica encendida a los artistas que han traicionado los parámetros de un arte público y de protesta a favor de un arte privado y comercial. Sostienen que los “chicanos de clase media” no comprenden

³⁰ En *A través de la frontera*. México, CEESTEM-UNAM, 1983, pp. 91-105.

que el arte chicano debe ser sobre todo popular, y por lo tanto han caído en la cooptación. Goldman publicó una respuesta al ensayo de los Montoya,³¹ en la que argumenta que un artista puede adoptar una actitud de resistencia aún en el ámbito de las galerías, y que la actitud separatista no hace más que aislar al artista y su mensaje.

Estas controversias ilustran el sentimiento de la época, que por lo demás se distinguió por ver el surgimiento de nuevos temas en las artes visuales tales como un espíritu de alianza con América Latina (particularmente Cuba y Chile), y un énfasis en temas de la mujer. Los temas nacionalistas ocuparían entonces un segundo plano, y a nivel estilístico se identifica una transgresión de las barreras entre el arte culto y el arte popular.

La periodización que hace Ybarra-Frausto se detiene en 1990, y pasa por alto algunos aspectos que nos parecen fundamentales dentro de la década de los ochentas. Proponemos dos períodos más para contextualizar al arte chicano hasta el presente:

- De 1981 a 1991 surge una crítica más urgente a los manejos de estereotipos *dentro* de la comunidad; aparece el debate sobre el multiculturalismo, que aborda el creciente papel de las “minorías” étnicas dentro de la sociedad dominante, tema que articuló una crítica generalizada a los sistemas de educación y representación museográfica. Asimismo, los artistas e intelectuales chicanos comenzaron a manejar los discursos del feminismo y el posmodernismo.

- De 1991 a 1997 puede verse una crítica al multiculturalismo cooptado, lo que lleva a una problematización de la otredad, es decir, de los discursos explícitos y deseos implícitos dentro de la relación interétnica e intercultural. Una serie de acontecimientos sociales y políticos se vieron reflejados en mayor o menor medida dentro del arte. A raíz de las protestas que en 1992 se efectuaron hacia el colonialismo europeo, se extendió la discusión al colonialismo interno y a discursos de postcolonialismo. La muerte de César Chávez en abril de 1993 promovió un debate público acerca de la urgencia de continuar luchando por los derechos de la clase trabajadora, y en mayo de ese mismo año los estudiantes de UCLA encabezaron una huelga de hambre para exigir la creación de un departamento de estudios chicanos, demanda que logró la creación de un centro de

³¹ Aparecida originalmente en 1980, y reimpressa en su antología *Dimensions of the Americas, op. cit.*, pp. 383-392.

estudios chicanos (con cursos sin valor curricular) en esa universidad. El movimiento zapatista que estalló en México a principios de 1994 ganó un amplio seguimiento entre la población chicana, y una renovada conciencia de los problemas socio-políticos de ese país. Por otro lado, en 1994 se vio el recrudecimiento del sentimiento anti-inmigrante cristalizado en la Propuesta 187 de Pete Wilson en California. La respuesta polarizada de los chicanos ante dicha Propuesta puso en evidencia la insalvable fragmentación de la comunidad, aunque casi invariablemente los artistas se unieron en contra de su promulgación.

Hay que destacar que estos dos periodos recientes vieron el surgimiento de una renovada preocupación por la urgencia de diálogos inter-comunitarios y transfronterizos. Las características de estos diálogos se abordarán en capítulos posteriores.

El tono experimental que algunos artistas chicanos abordaron desde principios de los setentas encontró empuje en las décadas de los ochentas y los noventas. La rebelión ya no se limitó a los modelos anglosajones, sino que se extendió a una auto-crítica, es decir, a un distanciamiento de los cánones ya clásicos del chicanismo. La hegemonía machista de este discurso se vio fuertemente cuestionada por los artistas feministas y *gay*.

El primer grupo de arte experimental chicano fue Los Four, de Los Angeles, integrado por Carlos Almaraz, Gilbert Luján, Roberto de la Rocha y Frank Romero. El grupo operó colectivamente de 1973 a 1984 y experimentó con graffiti, murales, altares e instalaciones que combinaban artesanías mexicanas con juguetes industriales. El arte de este grupo buscaba explícitamente vínculos con el ala política del movimiento chicano, al grado de que Carlos Almaraz se asoció cercanamente con César Chávez. Otro grupo fundamental fue ASCO, también de Los Angeles e integrado por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herron y Patssi Valdez. Formado en 1971, ASCO fue el primer grupo en experimentar con *performance art*, murales andantes (*walking murals*), fotografía, vestuarios extravagantes, etc. Los integrantes de ASCO se separaron en 1987 para trabajar de forma independiente.

El carácter híbrido de estas obras y el tono irónico que le imprimen los artistas hace del arte experimental y conceptual un medio desconstrutivo. Es un arte antisolemne que permite una lectura crítica del discurso chicano y que reconoce el carácter

fragmentario de la comunidad y de la sociedad que la rodea. Esta tendencia va en contracorriente al impulso dominante dentro del movimiento chicano, que era de carácter esencialista.

La artista e investigadora Amalia Mesa-Bains sostiene que el uso que hacen los artistas chicanos de la memoria, la imaginación y el lenguaje visual para articular sus temas está encaminado a una “ideología constructiva”; es decir, un discurso en donde “el artista es un agente activo en las prácticas constructivas que describe”.³² Así, el arte chicano en sus inicios, y todavía en muchos casos hoy, no tiene como objetivo reflejar una realidad ya hecha, sino de *construir* esa realidad, particularmente en lo que se refiere a la comunidad e identidad chicana. Sin embargo, esas construcciones se *presentan como esenciales*, es decir, como expresiones visuales y narrativas de una identidad original.

6. Dos artistas chicanas

Patricia Rodríguez, artista cuya carrera inició como muralista en el barrio de la Misión, San Francisco, se vale de iconos visuales como vehículos para expresar la identidad chicana. Logra esto por medio de cajas y ensamblajes hechos con objetos encontrados o manufacturados por ella. Su trabajo pareciera sugerir que la identidad se compone de lo que otros consideran desechos, así como de la obra creativa que uno realiza a partir de esos hallazgos (fig. 2). Rodríguez convierte al desecho en un *hecho* cultural e identitario, al insertar en algunas de sus cajas moldes de los rostros de otros artistas chicanos, así como del suyo propio. Este acto de homenaje y (auto)reconocimiento, es una forma de transformar en iconos juguetones a los actores del entonces naciente movimiento artístico chicano. En las cajas de Rodríguez, el rostro es uno de los vehículos principales para reconocer la identidad del otro, pero estos rostros están enmarcados en un universo de objetos que, aunque desechados por la sociedad industrial, pueden cobrar valor afectivo para quien los encuentra y recontextualiza. Estamos ante una obra de afirmación *reconstructiva*, más que de crítica *deconstructiva*. Como ella misma explica:

³² Mesa-Bains, Amalia. *Art of the Other Mexico: Sources and Meanings*. Chicago, The Mexican Fine Arts Museum, 1993, p. 53.

Uso las cajas para presentar una perspectiva surrealista o abstracta en torno a temas como los prejuicios religiosos y la identidad cultural, así como para ilustrar las perspectivas chicanas. (...) Cada pieza tiene su propia auto-conciencia personal y espiritual, a la vez que realiza una declaración feminista socio-política.³³

Rodríguez se alía simultáneamente con las causas chicana y feminista. Como la mayoría de las artistas de su generación (Yolanda López, Esther Hernández, Carmen Lomas Garza, Judith Baca, entre otras), el descubrimiento del feminismo significó abrir caminos de auto-afirmación antes negados para las chicanas. Ellas negocian su identidad cultural con su identidad de género, por lo que enriquecen el panorama social de la expresión comunitaria chicana.

El uso de un símbolo clave como la virgen de Guadalupe ha sido una constante dentro del arte chicano, particularmente en la obra de mujeres como Yolanda López. López es la autora del *Retrato de la artista como la virgen de Guadalupe* (1978), cuyo impacto radica en dar la impresión de que la virgen se ha transformado en una joven corredora de torneadas piernas (fig. 3). La imagen sustituye la actitud contemplativa de la guadalupana por una actitud dinámica que proclama el gozo de la libertad y el movimiento. La serpiente que sujeta la artista en la mano derecha puede simbolizar su apropiación de la sensualidad, o bien su dominio sobre el peligro. López ha convertido así a la virgen en un símbolo de auto-afirmación chicana y femenina, despojándola de su carga religiosa original. De hecho, López ha expresado que para ella la guadalupana no es un icono religioso, sino fundamentalmente social y político.³⁴ Esta visión choca radicalmente con la que mantiene la clase trabajadora en México, por lo que cuando los cuadros de López se han presentado aquí, han sido objeto de protestas y rechazo. Sus imágenes han provocado incluso la violencia, como en el caso de una pintura que muestra a la virgen de Guadalupe caminando con zapatos de tacón alto, y que fue utilizada en la portada de la revista feminista *Fem*. Algunos puestos de periódico que exhibían la revista fueron quemados.

³³Citada en Griswold del Castillo, Richard, et al. (eds.), *Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965-1985*. Los Angeles, U of California, 1992, pp. 355-356. Trad. mía.

³⁴Comunicación personal, 27 de junio de 1997.

Estas respuestas al uso que hacen los chicanos de algunos símbolos nacionales mexicanos seguirán presentándose, ya que cada sociedad los valora de manera distinta. En el caso de las mujeres, es controversial su apropiación de una imagen que representa la identidad religiosa de un pueblo, para fines de la afirmación de una identidad personal o de género. La guadalupana es para los mexicanos un símbolo des-sexualizado y contemplativo, que las chicanas cargan de energía sexual y dinamismo. Para ellas, representa la identidad liberada.

7. Hacia la subversión de los estereotipos

Harry Gamboa Jr., miembro fundador del grupo ASCO, pertenece a la tendencia rebelde de las artes experimentales, cuya obra formula un juego retórico que se ha hecho común entre los artistas de generaciones recientes: la ironía. Gamboa se ha declarado “asesino de estereotipos”³⁵, misión que lleva a cabo a través de una obra diversa que incluye *performance*, teatro, fotografía y video. El artista ha plasmado su mirada irónica en una serie de “*No movies*” que, según él, son “verdaderas películas sin carrete para chicanos sin dinero”.³⁶ Los *No movies* --creados a mediados de los 70s-- son fotografías que sugieren escenas de películas policiacas o de melodramas telenovelescos. Tal es el caso de *Chicano Cinema*, imagen tomada en lo que parece ser la habitación de un hotel de mala muerte (fig. 4). Sobre una silla hay un baúl del que salen ropa y billetes. En el piso, y recargado en una esquina, vemos a Gamboa con una “herida mortal” de balazo en el corazón. Pero Gamboa no está muerto, sino que clava su mirada sobre nosotros, simultáneamente espectadores y autores del crimen. Pegado a la pared del fondo hay un pliego de papel sobre el que está escrito, a la manera de graffitti, “Chicano Cinema”. Imágenes como ésta marcan un cambio en el discurso de algunos artistas chicanos, tanto en el uso de los medios, como en la parodia autorreferencial. Se acabaron los chicanos heroicos y los gabachos malvados: aquí, la violencia es endémica a la comunidad, y el espectador es cómplice *voyeur*. La cámara que “disparó” la imagen fue el arma que dio

³⁵ Citado en Griswold del Castillo, Richard, *et al.op. cit.*, p. 349.

³⁶ Citado en Goldman, Shifra, “Arte chicano del sudoeste en los años ochentas”, en *A través de la frontera. op. cit.*, p. 145 (137-149).

muerte a Gamboa, pero esa muerte podría ser un suicidio, ya que él mismo accionó el mecanismo. En este juego de miradas asesinas, Gamboa devuelve la suya al *voyeur*: lo desnuda y avergüenza. Ya no podemos ver al otro, sugiere Gamboa, sin ser vistos, juzgados, denunciados.

La estrategia es una que explotaría también Cindy Sherman con mucha efectividad: auto-representarse fotográficamente en escenas que apelan al imaginario *pop* de la cultura hollywoodense. La pregunta que hacen ambos artistas es similar: ¿cómo sobreponerse a la representación fetichizada del Otro femenino o chicano en las artes visuales?

Paradójicamente, la respuesta será explorada por el artista que se “auto-fetichiza”, al adoptar los vestuarios y las actitudes que la sociedad dominante espera de él o ella. La diferencia con las imágenes que pone en circulación la misma sociedad dominante es que el artista en su autorretrato adopta una actitud reconocible por la mirada que dirige al espectador: una mirada a la vez auto-reflexiva y contestataria que tiene una larga historia en las artes visuales modernas (de las que Frida Kahlo fue punta de lanza), y que en el posmodernismo se convierte en un enunciado hacia la legitimación de la diferencia y lo subalterno. Ya Craig Owens, en su análisis temprano del trabajo posmoderno de Sherman, hablaba de “la inevitable necesidad de participar en la actividad que se denuncia, *precisamente para denunciarla*”.³⁷ Esta es una paradoja que adoptarían los y las artistas del *performance* hacia fines de los ochentas.

Se puede decir, según lo anteriormente expuesto, que en general el movimiento artístico y cultural chicano ha pasado del esencialismo utópico al deconstructivismo irónico. Esta última tendencia, sin embargo, es hoy vista con sospecha por parte de algunos chicanos que la consideran inconsistente con su deseo de consolidar el espacio comunitario. Antes de abordar estos debates, pasamos en el siguiente capítulo a examinar el papel decisivo del teatro en la construcción de la resistencia chicana y su conciencia identitaria, así como en la promoción de diálogos transfronterizos.

³⁷ Owens, Craig. “The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism,” *Performance Text(e)s and Documents, Proceedings of the Conference Multidisciplinary Aspects of Postmodernism*. Montreal: Parachute, 1981, p. 47.

Capítulo III

La puesta en escena del imaginario chicano

A lo largo de sus 33 años de existencia,¹ el teatro chicano ha pasado de ser un instrumento de propaganda sindical a convertirse en una de las expresiones escénicas más complejas y sofisticadas dentro del continente americano. Es un teatro que ha abierto brecha en el abordaje de los conflictos interétnicos, así como las sexualidades marginadas. Ya desde los actos de El Teatro Campesino se puede identificar --dentro de su temática aparentemente simple-- el uso complejo del *code-switching*, la poesía, la música y el surrealismo (como en *La cabeza reducida de Pancho Villa*). La actividad escénica chicana comparte con las artes visuales una periodización que separa a los objetivos enarbolados durante los sesentas de los objetivos que proponen las generaciones recientes. A mediados de los sesentas, El Teatro Campesino inauguró el teatro chicano con obras directamente al servicio del activismo sindical. Hacia finales de esa década, ese y otros grupos adoptaron las consignas del nacionalismo cultural, por lo que se propusieron abiertamente a montar historias relacionadas con problemas de la cada vez más compleja “comunidad”. A partir de los ochentas, se inició el abordaje de subjetividades que se ven obligadas a negociar sus identidades étnicas, sexuales y culturales. El teatro chicano actual se ha alejado de la utopía, pero no renuncia al logro de ciertos objetivos políticos, aunque no tan explícitos como en los sesentas. La agenda actual está vinculada entre otras cosas con el feminismo que enfatiza la relación de la experiencia personal con la causa política.

1. El Teatro Campesino

Unos años antes de que los grupos estudiantiles y urbanos definieran el campo simbólico del movimiento chicano, surgió El Teatro Campesino, grupo que marcó la pauta para la actividad escénica y las artes visuales en general. La compañía, fundada por Luis Valdez y Agustín Lira en 1965, tuvo el objetivo inicial de acompañar las marchas de los

¹ A partir de 1964, si consideramos la aparición de la primera obra de Valdez, *The Shrunken Head of Pancho Villa*.

campesinos de la National Farm Workers Association (NFWA) y animarlos durante las huelgas. Se sabe que hacia 1964 César Chávez exploraba la posibilidad de usar un teatro carpero para entretener e inspirar a los campesinos.² Chávez conoció a un estudiante de teatro hijo de campesinos –Luis Valdez-- y ambos concibieron la idea de El Teatro Campesino, una de las aportaciones culturales más importantes del movimiento chicano que –como se verá en el capítulo siguiente--tiene vínculos y divergencias con el movimiento de teatro político latinoamericano. La trayectoria de El Teatro Campesino, que se convirtió a partir de 1967 en una compañía profesional independiente, acompaña las distintas fases de desarrollo ideológico del movimiento cultural chicano, y por ello nos detendremos a examinar sus características.

El origen de El Teatro Campesino se remonta, así pues, a la organización campesina de Chávez. En 1965, la NFWA dio un giro decisivo al unirse a la huelga de los trabajadores de la uva filipinos en Delano, California. La demanda principal de los huelguistas era corregir la ley decretada por el Departamento de Trabajo de los EEUU, que otorgaba un mejor salario a los braceros que a los trabajadores domésticos.

Con la figura carismática de Chávez al frente, la huelga duró cuatro años y ocho meses, y se convirtió en un movimiento que trascendió los objetivos económicos iniciales. De manera sumamente hábil, Chávez logró incorporar a la Iglesia Católica y a los grupos pro-derechos civiles en su disputa laboral.³ Sensible al poder de los símbolos para la movilización de las masas, los utilizó hábilmente en la legendaria marcha-peregrinación de Delano a Sacramento en 1966, cuando utilizó tres banderas: la de la república mexicana, un estandarte de la virgen de Guadalupe y la bandera creada por él mismo para la UFW (a partir de ese año, la asociación se llamó United Farm Workers Organizing Committee), donde aparecía un águila negra estilizada sobre un fondo rojo. La peregrinación se planeó estratégicamente alrededor de semana santa, y estuvo acompañada del Teatro Campesino. Los marchistas cubrieron 500 kms. en dos semanas, cantando el “himno” que Chávez asignara a su movimiento: *De colores*.

² Broyles-González, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: U of Texas Press, segunda edición, 1994, p.13.

³ Acuña, Rodolfo, *op. cit.*, p. 226.

Así, combinando un poderoso universo simbólico-mítico con destreza y pragmatismo político, Chávez logró lo que nadie antes había conseguido: enfrentarse con éxito a la agroindustria estadounidense y unificar los esfuerzos de miles de campesinos inmigrados tanto de México como de las Filipinas. En sus propias palabras, tomadas de la última entrevista que concediera antes de su muerte en abril de 1993:

...firmamos contratos como con 800 rancheros y nosotros representando a 54,000 trabajadores. A los contratos les pusimos sueldos y prestaciones, un programa de atención médica y pensión. En esa ocasión (1965) logramos bastantes cosas. Que retiraran los pesticidas. Fue una gran victoria. La primera en la historia del país.⁴

El Teatro Campesino surgió en medio de esta efervescencia socio-política, y pronto se convirtió, usando terminología marxista, en la superestructura ideológica que buscaba lograr cambios en la infraestructura económica.⁵ La ideología de esa compañía teatral, sin embargo, sufrió una serie de mutaciones que en mayor o menor medida reflejan la ambivalencia filosófica del movimiento señalada arriba.

En un principio, Valdez y sus colegas crearon un estilo de teatro que combinaba técnicas carperas con el *agit prop*, el teatro de agitación y propaganda surgido con la revolución rusa y popularizado en Alemania por creadores como Erwin Piscator. Era, por tanto, un teatro popular y de izquierda. Luis Valdez llamó “actos” a las pequeñas historias que escenificaban en base a la improvisación colectiva, y que se representaban en escenarios temporales contruidos *ad hoc* cerca de los campos de cultivo de tal forma que, como quería Valdez, “la raza” no tenía que ir al teatro, sino que el teatro era llevado a la raza. Los personajes –bautizados por el mismo Chávez-- eran arquetipos fácilmente identificables por el campesino: “el patroncito”, “el coyote”, “el esquirolo”, “don Sotaco”, etc.

Así, los *actos* pretendían crear un microcosmos con el que pudiera identificarse el campesino. La intención que tenía Valdez de hacer que en sus obras un personaje representara a “toda la Raza” es paradigmático de gran parte de la labor artística chicana de aquellos años. Se trataba de crear imágenes arquetípicas para la consolidación

⁴ Chávez, César (1993), *César Chávez: Una entrevista*. Cuaderno publicado por el Instituto Matías Romero de Estudios Diplomáticos (Cuadernos de Política Internacional No.60). México: SRE, p.15.

⁵ Ver Geirola, Gustavo, “El S/Z del teatro chicano”, *Cuadernos americanos*, no. 55, año X, vol. 1, enero-febrero de 1996, p.169.

simbólica de la comunidad. El problema, identificado por artistas posteriores, fue que tales arquetipos terminaron por convertirse en estereotipos que impedían el reconocimiento de las identidades complejas dentro de la comunidad.

Los objetivos de los *actos* tempranos eran básicamente dos: 1) promover solidaridad entre los campesinos y 2) promover el boycott de uvas tanto dentro de la comunidad chicana como fuera de ella.⁶ El primer objetivo tenía la finalidad práctica de lograr fuerza por medio de la unidad, pero además era un impulso por consolidar el sentimiento de comunidad. El segundo objetivo surgió con la necesidad de conseguir apoyo de otras comunidades del país. Chávez fue el activista chicano que mejor comprendió la importancia de establecer alianzas intercomunitarias, y el teatro fue un vehículo para conseguir las.

Hasta cierto grado, los *actos* entre 1965 y 1971 ilustraban una lucha de clase, pero también era una lucha cultural y étnica. La protesta y concientización que buscaban los *actos* inició con el activismo sindicalista (*Las Dos Caras del Patroncito*, *Quinta Temporada* y *Huelguistas*, entre muchos otros), se extendió al sistema educativo (en *No saco nada de la escuela*) y a la participación chicana en la guerra de Viet Nam (*Darkroot of a Scream*, *Vietnam Campesino* y *Soldado razo* (sic)). Sin duda era muy atractivo para los campesinos ver un teatro con lenguaje carpero pleno de humor y albur, que utilizaba corridos, máscaras de diablos y calaveras, y personajes cantinflecos interpretados por actores como Felipe Cantú. También era fundamental el uso del castellano en lugares públicos, ya que en algunos sitios se tenía prohibido el uso de ese idioma. Los diferentes idiomas usados en los *actos* ayudaban a ubicar cultural y socialmente a los personajes, de tal forma que un México-americano asimilado usaba 100% inglés, y su hermano chicano el *spanglish*, mientras que sus padres inmigrantes usaban más que nada el castellano. Este uso del lenguaje se ve desde la primera obra escrita por Valdez en 1964, antes de formar al Teatro Campesino: *The Shrunken Head of Pancho Villa*. En el acto *Soldado razo*, de 1971, se aprecia el manejo experto de los tres idiomas: la madre del futuro soldado,

⁶ Kanellos, Nicolás, *Mexican American Theatre: Legacy and Reality*. Pittsburg, Latin American Literary Review Press, 1987, p.18.

Johnny, habla castellano; La Muerte que sirve como siniestro narrador, habla principalmente en inglés, y Johnny maneja un auténtico *spanglish*:

MAMA: Sí, hijo, vuelve pronto. (*He leaves*) Dios te cuide, corazón de tu madre.

MUERTE: Out in the street, Johnny begins to think about his family, his girl, his barrio, his life.

JOHNNY: Chihuahua, pobre jefita. Mañana va a ser muy duro para ella. También para mí. It was pretty hard when I went to boot camp, ¿pero ahora? Vietnam! 'Ta cabrón, man. The jefito también. I'm not going to be there to help him out. No me estaba haciendo rico en el jale, but it was something. Una alivianada siquiera. El carnalillo no puede trabajar todavía porque está en la escuela. I hope that he stays there también. And finishes. A mí nunca me cayó ese jale, but I know the carnalillo digs it. He's smart too. Maybe he'll even go to college. One of us has got to make it in this life. Me, I guess I'll just get married and have a bola de chavalos.⁷

En el documental *Somos Uno* de Jesús Treviño (1973), se muestra cómo, en el acto *La frontera*, los parlamentos hablados en inglés y *spanglish* están acompañados simultáneamente por una traducción al castellano en forma de corrido. El efecto es sorprendente en cuanto a su manejo simultáneo de códigos lingüísticos y sonoros. Lejos de un babel incomprensible, El Teatro Campesino logra armonizar los distintos canales de comunicación que por un lado atestiguan la complejidad cultural del chicano, y por otro permite que el *acto* sea comprensible para públicos diversos. Aunque algunos *actos* puedan parecer extremadamente simples, el manejo del lenguaje les da una dimensión de complejidad que es difícil encontrar en la dramaturgia de otras culturas.

Si bien los *actos* del Teatro Campesino lograron capturar un nivel de la diversidad socio-lingüística, fracasó en su representación de la diversidad sexual, como demuestra ampliamente Yolanda Broyles-González en un estudio.⁸ La mujer en las obras del Teatro Campesino se limita a arquetipos superficiales con papeles secundarios: madre, hermana, novia-esposa, prostituta o virgen (de Guadalupe).

⁷ Valdez, Luis, *Early Works: Actos, Bernabé, Pensamiento Serpentino*. Houston, Arte Público Press, 1990 (ed. original, 1971), p.122.

⁸ Broyles-González, *op. cit.*, cap. 3. El libro de Broyles-González, que además denuncia las prácticas machistas de Valdez dentro de su compañía, ha causado tal controversia que El Teatro Campesino ha cerrado todo acceso a sus archivos. El que esto escribe hizo varios intentos de solicitar permiso para entrar a ellos, recibiendo siempre respuestas evasivas.

Un *acto* en el que se le asigna papel protagónico –aunque negativo-- a una mujer es *Los vendidos*, estrenado en 1967. El personaje en cuestión es una secretaria México-americana que trabaja para el gobierno republicano del gobernador Ronald Regan. La mujer es marcada como “vendida” desde su aparición en escena, cuando se presenta al vendedor de “mexicanos usados” –Honest Sancho—y no permite que le diga “señorita Jiménez”. Su nombre es –ella corrige—“Miss JIMenez” (con acento en la primera sílaba que se pronuncia como el nombre masculino “Jim”). Miss JIMenez juega el papel de una Malinche contemporánea, cuyos intentos de ocultar su etnicidad son ridiculizados. (fig. 4)

Los vendidos constituye uno de los *actos* más problemáticos debido a su manejo de los estereotipos y a su ambivalencia ideológica. Su intención manifiesta es denunciar a los México-americanos “traidores a la raza” que se ponen al servicio del explotador. Honest Sancho –interpretado originalmente por Luis Valdez— es dueño de una tienda de “mexicanos usados” al que acude Miss JIMenez para buscar a un “Mexican American” que participe en una campaña republicana a fin de dar a los ciudadanos la ilusión de que se incluye a las minorías (práctica conocida como “*tokenism*”). Sancho no titubea en ofertar los distintos “modelos” de chicanos (básicamente hombres) que van desde el campesino “programado para ir a la huelga”, pasando por el pachuco y llegando hasta el México-americano asimilado que finalmente compra Miss JIMenez. Pareciera que en ese personaje Valdez parodia la tendencia de algunos chicanos de lucrar con estereotipos de sí mismos. Quizás sin proponérselo, también parodia su propio rol de teatrista que pone en escena los estereotipos.

El “tour” que le da Sancho a la cliente ocupa la mayor parte del *acto*, y ofrece oportunidad para satirizar los diferentes estereotipos del chicano y el “uso” que se les da. Las reacciones de Miss JIMenez están plenas de *lapsus* en los que revela su mezcla de deseo y rechazo por cada “modelo”, deja escapar señales de su mexicanidad, e incluso “ventanea” la corrupción del gobierno. Por ejemplo, cuando el modelo del pachuco hace el gesto de robarle la bolsa, ella reacciona “¡No, no, no! ¡No podemos tener más ladrones en la administración (in the State Administration)! ¡Regréselo!”⁹ El racismo interno de los

⁹ Valdez, *op. cit.*, p.46. Trad. mía.

méxico-americanos está a flor de piel en Miss JIMenez, quien regatea la compra del Mexican American cuyo precio Sancho pone en \$15,000 dls.

SECRETARIA: ¿Cincuenta mil dólares? ¿Por un mexicano?

SANCHO: ¿Mexicano? ¿Pero de qué está hablando? ¡Este es un México-americano! ¡Tuvimos que derretir dos pachucos, un campesino y tres gabachos para hacer este modelo! Si quiere calidad, ¡que le cueste! Esta no es una imitación barata, ¡Tiene clase!

SECRETARIA: *Okay*, me lo llevo.¹⁰

El diálogo se da en inglés, hasta el momento en que los “modelos” robotizados se descomponen al final de la obra y comienzan a gritar proclamas chicanistas en castellano. Los androides –en una escena digna de cualquier *thriller* de ciencia-ficción-- amenazan con atrapar a la cliente que, aterrada, escapa de la tienda. El giro sorpresivo se da cuando vemos que en realidad es Sancho el androide y que los chicanos han montado la tienda como una treta para engañar a clientes incautos y quedarse con su dinero para organizar fiestas. Ese es el final que se lee en los actos publicados, pero un par de años después, al darse cuenta de lo problemático de esa conclusión, Valdez escribió un nuevo final que aparece en la versión hecha para la televisión nacional (KNBC) en 1972. En el nuevo final, Miss JIMenez sale de la tienda satisfecha con su compra. Una vez fuera, los modelos cobran vida, y le quitan los billetes al Sancho-robot. En lugar de usar el dinero para una fiesta, como en la primera versión, ahora los chicanos recaudan fondos para “la causa”, y comentan sobre el éxito de su táctica de infiltración –por medio de los falsos “robots”– en todas las ciudades estadounidenses. En el video Valdez interpreta al ex-androide que saca el mapa para apreciar el alcance de la infiltración. Un personaje exclama que la gente cree que los chicanos son robots, ante lo que el personaje de Valdez responde: “God help us all to be men and women, hermanos”. Es una respuesta extraña, ya que uno pensaría que la crítica tendría que estar dirigida a los *otros* que tienen una falsa concepción del chicano. En cambio, Valdez usa un tono sacerdotal para pedir que Dios les ayude a ser (¡por que *todavía no lo son!*) hombres y mujeres.

Posiblemente Valdez intentaba una crítica al movimiento que para 1972 había caído en actos de violencia y que por lo tanto se podía “deshumanizar”. Ese

¹⁰ *Ibid.* p. 50. Trad. mía.

distanciamiento con el aspecto militante del movimiento fue el que lo llevó a crear obras sustentadas más en la religiosidad indigenista-guadalupana que en el activismo de Chávez. En un ensayo publicado en 1974, el dramaturgo Carlos Morton expone este giro dentro del Teatro Campesino: “la época en que Valdez estaba directamente influido por el Movimiento terminó con la Moratoria Chicana de Los Angeles en 1970, que resultó en varias muertes y un motín sangriento.¹¹ Valdez nunca contempló la violencia”.¹² Después, Morton cita directamente a Valdez que afirma ““Esos días de gritar ‘Chicano Power!’ con puños cerrados están muertos (...) pero el que algo muera no significa que no pueda renacer de otra manera””.¹³ Valdez visualizaba ese renacimiento en términos de la espiritualidad chicana, y plasmó su nueva ideología en las obras llamadas “mitos” y en su poema *El Pensamiento Serpentino*, publicado en 1973. Para Valdez, la lucha chicana ya no se ilustraba en términos de resistencia contra el opresor anglosajón, sino como una vuelta a las raíces indígenas y una superación espiritual que dentro del Teatro Campesino se tradujo en un programa sistemático de concientización para los integrantes conocido como el “teatro de la esfera”.

Broyles-González señala que este giro tan criticado puede verse como un intento de construir una identidad chicana más allá del modelo oposicional (subalterno vs. hegemónico). Al explorar una forma de ser, actuar y pensar exclusivamente “chicana”, Valdez y su compañía ensayaban con la creación de una identidad que ya no se definía en oposición al Otro, sino que giraba en torno a su propio eje. Broyles-González afirma que, a pesar del impulso utópico que implicaba la búsqueda del “actor esférico” (ideal de hombre integral para el Teatro Campesino), se trataba de un “esfuerzo de contrarrestar la fragmentación humana y la deformación inherente a la sociedad capitalista. Como tal, constituye una lucha --social y artísticamente relevante-- por reclamar una identidad

¹¹ La Moratoria fue convocada por los militantes chicanos para protestar la guerra de Vietnam. La marcha pacífica de 1970 se tornó violenta cuando intervinieron policías para controlarla, y murieron tres chicanos, entre ellos el periodista Rubén Salazar. Entre 1970 y 1972 hubo cuatro marchas que terminaron en motines violentos que las autoridades atribuían a la influencia del grupo paramilitar de los *Brown Berets*. Para una crónica detallada, ver Acuña *op. cit.*, págs. 300-339.

¹² Morton, Carlos “The Teatro Campesino”, *The Drama Review*, vol. 18, núm. 4 (T-64), diciembre de 1974, pp. 72-73.

¹³ *Ibid.*

humana dentro de una sociedad deshumanizante”.¹⁴ Estamos ante una nueva “respuesta al caos”, que lleva a su límite el impulso iniciado en la cosmovisión simbólica de *I am Joaquín*. Pero mientras el poema de Gonzáles tiene un discurso militante, los mitos renuncian a la militancia y recurren más bien al *deus ex machina*. El contraste radical entre *actos* y *mitos* se aprecia comparando la última frase pronunciada en dos obras. El *acto* para títeres, *La Conquista de México* (1968), termina con “¡Simón! ¡Organícense raza!”, mientras que el *mito Bernabé* (1971) termina con el siguiente comentario ante la muerte del protagonista: “Fue por la voluntad de Dios”.¹⁵

¿Del activismo a la resignación? Más bien, hay que entender que en sus inicios El Teatro Campesino no funcionó como difusor del chicanismo, sino como herramienta para la lucha campesina. A partir de 1967, y especialmente con la creación de los *mitos*, la compañía se alió directamente con el nacionalismo cultural que se fundamentaba en un imaginario mitológico (en este caso, arraigado en el guadalupanismo indigenista peculiar de los chicanos) para evocar la utopía.¹⁶ Las obras de protesta no terminaron, ya que simultáneamente con *Bernabé* el Teatro Campesino produjo sus denuncias contra la guerra de Vietnam. Pero ya la compañía comenzaba su cambio ideológico del socialismo al nacionalismo indigenista. Como se detallará abajo, este giro fue el que provocó el mayor desencuentro con los grupos de teatro latinoamericano durante el Quinto Festival de TENAZ en 1974.

Volviendo a *Los Vendidos*, el *acto* pretende ir más allá del proselitismo sindicalista para ofrecer una crítica a los que “traicionan” la causa chicana. Lo que a primera vista parecería un intento auto-crítico que deja atrás el binarismo chicano bueno vs. gabacho malo, en realidad es una crítica a los México-americanos asimilacionistas. Las estructuras binarias quedan intactas, ya que el *acto* es un ataque de chicanos a sus “otros” más próximos: los “vendidos”. La polarización maniquea se mantiene desde que “el chicano políticamente activo es el héroe, mientras que el México-americano apolítico es el

¹⁴ Broyles-González, *op.cit.*, p.87.

¹⁵ Valdez, *op. cit.*, págs. 65 y 167 respectivamente.

¹⁶ La conexión entre el mito, la ideología y la utopía es el tema de un seminario impartido por el Dr. Ricardo Melgar en la FFyL de la UNAM, y al que asistimos en 1996.

villano”.¹⁷ A nivel visual, esta dicotomía está marcada por los vestuarios y lenguajes corporales de los “*used Mexicans*” (robots que encarnan los diferentes estereotipos de lo chicano) y los “*Mexican Americans*” (Miss JIMenez y su androide asimilacionista, que visten como profesionistas urbanos). Honest Sancho parodia al vendedor de autos usados con su ajuar de traje y corbata baratos. Es el mediador entre estos dos polos, cuyo prominente bigote y *code-switching* alburero lo marca inequívocamente como un *trickster* chicano. Al final, sin embargo, incluso el *trickster* es burlado y la normalidad de la lucha por “la causa” es reestablecida. Tal vez el primer final de la obra es más eficaz en su crítica, ya que los chicanos se valen del engaño con el fin único de parrandear.¹⁸ El segundo final tiene un fin más didáctico. Sin embargo, para su difusión televisiva, que verían millones de estadounidenses, se hace una alusión burlona a la paranoia que se cree alberga la sociedad dominante al temer la “infiltración” de chicanos subversivos en los centros de poder.

El recurso de los chicanos como androides le da a la obra un toque de ciencia-ficción inédito en la dramaturgia y narrativa chicana, pero conlleva contradicciones internas en cuanto a la representación del chicano-como-simulacro. El chicano, enfrentado a la mecanización capitalista que explota su mano de obra, cobra venganza simbólica en esta obra al adoptar deliberadamente la fachada de robot para infiltrar los centros de poder. El problema es cómo, una vez dentro de esos centros, recuperar la condición humana. Como se vió arriba, el nerviosismo ante la auto-imagen de robot es expresado por un personaje de la segunda versión. ¿Podría el simulacro escapar del control de los insurrectos e instalarse para siempre en su papel de androide? La frontera entre lo simulado y lo real amenaza con borrarse, y la labor de recuperar los rasgos humanos es tan difícil, que Valdez pide intervención divina.

No es accidental que se haya elegido a un personaje femenino para simbolizar a los vendidos. Miss JIMenez se ha dejado “rajar” o penetrar por los valores anglosajones. Como vendida, es también prostituta, y por lo tanto representa todo lo que un chicano (o

¹⁷ Huerta, Jorge A., *Chicano Theater: Themes and Forms*. Michigan, Bilingual Press, 1982, p.47.

¹⁸ Es significativo que la primera versión de *Los Vendidos* se haya presentado durante un mitin de Brown Berets. El *acto* fue quizás el primero que no se dirigió exclusivamente a campesinos. De ahí que su objetivo ya no sea el de invitar a la militancia, sino de criticar a los “traidores a la raza”.

chicana) debe evitar. Pero esta prostituta tiene poder de compra (aunque su presupuesto venga del gobierno), y su búsqueda del *Mexican-American* ideal adopta un subtexto de cacería sexual dentro de la que Honest Sancho actúa como “padrote” mediador en la transacción. Además, la secretaria cuenta con rasgos masculinos que se marcan en su nombre (que acentúa el masculino “Jim”) y en su traje sastre. Pero, lejos de presentarse como progresista, la masculinización de Miss JIMenez es otro ejemplo de cómo ella es una vendida no sólo para su etnia, sino también para su género.

El coqueteo erótico entre chicanos y anglosajones adoptará nuevas formas en las obras posteriores de Valdez. Obras, dicho sea de paso, que se insertan en su etapa de éxito en el *mainstream*, cuando ha dejado muy atrás sus compromisos militantes y espirituales. Valdez ilustra personajes México-americanos (ninguno de la “era chicana”) que sostienen romances con personajes anglosajones en las siguientes obras: *Zoot Suit* (estrenada en Los Angeles en 1978, en Broadway en 1979 y en versión Hollywoodense en 1981), *Rose of the Rancho* (obra de D. Belasco y R. Walton Tully escrita en 1936 y producida –no dirigida—por Valdez en 1977 y 1981) y *La Bamba* (exitosa producción Hollywoodense de 1987). Quizás esta nueva temática se deba a su interés por abrir su obra al público anglosajón (controversialmente llamó a *Zoot Suit* “an American play”, ya no un “acto” o “mito” chicano). Los romances interculturales de esas obras tuvieron un éxito que parece reflejar el coqueteo –y algunos dirían matrimonio-- de Valdez con el *mainstream*.

¿Se convirtió Valdez en un “vendido”? Más que emitir juicios, hay que reconocer las transformaciones aparentemente contradictorias del Teatro Campesino como paradigmáticas del movimiento cultural chicano en una de sus vertientes. Muchos artistas, como se verá abajo, pasaron de un trabajo colectivo y comprometido políticamente a un trabajo individualista en búsqueda de reconocimiento de instituciones oficiales. La inserción de Valdez en la industria cultural terminó con su activismo político, pero abrió espacios para la narrativa chicana dentro de circuitos de difusión internacional jamás imaginados en los ses-tentas. La industria cultural, sin embargo, cobra un precio muy alto a quienes entran en su juego, y en este caso el precio fue renunciar a la lucha por la causa campesina (en los *actos*) y por una utopía espiritual-indigenista (en los *mitos* y el “teatro de la esfera”). Al denominar *Zoot Suit* “an American play”, Valdez renunciaba también al

nacionalismo cultural chicano, para optar por la plena inserción dentro de la nación estadounidense.

2. El Teatro de la Esperanza

Pero el teatro chicano no se limitó a la obra de Valdez y su compañía, aunque hay que decir que ésta fue la única que se consolidó profesionalmente.¹⁹ Otro de los grupos que se formaron a finales de los sesentas y que hoy sigue trabajando es El Teatro de la Esperanza, que apareció en 1969 con el nombre de Teatro MECHA, integrado por estudiantes chicanos de la Universidad de California en Santa Barbara. El director original era el profesor Jorge Huerta, y las obras eran de autoría colectiva.²⁰ Sus más importantes montajes de los setentas fueron *Guadalupe*, estrenada en 1974 y *La Víctima*, estrenada en 1976. Ambas pertenecen al género del teatro documental, y se valieron expresamente de técnicas brechtianas para provocar una conciencia crítica por parte del público.

Guadalupe, por ejemplo, documenta y dramatiza el encarcelamiento injusto de un grupo de padres de familia chicanos que protestaban en contra del pésimo y racista sistema educativo en el pueblo de Guadalupe, California. A diferencia de los actos valdecianos, *Guadalupe* presenta una visión reflexiva de los conflictos internos de la heterogénea comunidad México-chicana y su papel dentro del movimiento. En la segunda escena, se ilustran las fricciones entre los chicanos nacidos en EEUU y los mexicanos recientemente inmigrados. El personaje chicano, por ejemplo, asusta al mexicano maliciosamente haciéndole creer que se aproxima la migra. El diálogo establece las diferencias desde que el primero habla inglés y el segundo español. El corrido que narra y comenta la historia dice sobre el conflicto entre los dos personajes:

Andan los dos de la greña
El pocho y el mexicano.
Somos iguales, comprendan,

¹⁹ Broyles-González narra cómo la compañía original, compuesta de actores como Olivia Chumacero, Phil Esparza y Socorro Valdez, dejó de trabajar de forma colectiva a partir de 1980, para transformarse en una compañía de producción que invitaba a actores externos a llenar muchos de los papeles. Varios de los actores originales fueron despedidos y la atención de Valdez se concentró en obras "profesionales" con éxito taquillero. Ver pp. 214-234.

²⁰ Actualmente, la compañía opera en San Francisco bajo la dirección de Rodrigo Duarte-Clark.

Mejor sería que nos demos la mano.²¹

El que se narre la historia en español tiene un objetivo simbólico y otro práctico: por un lado, usar un lenguaje que es signo identitario, y por otro hacer a la obra accesible a quienes no entienden inglés. La obra se escribió con vistas a la participación de El Teatro de la Esperanza en el Quinto Festival de TENAZ en México, y por lo tanto el idioma era un factor importante. También lo era hacer un llamado a favor de superar los prejuicios mutuos entre chicanos y mexicanos.

Dentro de la obra, se muestra a los habitantes de Guadalupe divididos en sus posturas ante el sindicato de Chávez, pero resueltos a hacer algo por mejorar la situación dentro de la escuela controlada por maestros que maltratan y humillan a los estudiantes. Se muestra la alianza entre las instituciones legales (incluida la migra), educativas, políticas y religiosas para mantener oprimidos a los México-chicanos. Por ejemplo, se denuncia el apoyo que da la policía local al narcotráfico, así como la complicidad de los jóvenes chicanos que se dejan arrastrar por la droga. A pesar de ser de autoría colectiva, la obra tiene una coherencia sorprendente que logra equilibrar los aspectos dramáticos con los documentales. El mensaje se transmite por medio de tres canales simultáneos: los diálogos dramatizados de los personajes, el corrido, y la voz de un “demostrador” que cita datos y frases recogidas durante el trabajo de campo realizado por el grupo en la comunidad. Esa voz, por ejemplo, cita las palabras de un campesino de Guadalupe que resumió certeramente las dimensiones del problema al afirmar que “estamos ante una red de poder”.²²

Las autoridades locales deciden tender una trampa a la comunidad mandando a un agitador México-americano para hablar sobre “la verdad detrás del movimiento chicano”. El agitador provoca un encendido debate en su público al comparar la bandera del UFW con la bandera nazi y la bandera soviética y acusa a Chávez de comunista. Los policías intervienen para arrestar a los miembros del público que protestaron contra las acusaciones, y encarcelan a los “líderes” de la “insurrección” de Guadalupe. La situación

²¹ El Teatro de la Esperanza, “Guadalupe”, en *Necessary Theater: Six Plays About the Chicano Experience*, ed. Jorge Huerta, Houston, Arte Público Press, 1989, p. 221.

²² *Ibid.*, p. 223.

que ilustra la obra es increíblemente injusta, y no la resuelve con un final feliz, por lo que se esperaba que moviera a su público a buscar soluciones.

La obra tuvo un éxito rotundo y muchos críticos la consideraron superior al *mito* que presentaba el Teatro Campesino durante esa temporada: *La Gran Carpa de los Rasquachis*. Con el paso del tiempo, críticos como Bruce-Novoa la han calificado como “un clásico del drama chicano”.²³ La siguiente obra del Teatro de la Esperanza --*La Víctima*-- aborda los ciclos de contratación y deportación a los que han sido sometidos los mexicanos emigrantes durante este siglo. La compañía investigó esa historia, y pensaron en la necesidad de teatralizarla a fin de que la conocieran los chicanos contemporáneos. La idea era denunciar cómo los México-chicanos siempre son hechos chivos expiatorios de las recesiones económicas en EEUU, además de la manipulación convenenciera de la que son objeto. La obra abarca seis décadas --desde 1915 hasta 1972-- y logra personalizar el drama colectivo en la historia de tres generaciones de una familia atrapada dentro del oleaje y la resaca de las deportaciones. El nudo dramático se enfoca en la separación de Amparo y su pequeño hijo Sammy en el momento en que ella aborda el tren para regresar a México. Sammy es adoptado por una familia, y se asimila a la sociedad estadounidense: participa en la guerra de Corea, y se convierte en agente de inmigración. Años más tarde, Amparo regresa a los EEUU con sus dos hijos. Uno de ellos, Antonia, se convierte en activista chicana y es arrestada junto con su madre durante una huelga. El clímax dramático se da con el enfrentamiento entre Sammy y Amparo, a quien éste no acaba de reconocer. Termina por deportarla, pero sufre pesadillas al caer en la cuenta de que se trataba de su madre. Con ayuda de su esposa, Sammy finalmente niega esa posibilidad, y por lo tanto renuncia definitivamente a su identidad México-chicana.

La víctima pertenece formalmente al género del melodrama, e incluso recurre a la trama clásica de la telenovela: la separación y reencuentro entre padres e hijos. Sin embargo, se vale de algunas técnicas de “distanciamiento” usadas antes en *Guadalupe* -- como la narración y el corrido-- para fomentar una postura crítica en el público. Un objetivo que persiguió el montaje fue el de abordar “el colonialismo interno que el Teatro

²³ *Necessary Theater, op. cit.*, p.216.

consideraba era relevante a la experiencia chicana”.²⁴ Huerta dice que durante la investigación el grupo leyó los textos de Frantz Fanon y Albert Memmi y, aunque no lo menciona, el libro *América Ocupada* de Rodolfo Acuña debe haberlos inspirado también. La obra, entonces, puso en escena ese otro aspecto de la identidad chicana: el del sujeto colonizado. La colonización además se presenta como una de las principales amenazas a la auto-identificación chicana, desde que la aspiración por el sueño americano lleva a Sammy a deportar a su propia madre. La carencia de identidad de ese personaje se simboliza por su carencia de madre, y la alusión al dicho popular no es accidental. El problema de Sammy es no reconocerse como un sujeto colonizado, conciencia que, por ejemplo, adopta su hija para ejercer una resistencia chicana.

La obra también presenta algo inédito dentro del teatro chicano hasta ese momento: una identidad femenina fuerte y politizada. Hay que destacar el papel protagónico que juegan los personajes femeninos como Amparo y Antonia, que contrastan con la debilidad y aún cobardía de los personajes masculinos: Julián, el esposo de Amparo, y sus hijos Meño y Sammy. Los hombres, de hecho, se resisten a comprometerse con la lucha chicana mientras que las mujeres --que incluyen a la misma hija de Sammy-- son las que mejor se enfrentan a los problemas. La obra, por lo tanto, representa un intento temprano de reconocer el papel decisivo de las mujeres dentro de la lucha chicana.

3. Mujeres e historiografía alternativa

Sub-representada en la mayoría de los teatros tempranos, la identidad femenina encontró expresión privilegiada en el primer y único grupo de la época formado por mujeres: “Las Cucarachas”, fundado en 1970 por Dorinda Guadalupe Moreno y sus hijas Rose y Cyn-D. En una entrevista,²⁵ Moreno explicó que su grupo montaba “cuadros” con temas como “La Llorona” y “La Adelita”. Esos cuadros rompían con la estructura tradicional del montaje teatral, ya que combinaban música, danza y textos en un estilo que denominaron “*mexcla* teatral”. Como sugiere el término, el acercamiento interdisciplinario del grupo no es un mero juego experimental, sino que remite a lo mexicano y al mestizaje

²⁴ Huerta, Jorge, *Chicano Theater*, op. cit., p.70.

²⁵ Entrevista personal el 9 de abril de 1997, en la Universidad de Stanford.

cultural. El grupo se disolvió en 1980, y actualmente Moreno trabaja, entre otras cosas, como representante del grupo Mascarones en los EEUU.

El impulso por contrarrestar la historiografía oficial que borraba o distorsionaba la historia México-americana fue otro de los móviles de muchos grupos teatrales, en ese sentido vinculados a la narrativa. Bruce-Novoa explica el papel del revisionismo histórico en la literatura chicana:

La voz de la comunidad chicana ha sido acallada, y sus imágenes distorsionadas o borradas dentro de la producción cultural dominante. Por lo tanto, los chicanos deben hablar y crearse a sí mismos. En gran parte, la literatura chicana ha sido un intento de reescribir la historia de los EEUU desde nuestro punto de vista.²⁶

El autor sugiere que la reescritura de la historia es un acto “performativo” de reinención. La identidad chicana encuentra raíz y legitimación en una historia que —como en el poema de Corky González— es a la vez rescatada e inventada. La narrativa y el teatro desempeñaron papeles decisivos en esta labor que remite al argumento del historiador inglés Eric Hobsbawm, en el sentido de que las tradiciones de una comunidad dada son más *inventadas* que *recordadas*, y que los datos se incluyen y excluyen según objetivos políticos muy precisos.²⁷ Para Bruce-Novoa, la historia sirve para explicar el presente y como “fuente de sabiduría tradicional que puede otorgar tácticas de supervivencia”. La historiografía, que es el análisis textual del dato histórico, es un arma de doble filo ya que —advierte el teórico— “es un texto que fortalece (*empowers*) o esclaviza”.²⁸

La historiografía chicana se aprecia en obras como las arriba citadas de El Teatro de la Esperanza, así como en montajes como *El Alamo: Our Version of What Happened*, estrenada en 1973 por el Teatro de los Barrios de Héctor González en San Antonio. Luis Valdez también incursionó en esta temática, al grado de que, según Jorge Huerta, uno de los objetivos primordiales del dramaturgo era el de presentar la historia “como realmente sucedió”.²⁹ Su mayor contribución al revisionismo histórico es la célebre obra *Zoot Suit*,

²⁶ Bruce-Novoa, *Retrospace*, *op. cit.*, p.78. Trad. mía.

²⁷ Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, *The Invention of Tradition*. *op. cit.*

²⁸ Bruce-Novoa, *Ibid.*

²⁹ Huerta, *op. cit.*, p.50.

que narra los acontecimientos en torno al juicio de 22 pachucos acusados de asesinar al joven José Díaz durante los motines de Sleepy Lagoon en 1942. La obra tiene el mérito de poner en escena una etapa de la historia poco conocida hasta entonces, exponer la injusticia del sistema judicial racista, así como las complicidades de la prensa. Pero, como demuestra Broyles-González, dista mucho de ser un retrato de lo que “realmente pasó” por las siguientes razones: convierte un drama colectivo que involucró a 22 jóvenes en la tragedia de un solo personaje: Henry Reyna; muestra a los pachucos peleando con cuchillos, cuando en realidad no usaban esas armas; borra por completo el papel de la mexicana Josefina Fierro en la organización de la defensa de los pachucos, y en su lugar pone a un personaje anglosajón: Alice Bloomfield, quien además se convierte en el objetivo romántico de Reyna.³⁰ Estas manipulaciones historiográficas ponen de relieve las decisiones que toma un dramaturgo en aras del efecto dramático y la viabilidad comercial de su proyecto. La obra, sin embargo, tuvo un impacto profundo en la comunidad chicana, y una aceptación del público en general que la mantuvo en cartelera durante dos años. Aunque fueron varias las razones de su fracaso en el montaje de Broadway, su éxito en Los Ángeles no tiene paralelo dentro del teatro chicano. La obra parecía tenerlo todo: historia ágil llena de tensión política y erótica, y un montaje llamativo en su uso de escenografía escasa y bailes vigorosos. Fue la primera vez que el teatro chicano realizó un “*cross-over*”, es decir, que fue disfrutado no sólo por la propia comunidad, sino por el público en general. Para los chicanos esto significó un paso importante en la consolidación de su presencia dentro de la cultura dominante.

Con *Zoot Suit*, la figura del pachuco pasó definitivamente a convertirse en otro de los símbolos de la identidad chicana. En el primer *mito* de Valdez (*Bernabé*) ya aparecía el pachuco, en este caso como mensajero celeste que revela al personaje principal su identidad chicana.³¹ El proceso de mitologización del pachuco es problemático --como lo señalan Sanchez-Tranquilino y Tagg-- ya que los pachucos originalmente eran jóvenes que se rebelaban tanto a la cultura estadounidense como a la mexicana. Convertirlos en símbolos de identidad es investirlos de una carga socio-política que ellos desdeñaban:

³⁰ Ver Broyles-González, *op. cit.*, pp. 160, y 177-184.

³¹ Valdez, *op. cit.*, p. 157.

La paradoja está en que el pachuco —que nunca tomó una pausa para mirar al pasado— sea absorbido en una mitología que hace del pasado un medio para comprender una lucha contemporánea en aras de afirmar una identidad nacional y una expresión cultural esenciales.³²

Para estos autores, el problema fundamental está en que, si bien los pachucos eran sujetos que afirmaban su diferencia de forma militante, no lo hacían en términos de construcciones nostálgicas del pasado, y mucho menos en el marco de un movimiento nacionalista. El tratamiento que se le ha dado a la figura del pachuco me parece paradigmático de la ideología contenida dentro de algunos ejemplos del arte chicano.

Hay que reconocer que, además de mitologizar, Valdez también realizaba una importante *politización* del pachuco, contrarrestando así las representaciones despolitizadas o negativas que tenía esa figura en México. Como se sabe, el pachuco-hecho-icón fue popularizado en el cine mexicano de los cincuentas gracias a Tin Tan. El pachuco de Tin Tan no era un criminal, sino más bien un simpático Don Juan cuyo atractivo exótico radicaba en su hibridez de ropaje y habla. Las autoridades culturales de la época sancionaron al menos un aspecto de la figura híbrida, censurando el lenguaje “pocho”, que supuestamente atentaba contra la pureza del idioma. Como se vió en el primer capítulo, el pachuco como amenaza para la identidad nacional fue tema de *El laberinto de la soledad*, ensayo en cuyo célebre primer capítulo Octavio Paz sataniza a ese “clown impasible” cuyo ser es “un impulso que se niega a sí mismo, nudo de contradicciones, enigma.”³³ Para Paz, el pachuco representaba la tragedia de seres que han perdido su identidad y como ejemplo de lo que el mexicano moderno de los cincuentas debía evitar.

En respuesta a estas representaciones negativas, el arte chicano de finales de los setentas, y particularmente *Zoot Suit*, retoma al icón del pachuco y le da una carga positiva: lo convierte en un héroe de resistencia nacionalista. Hay que decir que la figura del pachuco Henry Reyna en el texto de Valdez se debate en contradicciones internas, entre el nihilismo autodestructivo (representado por el pachuco-voz-de-la-conciencia que

³² Sánchez-Tranquilino, Marcos y John Tagg, “The Pachuco’s Flayed Hyde: The Museum, Identity and Buenas Garras”, en Richard Griswold del Castillo, *et al.*, eds, *Chicano Art: Resistance and Affirmation op. cit.*, p. 103. Trad. mía.

³³ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad, op. cit.*, pp. 13 y 15.

interpreta Edward James Olmos) y la solidaridad familiar. En la obra de Valdez, el nacionalismo, lejos de ser explícito, es relegado a un subtexto. Sin embargo, la imagen del pachuco desafiante que domina un horizonte urbano, tal como aparece en el cartel promocional de la película, sirvió para impulsar el sentido nacionalista de este símbolo de resistencia urbana.

4. Teatro Nacional de Aztlán

Un recorrido exhaustivo a través de las docenas de grupos de teatro chicano va más allá de los objetivos de esta tesis, pero cabe enfatizar la diversidad de esa comunidad evidenciada por los distintos orígenes —campesinos, urbanos o universitarios— de cada grupo. El intento por unificar a todos los grupos en un proyecto nacionalista llevó a la fundación en 1971 del Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ). Para Luis Valdez, TENAZ jugaría un papel decisivo en la consolidación del nacionalismo cultural chicano:

Si Aztlán ha de convertirse en una realidad, entonces nosotros como Chicanos no debemos dudar en actuar con proyección nacional. Debemos pensar en términos nacionales en el sentido político, económico y espiritual. Debemos destruir el regionalismo mortal que nos separa. El concepto de un teatro nacional para La Raza está íntimamente relacionado con la evolución de nuestro nacionalismo en Aztlán.³⁴

Desde un principio, TENAZ demostró su interés por crear vínculos con compañías latinoamericanas. De hecho, su nombre fue sugerido por Mariano Leyva del grupo mexicano Mascarones. Uno de sus objetivos iniciales fue la organización de festivales internacionales para solidarizarse con los “hermanos” de América Latina. En su manifiesto de 1973, se expresa lo siguiente:

TENAZ trabajará con todos los pueblos oprimidos; debe desarrollar una alternativa humana y revolucionaria al teatro comercial y a los medios masivos. Es necesario que trabajemos junto con todos los teatros de liberación donde sea que éstos se encuentren, especialmente en Latinoamérica. La creación de teatros como organizaciones comunitarias servirá como herramienta para la lucha de LA RAZA.³⁵

³⁴ Valdez, *op. cit.*, p. 9. Trad. mfa.

³⁵ Cit. en Broyles-González, *op. cit.*, p. 165.

En este manifiesto se aprecia la intención de usar el teatro literalmente como herramienta para *organizar* a la comunidad. Pero la comunidad chicana no es de fronteras cerradas, y sale al encuentro intercomunitario. Los desencuentros --como se verá abajo-- son inevitables, y también las divisiones internas. A raíz del conflicto ideológico que experimentó el Teatro Campesino después de su presentación en el Quinto Festival de TENAZ, la compañía abandonó la organización en 1975. La labor de TENAZ --que sigue existiendo hoy bajo la dirección de Jorge Huerta-- representa un esfuerzo histórico por buscar un lenguaje común para un diálogo pan-latinoamericano.

El que el movimiento teatral chicano significara para esa comunidad otro vehículo para construir su identidad queda expresado por uno de sus historiadores, Nicolás Kanellos, de la siguiente forma:

La labor del teatro chicano consiste básicamente en la motivación de su público comunitario de continuar el movimiento a favor de una identidad cultural mexicana o chicana frente al impulso homogenizador de la cultura dominante angloamericana. Así, no sólo es el teatro chicano un medio popular México-americano, sino que también es un campo donde se libra la batalla por una integridad cultural mexicana amenazada por la cultura popular americana.³⁶

El historiador (de ascendencia griega y puertorriqueña) parece confundir los términos “chicano”, “México-americano” y “mexicano” en su meditación sobre la lucha por la identidad cultural. Como se vio arriba, en el teatro esos términos se distinguían perfectamente dentro de las categorías comunitarias del “nosotros” y “los otros”. Y, aunque Kanellos está en lo correcto en cuanto al impulso identitario, se equivoca al oponer “la integridad cultural mexicana” a la “cultura popular americana”, ya que, dentro del espacio cultural chicano, las contaminaciones biculturales y bilingües no se veían como negativas. Las palabras de Kanellos --que de pronto suenan más propias de un funcionario cultural mexicano-- apuntan al desfase entre un discurso chicanista opuesto a toda influencia anglosajona, y una práctica cultural amante de lo híbrido. En lo cotidiano, los chicanos no tanto rechazaban lo anglosajón como lo apropiaban y resignificaban. De ahí que los pachucos bailaran tanto el mambo como el swing, que Ritchie Valens cantara rock y sones veracruzanos, y los *low riders* transformaran la obsesión anglosajona por el

³⁶ Kanellos, Nicolás, *op. cit.*, p. 45. Trad. mía.

automóvil nuevo, elevado y veloz en un culto por el auto restaurado, “achaparrado” y de lentitud exhibicionista (“*low and slow*”).

5. De la creación colectiva a la dramaturgia individual

En la década de los ochenta, el teatro chicano experimentó cambios profundos que se relacionan con la desaparición de los grupos colectivos no-profesionales y el creciente interés por la dramaturgia individual y el teatro profesional. Como se dijo antes, ésta fue una época de reacomodos importantes dentro de la comunidad chicana, mismos que se vieron reflejados en la producción cultural. Durante el cenit del movimiento en los sesentas, llegaron a existir cerca de cien compañías, la mayoría de carácter estudiantil y enfocados en la creación colectiva. Con la desarticulación del movimiento, las compañías se desbandaron al grado de que hoy sobreviven dos o tres. A finales de los setentas se dieron a conocer las obras de dramaturgos que escriben de forma independiente. Los más representativos son Carlos Morton, Fausto Avendaño, Rubén Sierra, Francisco Burruel, Ysidro Macías y Estela Portillo. La obra de Morton se destaca en el sentido de ser una de las más abundantes y la que más se ha dado a conocer en México donde se han realizado montajes de *Johnny Tenorio* (en 1989) y *Rancho Hollywood* (en 1996).

La muerte de la creación colectiva coincide con el debilitamiento del sentimiento de comunidad chicana. Pero la crisis tuvo frutos positivos, si se considera que permitió revisar las omisiones en las que incurría el arte en su intento por acoplarse a una hegemonía chicanista de fuerte carga patriarcal y utópica. Como dice el teórico chicano Tomás Ybarra-Frausto, los artistas chicanos contemporáneos “cuestionan y subvierten las nociones totalitarias de coherencia e inmovilidad cultural. Las revisiones contemporáneas de identidad y cultura afirman que ambos conceptos son abiertos y ofrecen la posibilidad de hacerse y rehacerse a uno mismo desde una tradición viva y cambiante”.³⁷ Con este espíritu, la dramaturgia chicana desde mediados de los ochentas se alió con la narrativa y las artes visuales (incluyendo al *performance art*) para poner en escena la identidad de

³⁷ Ybarra-Frausto, Tomás, “The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art”, en Gerardo Mosquera, *op. cit.*, p.179. Trad. mía

mujeres, homosexuales, bisexuales, profesionistas y otros grupos que el chicanismo tradicional había ignorado.

6. Sexualidades marginadas a escena

A partir de 1984, como si intentaran compensar la falta de presencia femenina en el teatro chicano de la etapa temprana, una docena de dramaturgas --entre las que destacan Cherríe Moraga, Denise Chávez, Edit Villareal, Evelina Fernández y Beva Sánchez-- se dieron a conocer. Moraga, quien también se desempeña como ensayista y poeta, es la más aclamada de las dramaturgas chicanas contemporáneas. Obras como *Giving up the Ghost* (1984)³⁸ abrieron brecha para un lenguaje que se fundamenta en la poesía y en la memoria de los personajes. El tono introspectivo de esa obra se aleja radicalmente del estridentismo de los teatros activistas. El texto no-lineal, las temporalidades simultáneas y el tema lésbico dan como resultado una obra inaccesible para un campesino (destinatario original del teatro chicano), pero la abren a otro público tanto chicano como no-chicano. Dentro de la historia de tres personajes (la chicana lesbiana Marisa, su encarnación pre-púber con el apodo de Corky, y la mexicana bisexual Amalia), Moraga teje voces cuyo lenguaje indica la edad, la cultura y la sexualidad de quienes las hablan. Las temporalidades se entretejen con la alternancia e incluso simultaneidad de Marisa de veintitantos años y su imagen retrospectiva de Corky, niña “marimacha” que es violada por un mexicano inmigrante. El *code switching* --característico tanto de la literatura como del teatro chicano-- aquí es expresión cultural, pero también remite a las sexualidades fluidas de los personajes. Entre el español y el inglés, entre lo masculino y lo femenino, entre el pasado y el presente, estamos ante lo que David W. Foster, en su análisis de la obra, ha llamado el “eje multidimensional”,³⁹ es decir, el espacio de coordenadas identitarias que se rehusan a conformarse a la identidad patriarcal, blanca y heterosexual que la sociedad dominante quisiera imponer como única autorizable.

³⁸ Moraga, Cherríe, *Giving up the Ghost: Teatro in Two Acts*, Los Angeles, West End Press, 1986.

³⁹ Foster, David W. “El lesbianismo multidimensional: Conflicto lingüístico, conflicto cultural y conflicto sexual en *Giving up the Ghost; teatro in two acts de Cearríe Moraga*”, *XVIII Simposio de historia y antropología de Sonora: Memoria*, tomo 2, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Sonora, Hermosillo, 1994. p. 338.

El título, *Giving up the Ghost*, se refiere al acto de morir, pero podríamos decir que Moraga intenta deshacerse de los fantasmas del chicanismo hegemónico para liberar un nuevo discurso que se debate entre la melancolía y la esperanza:

MARISA

Everything was a risk.
Everything took time ... was slow
and painstaking.

I'll never forget after the first time we made love
I felt ... mucho orgullo y todo eso ... like a good lover
and she says to me ...

AMALIA (*from the dark, like a memory*)

You make love to me like worship

MARISA

and I nearly died, it was so powerful
what she was saying.
And I wanted to say but didn't...
"Sí. La mujer es mi religión."
(*to herself*) If only sex coulda saved us.⁴⁰

Las voces de estos personajes trazan poéticamente el movimiento del deseo lésbico, por lo que Moraga pone en escena un espacio de intimidad femenina antes ignorado por el teatro chicano. La comunidad se hace así más sensible a su heterogeneidad, y a la urgencia de reconocer a las sexualidades marginadas.

La problemática campesina --de la que se han alejado la mayoría de los dramaturgos contemporáneos-- también ha sido abordada en la obra de Moraga, especialmente en *Heroes and Saints*.⁴¹ Se trata de una tragedia que narra el envenenamiento de campesinos californianos, las muertes infantiles e incremento de cáncer provocados por el uso de insecticidas y fertilizantes industriales. La obra tiene un aspecto de realismo mágico en el personaje protagónico de Cerezita Valle, mujer mutante que nació sin cuerpo a causa del agua contaminada del pueblo. Cerezita es una cabeza parlante que remite a *La cabeza reducida de Pancho Villa* de Valdez, pero su tremenda

⁴⁰ Moraga, *op. cit.*, pp. 55-56.

discapacitación no la detiene de ser una de las voces más inteligentes y contestatarias del pueblo.

7. Conclusión

El teatro chicano ha adquirido una complejidad que refleja la toma de conciencia de la complejidad comunitaria.⁴² A 36 años de que iniciara el activismo a favor de los campesinos inmigrantes, las injusticias continúan y el teatro sigue siendo un foro para denunciarlas y convocar el apoyo de la comunidad. Sin embargo, hay que advertir que el drama social de los inmigrantes explotados, de la militarización fronteriza y del resurgimiento del sindicalismo campesino, es virtualmente ignorado por el teatro chicano contemporáneo. El énfasis en los temas de identidad cultural, étnica y sexual, ha relegado el abordaje de los graves problemas que aquejan todavía a campesinos e inmigrantes ilegales. Los nuevos teatristas buscan el trabajo profesional, de calidad estética, y que se remite a problemáticas de la clase media urbana. La desarticulación del chicanismo ortodoxo permitió el reconocimiento de las diferencias, pero no hay que perder de vista la lucha dentro de las comunidades base. Quizás es sólo cuestión de tiempo para que aparezca una nueva generación de teatristas campesinos. La diferencia es que estos ya no serán parte de la comunidad chicana, ya que gracias al *upward mobility* ésta ha dejado de ocuparse del campo. Los nuevos teatros campesinos tendrán que surgir de los inmigrantes recientes: guatemaltecos, salvadoreños, o indígenas mixtecos.

A continuación se hará una evaluación de los encuentros efectuados entre grupos teatrales chicanos con sus contrapartes latinoamericanos. Los acuerdos y conflictos suscitados durante el diálogo son testimonio del replanteamiento continuo sobre el papel de las artes escénicas en los proyectos anti-hegemónicos e identitarios de América Latina.

⁴¹ Estrenada en San Francisco en 1992 y publicada en 1994: Moraga, Cherríe, *Heroes and Saints and Other Plays*, Albuquerque, West End Press.

⁴² Para apreciar el caso del nuevo teatro chicano-latino en la ciudad de San Francisco, ver el apéndice 2.

Capítulo IV

Diálogos chicano-latinoamericanos a través del teatro

Desde que apareció el teatro chicano hasta la actualidad, se ha pasado de una visión monolítica de la identidad y comunidad chicana que se opone al opresor anglosajón, a un reconocimiento de la diversidad y contradicciones internas, así como la necesidad de alianzas interétnicas e internacionales. Los festivales que se abordan a continuación fueron foros esenciales para abrir el diálogo inter y trans-comunitario, dentro de los cuales surgieron conflictos cuando el idealismo y la ideología se enfrentaban a lo cotidiano y la praxis. El afán por hermanar a los distintos grupos en una gran fraternidad de teatro popular latinoamericano nunca acabó de cuajar, pero al final de cuentas cada grupo salió de los festivales con una conciencia más clara de las distintas problemáticas que competen a cada cual.

Tanto el teatro chicano como el teatro popular latinoamericano tienen como objetivo la resistencia política y la afirmación cultural. La diferencia es que los latinoamericanos enfatizan el proyecto contestatario, mientras que los chicanos enfatizan el proyecto identitario. Estas sutiles discrepancias en énfasis ocasionalmente provocaron graves enfrentamientos ideológicos.

Este capítulo analiza la relación establecida entre compañías teatrales chicanas con sus contrapartes mexicanas y sudamericanas, relación que estuvo enmarcada por un espíritu anti-imperialista. El gobierno estadounidense estructuró un mecanismo de intervención latinoamericana cuyo patrocinio a los golpes militares centro y sudamericanos tuvo un efecto profundo sobre la producción cultural del área. Las complicidades de los gobiernos locales hacía que la resistencia al intervencionismo fuera difícil, por lo que el teatro popular vivía una situación precaria. Era un teatro de tono urgente, en el que no había lugar para la ambigüedad del mensaje. Y ese mensaje --abanderado por los grupos de teatro popular-- se repitió sin cesar: los pueblos latinoamericanos debían unirse en la lucha revolucionaria contra el imperialismo euro-americano, y a favor de una democracia

socialista.¹ La posición de los chicanos en esta lucha era distinta ya que, a pesar de encontrarse, por así decirlo, “en la boca del lobo”, no perseguían precisamente una revolución socialista. Aunque concientes del sometimiento a un colonialismo interno, los teatrastas chicanos de la época se preocupaban ya sea por problemas muy inmediatos (la huelga campesina) o muy abstractos (el nacionalismo cultural). Si bien los latinoamericanos podían identificarse con la problemática político-social de los chicanos, les era más difícil entender su peculiar afirmación cultural.

La dinámica un tanto desigual del diálogo se aprecia además si se toma en cuenta que la comunidad chicana estaba en proceso de formación, mientras que las naciones latinoamericanas se remontan a inicios del siglo XIX. La comunidad chicana --a pesar de los antecedentes México-americanos desde 1948-- era nueva, y por lo tanto tocó a ella darse a conocer a los latinoamericanos.

Luis Valdez abrió brecha en el diálogo al viajar a Cuba en 1964. Aunque todavía no existía El Teatro Campesino, su encuentro con artistas cubanos marcó el discurso inicial del grupo, fuertemente comprometido con la lucha revolucionaria. Más tarde, el viaje cubano de Valdez sirvió a los agricultores como excusa para acusar al Teatro Campesino y a la UFW de “agitadores comunistas” y desacreditar sus demandas. Como estudiante universitario, Valdez no era ajeno a las teorías políticas y estéticas de Bertolt Brecht, mismas que sirvieron de guía para el teatro popular en general. Por otro lado, tanto él como los demás miembros fundadores de su compañía pertenecían a las bases campesinas, por lo que estaban arraigados afectiva y culturalmente con las manifestaciones populares de México. De ahí que, para resumir la ideología de su teatro, Valdez dijera que está “*somewhere between Brecht and Cantinflas*”.² Valdez enunció la frase con un tono juguetón, pero resultó tan sugerente que todos los historiadores de teatro chicano la citan.³ Como señala Geirola, la frase es problemática si se toma de forma literal, ya que pretende homologar dos economías estéticas y culturales radicalmente distintas:

¹ Decimos “democracia socialista” para abarcar distintas tendencias de la izquierda con la que se identificaban los grupos. Aunque el marxismo sirvió como punto de enlace, no todos aspiraban al comunismo en el sentido estricto.

² Valdez, Luis, “Theatre: El Teatro Campesino”, *Ramparts*, julio de 1966, p. 55.

³ Kanellos, N. *Mexican American Theatre*, op. cit., introducción, y Huerta, J. *Chicano Theatre*, op. cit., Broyles-González, op. cit. p. 7.

La propuesta teatral de Brecht y su "tradición" posterior tienen una base en la teoría marxista, mientras que la trayectoria de Cantinflas se deja leer a partir de su procedencia y culminación en el imaginario popular-masivo mexicano y responde a los protocolos de producción burguesa.⁴

La frase de Valdez también podría leerse como "entre el *agit-prop* y la carpa", y en ese sentido nos acercamos más a las fuentes históricas no únicamente de El Teatro Campesino, sino de los mismos Brecht y Cantinflas. Estas fuentes, como señala Broyles-González, están arraigadas en tradiciones escénicas colectivas y contestatarias.⁵ La diferencia entre el *agit-prop* y la carpa es que, mientras que el primero surgió como vehículo de propaganda comunista y sus promotores eran intelectuales europeos de la clase media, la carpa nació del ámbito popular mexicano y su crítica se limitaba a la sátira y la parodia, sin intención de movilizar al pueblo.

Los *actos* de El Teatro Campesino eran de autoría colectiva y efectivamente funcionaron como propaganda para reforzar la movilización política. Los creadores, como indica el nombre de la compañía, eran campesinos, por lo que llevaron a escena el lenguaje carpero y la música de los corridos. Fue ese formato, y la intervención de actores de carpa como Felipe Cantú, lo que le ganó a El Teatro Campesino su inmensa popularidad, y la simpatía de grupos de teatro popular mexicano como Mascarones.

1. Teatro político latinoamericano

Antes del surgimiento de propuestas de teatro que utilizaba abiertamente el discurso socialista hacia fines de los cincuentas, la actividad escénica en Latinoamérica jugaba un papel importante en los diferentes proyectos políticos y nacionalistas de distintas naciones. Un caso paradigmático es en México la Secretaría de Educación Pública, que, a instancias de José Vasconcelos, usara al teatro "como herramienta para combatir al analfabetismo, propagar ideales revolucionarios y unificar a un pueblo fragmentado bajo una meta común."⁶

⁴ Geirola, *Teatralidad latinoamericana de la utopía*, op. cit., p.399.

⁵ Broyles-González, op. cit., cap. 1.

⁶ Luzuriaga, Gerardo, "Preface", en G. Luzuriaga, ed., *Popular Theater for Social Change in Latin America*. Los Ángeles, UCLA, 1978, p.xiii.

Paralelamente a las iniciativas oficialistas, aparecieron grupos de izquierda como el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta en el Buenos Aires de 1930. A nivel popular, se extendieron en México las compañías de carpa surgidas durante la revolución y que ofrecían al proletariado urbano espectáculos plenos de números musicales, y *sketches* cómicos que parodiaban a las figuras de poder haciendo uso del popular albur. Actores como Roberto Soto “Panzón” y Mario Moreno “Cantinflas” fueron virtuosos en sus interpretaciones de pelados subversivos. Durante la primera mitad del siglo, sin embargo, espectáculos populares como la carpa y el llamado teatro serio se mantuvieron separados.

En los cincuentas aparecieron los primeros grupos estudiantiles y experimentales en países como México, Colombia, Brasil, Chile y Argentina, que representaron una alternativa al teatro comercial. Finalmente, en los años sesenta se dieron a conocer grupos que abiertamente abrazaban la “causa popular”, fuera ésta campesina, indígena u obrera. ¿Qué unificaba a los teatros populares latinoamericanos de los ses-tentas? Geirola encuentra un vínculo entre la experimentación política de aquellos años con la experimentación teatral, ambos dirigidos a materializar la utopía socialista en el escenario latinoamericano.⁷ La tendencia se ve claramente en discursos como el que pronunció Santiago García del grupo colombiano Teatro la Candelaria, durante su participación en el 5º Festival de Teatros Chicanos y Latinoamericanos en México (1974). Para García, lo que unifica a esos teatros es su lucha anti-imperialista “a favor de nuestra verdadera cultura y un teatro verdadero (...) América Latina es como un gran laboratorio de teatro nuevo, un teatro que se usa para la clase trabajadora”.⁸ El discurso expresa un impulso homogenizante común en la época, uno que se vio impulsado por los festivales que cada año se celebraban en diferentes países y que crearon un sentimiento de afinidad entre los grupos.

Un texto guía para muchos de estos grupos fue *La pedagogía del oprimido*, del brasileño Paulo Freire, y cuya influencia se deja sentir más explícitamente en la propuesta de “teatro del oprimido” del también brasileño Augusto Boal. Boal dirigió el Teatro Arena

⁷ Geirola, *Teatralidad latinoamericana de la utopía*, *op. cit.*

⁸ Citado en Shank, Theodore y Adele E. Shank, “Chicano and Latin American Alternative Theater”, en Luzuriaga, *op. cit.*, p. 227.

de São Paulo entre 1956 y 1971, y entre 1971 y 1976 continuó laborando en Argentina y Perú. Durante esos años, desarrolló su “poética del oprimido”, dirigida a hacer del teatro un espacio para “ensayar” la revolución. En sus propias palabras:

Intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos, para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos.⁹

Sin embargo, as técnicas de Boal, ampliamente seguidas por otros grupos latinoamericanos, tratan al oprimido como un “otro” ignorante que se debe educar. Se establece entonces una relación de poder vertical que impide una práctica teatral auténticamente revolucionaria. Por otro lado, la actitud misionera de muchos teatros latinoamericanos acaba por reproducir el “imperativo jesuítico” (término de Geirola) del colonialismo euro-católico.¹⁰

Otro grupo fundamental es el Teatro Experimental de Cali (TEC), fundado por Enrique Buenaventura a mediados de los sesentas. El grupo opera de forma colectiva, y toda su producción está dirigida a denunciar el “imperialismo yanqui” (por ejemplo, con la presencia de la United Fruit Company) y a despertar una conciencia crítica en el pueblo colombiano. Una de sus obras más representativas, presentada en el Festival del ‘74, es *Soldados*, que aborda, desde la perspectiva de los soldados colombianos, la huelga de campesinos contra la UFC en 1928 que dejó un saldo de cientos de muertos. También en 1968 apareció el Grupo Teatro Escambray de Cuba, dirigido por Sergio Corrieri. El grupo fue fundado por jóvenes artistas que se internaron en la Sierra del Escambray para trabajar directamente con los campesinos del área.

Una y otra vez nos encontramos con esa tendencia en el teatro popular latinoamericano: “salir” o “internarse” en las comunidades pobres y marginadas para concientizar y organizarlas contra las fuerzas opresoras. En el caso del Escambray, por ejemplo, uno de sus más importantes montajes fue *El paraíso recobrado* (cuatro versiones entre 1972 y 1976) que buscaba advertir a los campesinos sobre los manejos ideológicos de los Testigos de Jeová.

⁹ Boal, Augusto, *El teatro del oprimido*, México, Nueva Imagen, 4a edición, 1989, p.17.

¹⁰ Geirola, *op. cit.*, cap. IV.

En México, el Grupo Mascarones --formado en 1961 por preparatorianos de la UNAM-- fue el primer grupo estudiantil que se abocó al activismo político a través del teatro. Durante la movilización estudiantil del '68, el grupo utilizó técnicas de *agit-prop* para difundir las demandas del Consejo Nacional de Huelga, al grado de que, en palabras de su fundador, Mariano Leyva, “prácticamente fuimos el brazo cultural del movimiento”.¹¹ En este sentido, Mascarones jugó un papel similar al de algunos grupos tempranos de teatro chicano, en cuanto a su vinculación con el activismo político. Aunque de base estudiantil, Mascarones pronto empezó a trabajar con campesinos de Morelos, y allí comenzó a incorporar elementos de espectáculos populares en su estética. Como explicó su fundador Mariano Leyva en una entrevista:

El teatro popular más cercano a nosotros entonces fue el teatro de la carpa, del que surgieron tantos periodistas, cómicos y músicos. Otro modelo, que fue una sorpresa, fue el corrido. Si te fijas, el corrido es como una obra de teatro, con narrador, personajes, todos contando una historia a través de la tradición oral que viene de la tradición indígena, no del romance español.¹²

A diferencia de El Teatro Campesino, para los estudiantes la carpa fue un descubrimiento, y el corrido “una sorpresa”. En este sentido, el Grupo Mascarones se asemeja a los diversos grupos de teatro político latinoamericano de los ses-tentas. Todos estaban unidos en su solidaridad con la revolución cubana, y vinculados al activismo socialista de América Latina en general. Pero Mascarones fue el primero en solidarizarse con la “causa” chicana, a raíz de una invitación que les hiciera en 1970 Luis Valdez para participar en el primer festival de teatro chicano en Fresno, California. A partir de esa invitación se dieron una serie de intercambios entre ambos grupos. En 1971, Mascarones invitó al Teatro Campesino a presentarse en la Ciudad de México, concretamente en un foro abierto de la Casa del Lago. Según Leyva,¹³ tuvieron un público de aproximadamente 2,000 espectadores, la mayoría obreros y campesinos, aunque también asistieron figuras de la talla de David Alfaro Siqueiros, muralista cuya obra influyó profundamente al arte chicano. Leyva procuró que el Teatro Campesino se presentara ante un público popular,

¹¹Entrevista personal en la Universidad de Stanford, 9 de abril de 1997.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.* Las citas de Leyva que continúan son todas de la misma entrevista.

ya que los intelectuales no entenderían el lenguaje del grupo, cuya obra se dirige a la clase trabajadora. Leyva afirma que hubo gran simpatía entre el público y el grupo --que presentó el *acto Las dos caras del patroncito*-- y que el lenguaje bilingüe no significó un problema. Incluso, “la gente se sorprendía de que hablaban como campesinos, diciendo ‘ansina’”; una sorpresa positiva, de reconocimiento, por lo que Leyva sostiene que en México a El Teatro Campesino “la gran seguridad se la dio el pueblo”.

Ese mismo año, Mascarones viajó nuevamente a Fresno para participar en la fundación de TENAZ, nombre que sugirió Leyva a raíz de la tenacidad que él identificaba en el pueblo chicano, “esa tenacidad para hacer que persista su cultura, esa tenacidad para no ser absorbidos por los EEUU”. La identificación fue tal, que Mascarones participó en la organización de cinco festivales de TENAZ.

Cabe precisar que los primeros intercambios entre el teatro chicano y mexicano se dieron durante el sexenio del gobierno de Luis Echeverría (1970-76). Como se sabe, Echeverría fue uno de los presidentes que más alianzas buscó con el Tercer Mundo y con la izquierda insatisfecha por la represión del '68 (misma que continuó durante su administración). Esto lo llevó a establecer un diálogo con algunos líderes chicanos, y a invitar a un grupo de estudiantes y académicos a que realizaran estancias dentro de universidades mexicanas. Aunque los intercambios teatrales no se dieron dentro de este marco oficial, sí anticiparon el clima generalizado de apertura hacia el “México de afuera”.¹⁴

2. “Somos uno”

En 1973, el cineasta chicano Jesús Treviño aprovechó la presencia del Grupo Mascarones en California para realizar el documental *Somos uno*, que ilustra los paralelismos estéticos e ideológicos de ese grupo y El Teatro Campesino. La cinta recrea dos montajes: *La frontera*, de El Teatro Campesino, y *Don Cacamafer*, de Mascarones, intercalados con entrevistas a los dos directores y a algunos actores. El objetivo manifiesto

¹⁴ Echeverría continuó impulsando un intercambio con artistas e intelectuales chicanos dentro de su Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo (CEESTEM). Allí, se efectuó la exposición de arte chicano “A través de la frontera” en 1983, el mismo año en que se aprobó la ley anti-inmigrante Simpson-Mazolli en EEUU.

es mostrar que los dos grupos están comprometidos con la misma lucha, y que la explotación que ejerce la agroindustria al campesino no conoce fronteras.

La obra del grupo chicano inicia con la corrupción a la que se enfrenta un campesino al cruzar la frontera hacia los EEUU. Un duo con guitarras narra la historia en forma de corrido, y los actores pronuncian el mínimo diálogo necesario, ya que son sus gestos, los letreros que cuelgan de sus cuellos o que sostienen en lo alto, y sus exclamaciones, lo que transmite el mensaje esencial. Al ver el acto, uno se da cuenta de lo parcial que resulta el leer los *actos* en su versión publicada, ya que el Teatro Campesino se basaba más que nada en música, gestualidad, máscaras e improvisación. El campesino-sin-nombre paga jugosas mordidas tanto a autoridades mexicanas como estadounidenses para cruzar, y el nuevo ciclo de explotación da inicio. El mensaje se transmite con imágenes simbólicas como un “diablo” (personaje que usa una máscara popular mexicana del diablo) acordona al campesino con una soga de linchar para entregárselo a un “paisano” que resulta ser (como lo indica claramente el letrero) un “coyote”.

No hay lugar para ambigüedades, ya que en este teatro didáctico al campesino no le debe de quedar duda de dónde está el enemigo y qué pasos debe tomar para pelear por sus derechos (nunca se sugiere “eliminar” al enemigo). El personaje del diablo encarna por un lado la noción abstracta del mal, y por otro al “patrón” que está por encima del “coyote” en la cadena de la explotación. La obra ilustra con ritmo vertiginoso la vida del campesino que viaja de un estado a otro trabajando los campos y el coyote se queda con la mayor porción de su sueldo. Durante sus labores, el campesino conoce a otra trabajadora, se enamoran, y el diablo los casa. Aquí la obra muestra cómo la cadena de violencia y explotación está a tal forma incorporada dentro del campesino, que maltrata a su mujer (personaje prácticamente mudo y pasivo) con acciones similares a las que recibe del coyote. La mujer además se convierte en fábrica de bebés que aparecen como si se tratara de una producción seriada. Para superar su deplorable situación, el campesino no piensa en luchar contra el opresor, sino en comprarse un coche. Es decir, el consumismo seduce y distrae al campesino de forma que continúa en la cadena de explotación. En una escena, la violencia entre los campesinos es detenida por la aparición de la virgen de Guadalupe, interpretada por una actriz que atraviesa silenciosamente el escenario. En otra escena,

aparece un activista del sindicato de Chávez, que el campesino rechaza a instancias del diablo que lo acusa de comunista. Finalmente, el campesino se cansa de su situación, y recurre al escapismo: regresar a México, cosa que no puede hacer ya que el coyote se lo impide. El campesino es enviado a la guerra de Vietnam, y finalmente muere.

Las escenas de esta tragedia son intercaladas con escenas de *Don Cacamafer*. El lenguaje visual y la temática de ambas obras es tan similar, que a veces es difícil distinguirlas, y más bien parecen escenas simultáneas de un gran drama. La obra del Grupo Mascarones ilustra la explotación a la que son sometidos tres campesinos de Morelos – Pedro Juan y José— a manos de don Cacamafer, siniestro y absurdo “coyote” mestizo. Mientras que los primeros son actores vestidos a la usanza del campesino morelense, sin maquillaje alguno, don Cacamafer usa una semi-máscara que le produce unos cachetes grotescamente inflados. Igual de grotesca es su protuberancia estomacal y el maquillaje de sus ojos. El personaje se presenta a los campesinos como “uno de ellos”, algo que se desmiente visualmente por el contraste de sus apariencias. A pesar de su escepticismo inicial, los campesinos acaban seducidos por la oferta que les da Cacamafer de servir como intermediario para la venta del cacahuete. Caen en la trampa, y empieza una cadena de explotaciones semejante a la que se ve en *La frontera*. Cacamafer a su vez es explotado por el empresario “gringo” que le compra la producción. La trama sonora de esta obra no se vale del corrido, sino de tambores que contrapuntean las acciones, y referencias al tema musical de una serie de televisión estadounidense muy popular en la época: *Los locos Adams*. El tema es cómicamente reinterpretado por los actores cuando aparecen los inversionistas extranjeros. El recurso cómico, de hecho, es aprovechado al máximo por ambos grupos teatrales, que se valen de una buena dosis de *clowning* para ilustrar problemas muy graves. El humor es una forma de hacer que los problemas que en lo cotidiano parecen insuperables adquieran una dimensión falible y que el opresor pueda ser burlado. Finalmente, los campesinos se dan cuenta de la explotación a la que los somete Cacamafer, por lo que deciden organizarse. Uno de ellos duda la efectividad de la resistencia, a lo que el otro responde que deben organizarse “como las abejas” que a pesar de su tamaño pican con fuerza.

Pasado el clímax de cada obra, llega un momento en que ambas se mezclan de modo que el campesino “mojado” se encuentra con Pedro, Juan y José. El encuentro se efectúa de forma simbólica, con el siguiente corrido como fondo:

Hasta México ha llegado
la noticia muy alegre
de qu'el Chicano es diferente
pues el pueblo ya está
en contra de los coyotes engreídos
que acababan con la gente
y todos somos hermanos,
la alegría compartimos
con todos los campesinos.
Viva la revolución,
Viva nuestra asociación
y la huelga en general.

Hay una pausa en el corrido, durante la cual un campesino mexicano se une al chicano para sostener en alto la bandera de la UFW. Al fondo del escenario, aparece “el espíritu de Zapata”: un actor vestido como el caudillo, con una máscara de calavera.

Entonces, se oyen las últimas estrofas de la canción:

Viva el pueblo chicano
y también los mexicanos,
del mismo tronco salimos.

Evidentemente, se trata de un final elaborado *ex profeso* para el documental de forma que se dramatizara simbólicamente la idea del título y lo que dicen Valdez y Leyva durante las entrevistas. Para Valdez, el documental fue una oportunidad para expresar su solidaridad con Latinoamérica, como se ve en el siguiente pronunciamiento --dicho originalmente en inglés-- que intenta conciliar el objetivo nacionalista del Teatro Campesino con una solidaridad internacional:

El teatro es algo que ayuda al pueblo chicano a desarrollarse como un pueblo, como una nación, no únicamente en los Estados Unidos, sino también en toda América, en su relación con México y todos los demás países latinoamericanos.

Para Leyva el teatro tiene un objetivo distinto, ya que “es una forma de vivir, una forma de encontrarnos con nuestro pueblo”. Valdez considera que su grupo ya es parte del pueblo, y que el teatro los ayudará a desarrollarse culturalmente, mientras que el grupo

de Leyva sale a la búsqueda y al encuentro con el pueblo por medio del teatro. Sin embargo, Leyva afirma que ambos grupos tienen “el mismo espíritu de lucha”, algo que confirma uno de los actores de Mascarones, agregando que los campesinos mexicanos no saben sobre la lucha chicana pero que es urgente que aprendan sobre ella, ya que los objetivos son los mismos. El discurso de unidad queda reforzado no sólo en las obras de teatro paralelas, sino también en la elocuente retórica de ambos directores, quienes además lucen el mismo peinado y bigote. Como era común en la época, las mujeres permanecen al fondo, y aparecen como mudas y obedientes.

Somos uno representa un documento del elevado idealismo que unificaba a los teatros populares de los “ses-tentas” que, con todo y sus admirables intenciones, tendía a pasar por alto las contradicciones internas y particularismos regionales. El choque entre lo ideal y lo “real” sucedería en 1974 con el magno encuentro entre teatros chicanos y latinoamericanos.

3. Los festivales: el choque entre dogma y praxis

Un problema al que se enfrentaron estos grupos fue el mostrar sus obras, que respondían a situaciones muy específicas, a un público más amplio e internacional. En ese nivel, las consideraciones estéticas cobraban una importancia fundamental, especialmente si recordamos que en muchos festivales se premiaba a la “mejor” obra, y cada montaje era sometido al escrutinio inmisericorde de los jueces (generalmente presididos por Buenaventura y Boal). Por ejemplo, en el Primer Festival de Quito (1972), Buenaventura estableció las reglas del juego: “Teatro por y para el pueblo, *no* a la catarsis, *sí* a la praxis; *no* a los valores extranjeros, *sí* a la expresión propia”, etc. Como ya se vio arriba, no se trataba realmente de un teatro “por”, aunque sí “para” el pueblo. Las reglas un tanto arbitrarias eran tan rígidas, que eran inevitables los rompimientos y los conflictos. Un observador español del II Festival de Caracas (1974) advirtió lo anterior, y el hecho de que, al aferrarse al dogma, los teatristas no se estaban situando en la realidad.¹⁵ Había grupos asistentes que se salían por completo de los parámetros y recibían como respuesta silencio o reprobación. Tal es el caso de las participaciones mexicanas, que

¹⁵ Monelón, José, “II Festival Internacional de Caracas ‘74”, en Luzuriaga, *op. cit.*, p. 236.

invariablemente desilusionaban, ya que se trataba de montajes de dramaturgos como Hugo Hiriart y Wilebaldo López, poco interesados en la “poética del oprimido”. El mismo observador español citado arriba opina que “el tiempo teatral y político” de los grupos mexicanos participantes “es distinto y siempre se articula con dificultad a las propuestas dominantes. Hay --continúa el crítico-- un aroma de vejez, que no de madurez, en los espectáculos que manda México a estos festivales; como si arrastraran consigo toda la burocracia nacional...”.¹⁶ Evidentemente, México no mandaría a un Festival Internacional más que a dramaturgos y directores reconocidos en los círculos oficiales, y no a CLETA o a Mascarones. Cabe preguntarse cuántos grupos de base popular y sin recursos quedaban excluidos de los festivales gracias a las políticas del presupuesto en cada uno de los países.

Las reglas de participación e inclusión, finalmente, estaban dirigidas a consolidar un teatro que, aunque anti-imperialista, creaba hegemonías internas en búsqueda de una “definición de identidad y expresividad latinoamericanas”. Pero --como advierte Geirola-- el impulso también se dirigía “hacia la constitución de un espacio artístico en fábrica, cuya competencia en el mercado se mide por las leyes internacionales, cada vez más centralizadas y convocadas por una ‘latinoamericanidad’ estereotipada, que satisface las demandas hegemónicas y orienta a los grupos teatrales a producir en orden a los protocolos de selección festivalera”.¹⁷ Las observaciones de Geirola son sugerentes, aunque no precisa a qué “leyes internacionales” o “demandas hegemónicas” se está refiriendo. Parece acusar a los grupos de teatro popular de caer finalmente en complicidad con las instituciones oficiales de cada país, y de traicionar sus objetivos militantes a favor de un lugar en el festival. Nos parece que pone el dedo en la llaga al denunciar el vínculo entre el mercado artístico y la adecuación con una “latinoamericanidad” estereotipada. Aunque los grupos no eran propiamente comerciales, ni lucraban con su trabajo, muchos sí perseguían el prestigio y la influencia a nivel continental. Tenían fe en una revolución socialista pan-latinoamericana, por lo que vivían la paradoja de luchar contra las hegemonías (“el imperialismo”, etc.) a la vez que consolidaban su propia hegemonía interna.

¹⁶ *ibid.* p. 232.

¹⁷ Geirola, *ibid.*, p. 365.

Los chicanos eran ajenos a esta situación, por lo que las condiciones eran propicias para un grave desencuentro entre algunos grupos de teatro chicano y sus contrapartes latinoamericanas durante el 5° Festival de Teatros Chicanos y I Encuentro Latinoamericano celebrado en la Ciudad de México, Tehotihuacan y Veracruz entre el 24 de junio y el 7 de julio de 1974. El proyecto fue coordinado por TENAZ y CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística, que en aquella época aglutinaba a Mascarones y 14 grupos más). Asistieron 32 grupos chicanos, diez centro y sudamericanos,¹⁸ y diez mexicanos. Un grupo adicional de los EEUU fue el San Francisco Mime Troupe, con el que trabajara Valdez antes de su alianza con el sindicalismo campesino.

Una reseñista evaluó los conflictos acaecidos durante el festival de la siguiente manera:

La atmósfera tensa que predominó durante las dos semanas que duró dicho evento no fue otra cosa que la expresión de un fuerte choque cultural, hecho —por otra parte— comprensible si consideramos que los participantes chicanos llegaron a la capital mexicana, por vez primera, con una visión idealizada sobre los pueblos latinoamericanos (“un continente, una cultura”) y que, a su vez, los participantes latinoamericanos venían con un gran desconocimiento sobre el desarrollo, la lucha y la fuerza del movimiento Chicano y, lo que es peor, sobre la máxima expresión cultural del Chicanismo que es el teatro.¹⁹

Ese desconocimiento de lo chicano que aquí se señala no era aplicable, sin embargo, al caso de Buenaventura, quien ya había visto teatro chicano durante su viaje a San Francisco en 1972. Si bien puede hablarse de un “choque cultural” generalizado, el conflicto se registró más que nada a nivel ideológico, particularmente entre la expresión espiritualista del Teatro Campesino y el marxismo latinoamericano.

Irónicamente, podemos imaginar que si El Teatro Campesino hubiera presentado uno de sus *actos* militantes en lugar de un *mito*, la respuesta hubiera sido muy favorable. La compañía llevó dos *mitos*: *El Baile de los Gigantes*, espectáculo de danza con

¹⁸ La Candelaria y el Teatro experimental de Cali (Colombia), Grupo de la Universidad de Costa Rica, Bachillerato de Artes de El Salvador, Teatro Experimental Universitario de La Merced (Honduras), Grupo Tiempoovilloo (Paraguay), Universidad Católica de Perú, Teatro Universitario de Trujillo (Perú), El Triángulo (Venezuela), y Universidad de Zulia (Venezuela)

¹⁹ Castillo, Susana D., “Festivales de Teatro en América”, *Latin American Theater Review*, 8/1, otoño de 1974, p.75.

máscaras basado en el Popol Vuh y representado dentro de la zona arqueológica de Teotihuacan; y una de sus producciones más ambiciosas hasta ese momento: *La Gran Carpa de los Rasquachis*. Esta última obra, de hecho, combina escenas del *acto La Frontera* arriba descrito, y en este caso el drama del campesino migrante (llamado ahora Jesús Pelado Rasquachi) está enmarcado con una narración histórico-mítica de la conquista de México y con la intervención divina (y guadalupana) en los problemas cotidianos.

El episodio más controversial de la obra es la historia de Luis Rasquachi, hijo de Jesús Pelado, quien participa en la guerra de Vietnam y cuando regresa a California reniega de la causa chicana y se convierte en policía represor y asesino. Cuando el presidente municipal le ofrece el puesto de jefe de policía, la virgen de Guadalupe intercede para que Luis rechace la oferta diciendo que no quiere ser jefe de la corrupción. En venganza, el presidente asesina a Luis durante su boda, ante lo que su hermano Mercado (Brown Beret chicanista) adopta la violencia como método revolucionario y le dispara inútilmente a cuatro personajes que representan a la muerte, un profesor, un campesino, y la iglesia. Acto seguido, Mercado muere estrangulado por su propio odio. El clímax trágico da un giro hacia una catársis de sublimación cuando aparece nuevamente la virgen que resucita a Mercado y lo viste con un traje que combina los simbolismos de Jesucristo y Quetzalcóatl. La virgen entonces declara al público: “Contra el odio, amor, y contra la violencia, hagan la paz”.²⁰

La obra fue sucedida por un acalorado debate dentro del cual Boal expresó las objeciones más contundentes. El brasileño temía, por ejemplo, “que Mercado sería tomado por los campesinos como el prototipo de todo revolucionario”²¹ y que por lo tanto desdeñarían el activismo. Se opinó que la pieza apoyaba el poder hegemónico de la iglesia, y que no clarificaba al campesino que la solución a sus problemas vendría de su propio esfuerzo. A Valdez se le preguntó si el uso de la virgen de Guadalupe era una “táctica” para hacer la obra más accesible para los campesinos, a lo que éste respondió: “No es una táctica. Nosotros creemos en el espíritu de la virgen de Guadalupe y de

²⁰ Shank y Shank, *op cit.*, p.224.

²¹ *Ibid.*

Jesucristo-Quetzalcóatl. Son el mismo espíritu y son mundiales y cósmicos”.²² Según Rodrigo Duarte-Clark, integrante de El Teatro de la Esperanza y participante en el encuentro, Buenaventura también fue crítico, pero defendió la base popular de El Teatro Campesino, y el hecho de que la religión era parte de lo que lo hacía un teatro popular. En palabras de Duarte-Clark, “Buenaventura no simplificó la situación; entendía que Valdez no era un tonto y que no se había convertido de pronto en fanático religioso”.²³ Sin embargo, un año más tarde Buenaventura publicó una “Carta abierta a Luis Valdez” en la que critica el escapismo espiritual en el que dice había caído El Teatro Campesino, un escapismo que no hace más que caer en el juego del opresor:

El opresor quiere que la identidad se fugue hacia el pasado (cuanto más remoto, mejor para él), que se quede en los mitos, en la historia. No le gusta que la identidad venga desde las raíces y florezca en Zapata, en Sandino, en Martí, en el Che Guevara y en Fidel. Esta continua y viva identidad es peligrosa para el sistema, es demasiado lógica, demasiado real, demasiado concreta. ¡Pero sin esta identidad toda otra identidad se vuelve pura ilusión y pura fantasía!²⁴

Buenaventura centra su crítica en lo que él considera es un camino erróneo para buscar la identidad, y sugiere que los mitos valdeceanos sólo serían válidos si se fundamentan en figuras de la resistencia latinoamericana. Sin embargo, la evocación que hace el colombiano a los que han pasado a formar parte de la mitología contemporánea de nuestros países en esencia no es muy distinta de la evocación que hace el chicano de Quetzalcóatl o la virgen de Guadalupe. ¿Acaso puede decirse que Zapata o Martí *son hoy* “concretos” y “lógicos” mientras que las figuras indigenistas son “pura ilusión”? Además ¿acaso no abanderó el mismo Zapata el estandarte de la guadalupana?

El conflicto ideológico puede explicarse de la siguiente manera: al ser un teatro surgido de entre las comunidades de base campesina, la compañía de Valdez se distinguía de los demás grupos de teatro popular latinoamericano, cuyos creadores eran intelectuales marxistas. Quizás los objetivos de concientización y crítica social eran semejantes, pero para 1974 el Teatro Campesino se había distanciado del dogma marxista. La aplicación de

²² *Ibid.*

²³ Entrevista personal, 15 de julio de 1997. La cita original está en inglés.

²⁴ Buenaventura, Enrique, “La búsqueda de la identidad: Carta abierta a Luis Valdez”, en *Sí se puede*, 15 de agosto de 1975, p. 9.

las “técnicas” brechtianas²⁵ tampoco era rigurosa. Pero más importante, la compañía de Valdez no adoptaba una postura pedagógica de revolucionario que busca educar al oprimido, ya que no había una división de clase y cultura entre el campesino actor y el campesino espectador. La virgen de Guadalupe, entonces, no es una táctica que se usa para dorar la píldora revolucionaria al oprimido apegado a religiones anti-materialistas. La guadalupana es una creencia profunda, y una expresión de cultura e identidad específicas.

En sendas entrevistas,²⁶ el dramaturgo chicano Carlos Morton y el mexicano Mariano Leyva estuvieron de acuerdo que la malinterpretación del simbolismo religioso fue lo que provocó el principal conflicto. Duarte-Clark precisa que las controversias ya habían surgido dentro de los teatros chicanos desde que Valdez dio a conocer sus *mitos* hacia 1970, por lo que los grupos viajaron a México “bastante divididos”.²⁷ En aquella época –comentó Duarte-Clark en entrevista—“se hablaba de la división entre marxistas e indigenistas, pero en realidad se trataba de una crítica a la nueva religiosidad de El Teatro Campesino”.

En el marco del festival, también se registró un rechazo de algunos grupos chicanos hacia los grupos latinoamericanos ya que, como expresa Leyva, “el teatro latinoamericano es más ‘racional’, más europeo, con otro tipo de modelos: más aristotélico, brechtiano, que se vuelve muy intelectual y racional, y eso a los chicanos no les gustó; chocaron”. Cuando le preguntamos a Duarte-Clark sobre este particular, contestó que efectivamente hubo algunas obras sudamericanas que simplemente no entendían los chicanos, quienes carecían de estudios en la tradición teatral euro-americana. El ahora director de El Teatro de la Esperanza precisa que “según nosotros, los latinoamericanos no hacían teatro popular”, e incluso notó una gran contradicción en cuanto al virtual ninguneo que sufrió el único grupo mexicano participante en el festival

²⁵ Brecht desarrolló una sofisticada teoría y práctica teatral que él llamó “teatro épico”. Básicamente, rompía con las convenciones aristotélicas del teatro clásico y del teatro naturalista burgués que Brecht consideraba neutralizaban la capacidad crítica del público. La célebre técnica de alienación o distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) pretendía lograr un estilo de actuación y montaje estilizado que recordara al público que estaba ante un hecho escénico susceptible de análisis. Como advierte Geirola, la estética de Brecht, que responde a un contexto específico, fue tomada como “técnica” por los teatristas latinoamericanos, quienes tendían a traducir mecánicamente las teorías del alemán. (Geirola, *ibid.* p. 355)

²⁶ Entrevistas personales realizadas el 9 de abril de 1997.

²⁷ Entrevista *ibid.*

con raíces realmente populares: Los Ambulantes de Puebla. El grupo, integrado por indígenas nahuas que se dedicaban a la venta ambulante, llevaban diez años denunciando el acoso policiaco al que eran sometidos por medio de piezas teatrales rudimentarias. En palabras de Duarte-Clark, “los teatristas hablaban de indigenismo, ¡y a los Ambulantes nadie les prestó atención! y era el único grupo que se podría considerar (realmente) indigenista, pues”. Los Ambulantes –continúa el director y dramaturgo—“eran indígenas contemporáneos, mientras que lo de Luis (Valdez) era sobre los Mayas y Aztecas del pasado; no había relación con lo que existe ahora, pues, en México”. Tampoco los sudamericanos prestaron mucha atención a los Ambulantes, grupo que carecía de cualquier entrenamiento teatral, de director o dramaturgo. El ninguneo de esa auténtica expresión popular revela las contradicciones entre la teoría y la práctica teatral de la época.

Por otro lado, Duarte-Clark encontró que algunos grupos, como el mexicano Fantoche, presentaban escenas anti-religiosas que un campesino común consideraría ofensivas: por ejemplo, a un Jesucristo que se rehúsa a ser crucificado y aparece masturbándose. El dramaturgo comenta que los participantes chicanos consideraron que ese montaje buscaba únicamente “shoquear”, sin tener realmente mensaje ideológico, ni mucho menos afinidad popular. Un tema que llamó mucho la atención a los chicanos fue el de la tortura, mismo que abordaron hasta seis obras latinoamericanas. La tortura era una realidad cotidiana en Latinoamérica, especialmente en los países que durante esos años vivían dictaduras militares.²⁸

Resumiendo las diferencias entre el teatro chicano y el teatro latinoamericano de los ses-tentas, Duarte-Clark enfatiza que los latinoamericanos trabajaban de forma profesional, con reglas convencionales de teatro, mientras que los chicanos no. El anti-profesionalismo de los chicanos era en gran parte deliberado, ya que, explica “practicábamos un tipo de rebelión rascuache; lo que se podría llamar un anti-teatro”. Señala que después los chicanos se dieron cuenta de la necesidad de un entrenamiento, pero que la enseñanza del teatro era y sigue siendo básicamente elitista y eurocéntrica.

²⁸ Antes de dejar Brasil en 1971, Boal fue arrestado y torturado a raíz de sus actividades subversivas dentro del teatro.

Según los entrevistados, la mayoría de los grupos mexicanos --con la excepción de algunos miembros radicales de CLETA-- sí acogió favorablemente a los chicanos, y las reseñas periodísticas del momento fueron en general positivas. Uno de los grupos mejor recibidos, por ejemplo, fue El Teatro de la Esperanza, cuyo montaje de *Guadalupe* --descrito en el capítulo anterior-- fue incluso transmitido por televisión nacional a través del canal 13. Según Huerta, el público mexicano prestó atención especial a los conflictos que se desarrollan en la obra entre chicanos y mexicanos recientemente emigrados, y fue el tema del debate que siguió a la presentación.²⁹ Duarte-Clark, uno de los co-autores de esa creación colectiva, expresó que, si bien los participantes del festival no prestaron mucha atención a su obra ya que para esos momentos la atención se enfocaba en el conflicto con El Teatro Campesino, resultó muy satisfactoria la respuesta del público mexicano. En ese sentido, la presentación cumplió con los objetivos de la compañía, ya que el montaje fue realizado en vistas a su presentación en México. En palabras de Duarte-Clark, “queríamos ir a México y darle una idea a los mexicanos de qué era lo que pasaba acá, cuáles eran las problemáticas chicanas”.³⁰

Para el teatrista, el festival también fue un encuentro con otro aspecto de la política mexicana: el proselitismo partidista. La gira que realizó El Teatro de la Esperanza a Veracruz y Oaxaca fue en parte patrocinada por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) por lo que, según Duarte-Clark, “en cada lugar al que íbamos, como en Veracruz, el PST daba un discurso antes de la presentación de las obras”. Duarte confiesa que los chicanos eran “*politically naïve*” (políticamente ingenuos), y no se daban cuenta de la manera en que eran utilizados. “Hasta cierto punto --continúa el teatrista-- el PST buscaba llevarse el crédito del festival”. En ese tiempo, CLETA-Mascarones simpatizaba con el partido, y Duarte recuerda que años después Mariano Leyva militó activamente en el mismo.³¹

No obstante los conflictos, al término del festival se anunció la creación de la Confederación de Teatros de Nuestra América, cuyos objetivos serían los siguientes:

²⁹ Huerta, Jorge, “Guadalupe”, en *Necessary Theater*, *op. cit.*, p. 215.

³⁰ Entrevista personal, *cit.*

³¹ La carrera política de Leyva inicia en 1981 con su afiliación al PST. En el '82, fue candidato por ese partido a la gubernatura de Morelos.

“participar en la lucha de liberación de la gente, las minorías raciales, los grupos étnicos, etc., contra la dominación del imperialismo yanqui y de sus aliados”, así como “romper el aislamiento y la falta de comunicación que se ha mantenido entre nuestro pueblo y su expresión cultural”.³² El manifiesto reconoce que la lucha no es únicamente de clase, sino también de culturas y etnias marginadas. Sin embargo, cabe preguntarse si esa afirmación de que “nuestro pueblo” está incomunicado con “su expresión cultural” –carente por completo de fundamento-- no es más bien una perspectiva del intelectual clasemediero que siente nostalgia por lo popular.

Como se ha señalado antes, el festival inició una serie de rompimientos tanto al interior de TENAZ como de CLETA. Frustrado ante lo que consideró una falta de apoyo de parte de los demás grupos, Luis Valdez retiró a El Teatro Campesino de TENAZ en 1975. Sin embargo, los festivales continuaron, así como los intercambios entre teatristas chicanos y latinoamericanos. La compañía que más se ha destacado en este sentido es El Teatro de la Esperanza que, como se apuntó en el apartado anterior, inició su diálogo con teatristas latinoamericanos cuando Buenaventura viajó a San Francisco en 1972 y vió su obra *Brujerías*. Cuando esta compañía viajó a Nicaragua en 1984 para presentar *Y la muerte viene cantando*, una comedia musical (con corridos) sobre la mujer latinoamericana, se convirtió en el primer teatro chicano en viajar al sur de México. La compañía también viajó a Cuba en 1982, y en el ‘86 participó en el Festival de TENAZ que se llevó a cabo en Cuernavaca, Morelos.

Por parte de México, otro grupo que se solidarizó con los chicanos fue el Grupo Cultural Zero, formado en 1978 por 13 ex-integrantes de Mascarones.³³ Además de montar sus propios textos, Zero se dedicó a llevar al público mexicano obras de El Teatro Campesino, como *Soldado Razo y Bernabé*. En 1979, participaron en la organización de un festival de teatro auspiciado por la UAM, en el que se invitaron a cinco grupos chicanos, entre ellos el Teatro Libertad y el Teatro de la Esperanza. Dentro del festival, Zero presentó el *acto Yo soy Chicano*, de El Teatro Campesino, bajo la dirección de

³² Shank y Shank, *op.cit.*, p. 232.

³³ Algunos integrantes son Silvia Pérez Gandara, Bertha A. Macías, Gerardo López, Martín Zapata y José Manuel Galván.

Humberto Proaño. El grupo mexicano parecía estar diciendo que la identidad, o por lo menos la problemática chicana también compete a los mexicanos.

En 1981 se llevó a cabo el 11° Festival Internacional de Teatro Chicano Latino TENAZ en la ciudad de San Francisco, California. Después del efectuado en 1974, ese festival fue el que contó con la participación del mayor número de grupos latinoamericanos: seis de México, dos de Colombia y uno de Venezuela. El Grupo Zero estuvo presente, con su montaje *La carpa*, que fue considerado como “el más cercano al espíritu rasquachi del teatro chicano”.³⁴ El “espíritu *rasquachi*” se refiere a una sensibilidad estética aliada con los gustos populares (“rascuaches”), que los chicanos han adoptado de forma muy particular.³⁵ Otra presencia importante fue la de Emilio Carballido, con su compañía Escena Libre de Arte Teatral, con el montaje *D.F.: 2 a.m.* De Tijuana asistió la Compañía de la Universidad de Tijuana con *La entrevista*, de Alberto Moravia. En su balance sobre las obras presentadas por los grupos latinoamericanos, Francisco X. Alarcón consideró que “debajo de las aparentes diferencias, pudimos comprobar una intención muy clara de desmitificar supuestos dados, de cuestionar y concientizar al público latinoamericano. En resumen: muchas voces, un lenguaje de denuncia y solidaridad”.³⁶

Alarcón también entrevistó a Carballido, y le preguntó sobre las diferencias entre el teatro chicano y el teatro latinoamericano. La respuesta, aunque carente de ejemplos concretos, nos deja ver la sensibilidad de Carballido hacia el intercambio chicano-mexicano:

(Hay) diferencias en temperamento, público, tradiciones. Por ejemplo, el teatro chicano, teniendo una tradición común con el teatro mexicano, ha usado recursos que nosotros habíamos abandonado o que no les habíamos prestado atención debida, y que han resucitado en el teatro chicano. Esto ha ido a reflejarse de rebote en nuestro teatro.

Ante la pregunta de cuál considera es el mayor logro del teatro chicano, Carballido contestó:

³⁴ Alarcón, Francisco X., “Teatro Latinoamericano: muchas voces, un mismo lenguaje”, *Revista Literaria de El Tecolote*, vol. 2, No. 3-4, dic. 1981, p. 5.

³⁵En el capítulo VI se explican las características de la “sensibilidad *rasquache*”.

³⁶ *Ibid.*

El mayor logro es haber hecho un teatro para fines inmediatos, un teatro eficaz, de impacto y éxito inmediato (...) Ha transformado su propio modo de hacer teatro, también ha transformado la realidad circundante y la de quienes practican el teatro.³⁷

Sin duda, el aval de una figura como la de Carballido fue vista como alentadora para los teatristas chicanos. Así, el dramaturgo mexicano se unía a la labor de latinoamericanos como Buenaventura en su interés y apoyo hacia el teatro chicano. Sin embargo, estos dramaturgos no fueron realmente responsables de llevar el teatro chicano a Latinoamérica, a diferencia de los grupos populares como Mascarones y Zero.

El último festival de TENAZ en llevar a cabo un encuentro importante entre teatristas chicanos y mexicanos fue el de 1986, en Cuernavaca, Morelos. Debido a la militancia partidista de Mariano Leyva, no participó el Grupo Mascarones, pero sí estuvieron presentes Zumbón, Zero y Zopilote, entre otros. En esa ocasión, no hubo grupos centro o sudamericanos. Asistieron 10 grupos chicanos, entre ellos Latino Chicago, El Teatro de la Esperanza, Teatro Latino de Minnesota, y Teatro Libertad de Arizona. Un grupo que merece mención aparte fue El Teatro del Sol de Tucson, que presentó *Reunion*, obra de temática *gay* que ya había causado controversia en el festival de San Francisco.³⁸ Según Duarte, el público mexicano reaccionó desfavorablemente, lanzando objetos al escenario y gritando a los actores “salte de ahí, maricón”. A pesar de que en la ciudad de México teatristas como Tito Vasconcelos y Jesusa Rodríguez ya estaban dando forma al teatro *gay* mexicano, es evidente que el público de Cuernavaca no estaba preparado para enfrentar esa problemática.

Con la disminución de los grupos teatrales chicanos, las actividades festivaleras de TENAZ se redujeron, y por lo tanto los encuentros chicano-latinoamericanos han sido escasos en los últimos diez años. Sin embargo, se debe mencionar otro ciclo de festivales dentro de los que ha continuado el diálogo transfronterizo: los Festivales Internacionales de la Raza, que se efectúan anualmente en diferentes ciudades fronterizas a partir de 1985. En estos festivales --organizados por instituciones culturales y académicas mexicanas

³⁷ Alarcón, Francisco, X. “Entrevista a Emilio Carballido”, *Revista Literaria de El Tecolote*, vol. 2, No. 3-4, dic. 1981, p. 13.

³⁸ Ver el apéndice 2 para una crónica del impacto de esta obra.

como el Colegio de la Frontera Norte (COLEF)-- se da cabida básicamente a expresiones de la cultura popular en sus vertientes de música, arte y teatro. El alcance de los Festivales de la Raza se puede apreciar al considerar que para su décima edición en 1994 se realizaron 140 actividades culturales en 14 ciudades fronterizas. Dentro del ecléctico menú de participantes se pueden mencionar, a manera de ejemplo, al Chicano Secret Service (grupo de comediantes), Paquita la del Barrio, Los Mojados de Don Jorge Mota y Germán Dehesa.³⁹ Según Jorge Bustamante, el arte chicano que se aprecia dentro de los festivales demuestra “que la identidad cultural mexicana no es un catálogo oficial de representaciones culturales, sino algo que está más allá de los decretos gubernamentales”. Como se vió en el capítulo II, en sus inicios el arte chicano sí se valía de un “catálogo oficial de representaciones culturales”, con la diferencia de que para ellos esas representaciones no eran --como para los mexicanos-- parte de la demagogia gubernamental. Sin embargo, Bustamante evoca al arte chicano como un *vehículo no-oficial* de una *idea oficial*: la “identidad cultural mexicana”. Unos párrafos después, el director del COLEF afirma: “El Festival Internacional de la Raza se ha convertido en una celebración regional de lo nuestro. Aquello que nos identifica como pueblo, porque nos pinta una raya que nos hace distinguir lo que somos de lo que no. Una celebración de lo que entendemos como lo nuestro, porque nos da sentido de pertenencia a una comunidad nacional”.⁴⁰ Sorprende que, después de celebrar el carácter no-oficial de los festivales, Bustamante recurra a la retórica nacionalista y al anhelo de “una raya” que nos distinga claramente de lo que “no somos”. Para el académico, el enfrentamiento con la cultura chicana no hace más que reforzar un “sentido de pertenencia a una comunidad nacional”, es decir, a consolidar la hegemonía del Estado-nación. No obstante estas sorprendentes declaraciones de uno de los más prominentes investigadores de la frontera norte, nos parece que los festivales sirven como foros que, por su carácter transfronterizo, permiten apreciar lo arbitrarias que son las demarcaciones geopolíticas de la cultura.

³⁹ “X Festival Internacional de la Raza”, *Memoria de papel*, año 4, núm. 11, sep. de 1994, p. V.

⁴⁰ Bustamante, Jorge, “La raza: un puente cultural”, *Memoria de papel*, año 2 núm. 3, abril de 1992, p. 97 (93-97).

Otros importantes foros de diálogo, desde la perspectiva académica, han sido los Encuentros Chicanos organizados anualmente dentro de la UNAM a partir de 1978. El objetivo principal de los Encuentros es el de presentar trabajos realizados por investigadores tanto chicanos como mexicanos sobre diferentes aspectos del mundo chicano, así como su relación con la sociedad mexicana. Paralelamente, se realizan exposiciones de gráfica chicana, y en ocasiones alguna presentación teatral. Durante el primer Encuentro (llamado *I Simposio Cultural Chicano*) participó el teatrista chicano Guillermo Loo. En otros encuentros estuvo presente Carlos Morton. Axel Ramírez, jefe del Departamento de Estudios Chicanos del CEPE/UNAM y organizador de los Encuentros a partir de 1988, afirma que éstos han sido un espacio esencial para el estudio y difusión de lo chicano en México, además de que han ayudado “a erradicar estereotipos que sobre esta comunidad se han venido forjando en nuestro país”.⁴¹

Así, los intercambios artísticos e intelectuales iniciados en el terreno del teatro han contribuido de forma decisiva al conocimiento mutuo entre chicanos y mexicanos.

4. Intercambios en la dramaturgia

Además de los encuentros entre grupos teatrales, existe un nutrido intercambio sostenido entre dramaturgos chicanos y latinoamericanos. La relevancia de estos intercambios fue señalado por Jorge Huerta en un ensayo publicado en 1983.⁴² El autor destaca la influencia del mexicano Emilio Carballido, los argentinos Osvaldo Dragún y Humberto Martínez, y el colombiano Enrique Buenaventura. Todos tuvieron obras montadas por grupos chicanos y tanto Carballido como Buenaventura ofrecieron talleres en California que ayudaron a formar a muchos teatristas chicanos. Caso aparte es el del chileno Carlos Barón, emigrado a los EEUU donde fundó el Teatro Latino de San Francisco, que integra a teatristas de las distintas comunidades latinas de esa ciudad.

Dentro de la dramaturgia chicana de los ochentas, el autor que más ha buscado un intercambio con México es Carlos Morton. El dramaturgo ha traducido al inglés obras de

⁴¹Ramírez, Axel, “Presentación”, en Axel Ramírez (coord.), *Chicanos: el orgullo de ser. Memoria del encuentro chicano México 1990*. México, UNAM, 1992, p. VII.

⁴²Huerta, Jorge “The Influences of Latin American Theater on Teatro Chicano”, *Revista Chicano-Riqueña*, Año XI, No. 1, 1983.

autores mexicanos como Carlos Olmos, Víctor Hugo Rascón Banda y Eduardo Rodríguez Solís. De este último, se realizó en 1984 el montaje de *The Fickle Finger of Lady Death* (*Las ondas de la catrina*) en la ciudad de Nueva York, bajo la dirección de Jorge Huerta, y producido por el Puerto Rican Traveling Theater. La producción representó una singular colaboración entre artistas mexicanos, chicanos y “nuevoriqueños”. Su uso de imágenes de la muerte en tono de comedia fársica fue bien recibida por un crítico del *New York Times*,⁴³ y recuerda a los *actos* tempranos de El Teatro Campesino.

La producción puede verse como la culminación de un “trueque” dramático, ya que el autor de la obra, Eduardo Rodríguez Solís, había traducido *Johnny Tenorio* de Morton, que fue montada en 1989 bajo la dirección de Juan Morán, en una coproducción de la UNAM. El contacto de Morton con teatristas mexicanos maduró en esa época, cuando llevó a cabo una estancia en el D.F. para impartir una serie de seminarios en la UNAM. En 1996, su obra *Rancho Hollywood* fue traducida y dirigida por Iona Weissberg.

Rancho Hollywood, publicada originalmente en 1979, es una comedia fársica que pretende poner al descubierto las manipulaciones que de la historia e imagen mexicana se ha hecho en la industria cultural estadounidense, concretamente el cine. La obra inicia en 1842 cuando California todavía pertenecía a México y los anglosajones empezaban a explorar el área en busca de oro. Los protagonistas son Río Rico, último gobernador mexicano de California (su nombre histórico es Pío Pico), su esposa, Doña Victoria y su hija Ramona. El antagonista es Jedediah Goldbanger Smith (o simplemente “Jed”), un tejano colonialista. Actuando en algunas escenas como narradores y observadores críticos de la acción están la sirvienta indígena de la familia Rico, Tonta Gerónima Sinmuhow, y el esclavo negro de Jed, Yaller Marcus Malcom Kunta Kinte. Los nombres de estos personajes oprimidos se transforman a lo largo de la historia que concluye en la época actual, y por lo tanto reflejan los diferentes estereotipos que el cine y la televisión han proyectado de los indígenas y los negros. De hecho, el estereotipo es un tema central

⁴³ Bruckner, D.J.R. “Laughing in the Face of Death (And the Silly Ways it Can Come)”, *The New York Times*, 11 de agosto de 1994, p. C16. Esta crítica favorable contrasta con el casi unánime “destrozo” que realizaron los críticos nuyorquinos de *Zoot Suit*, en parte por ignorancia de la realidad chicana, y en parte por resistencia etnocéntrica a que una obra “marginal” incursionara en foros de Broadway.

dentro de la farsa, ya que es la imposibilidad que tienen los personajes de librarse del mismo lo que los ata en una danza colonialista que parece no tener salida.

El gobernador Rico, por ejemplo, es un hombre mulato que insiste en su alta alcurnia española. Su esposa satiriza semejante ceguera al exclamar: “¿Dónde más que en California puedes empezar como un negro y terminar como un español?”. Rico no se deja arredrar por la ironía de su esposa, y responde: “¡Así es! Estoy orgulloso de que algo así pudiera suceder bajo el gobierno mexicano”.⁴⁴ Morton critica así el discurso oficial México, pero a la vez la del chicanismo que tiende a desconocer los prejuicios de clase y raza dentro de la comunidad. Más adelante, Morton pone en la voz de sus personajes las opiniones altamente racistas que tenían californios y anglosajones de cada cual, citando fuentes de la época. Sorprende reconocer opiniones semejantes en la California contemporánea. A la larga, Jed “conquista a los conquistadores” y se transforma en un empresario hollywoodense que seduce a la hija de Rico con promesas de estrellato. La última parte de la obra ilustra los intentos que hace Jed por dirigir una película que reproduce y dilata todos los estereotipos del latino (mujer exótica y sumisa, hombre flojo y criminal, etc.). Los únicos que escapan de la farsa cinematográfica son Yeller y Tonta. Ésta última, por ejemplo, cuestiona las intenciones del director: producir una película para excitar las fantasías de un público blanco clase-mediero.⁴⁵ Rico, antes opresor de los indígenas al ejercer su “derecho de pernada” con Tonta, se convierte en el oprimido México-americano, y su hija finalmente se rebela al asumir una militancia chicana, lamentándose haber sido cómplice en el manejo de los estereotipos (o “*misrepresentations*”). El absurdo llega a su límite cuando Jed intenta convencerlos de que él también es minoría por ser mitad judío. Al verse abandonado, Jed se da cuenta que su aparato capitalista se desplomaría sin el trabajo de “la gente de color”. Hace un último intento de ser aceptado por la familia Rico, que a final de cuentas lo deja sentarse en la mesa del festín que habían preparado. Jed se sienta, y en la acotación Morton indica que los demás personajes deben rodearlo imitando el cuadro de “La última cena”. Ramona

⁴⁴ Morton, Carlos, “Rancho Hollywood”, en *Nuevos Pasos: Chicano and Puerto Rican Drama*, eds. N. Kanellos y J. Huerta, Houston, Arte Público Press, 1989, p. 46. El diálogo original está en inglés.

⁴⁵ *Ibid.* p. 60.

concluye con la frase “queremos que *todos* estén a gusto aquí”,⁴⁶ que parece una parodia del multiculturalismo.

En *Rancho Hollywood*, Morton se vale de los estereotipos para criticar los estereotipos, estrategia que, como se vió en el capítulo II, comparten algunos artistas chicanos. Su recorrido vertiginoso a lo largo de 150 años de colonialismo pone al descubierto la vigencia actual del destino manifiesto, ideología que adopta y reproduce la industria cultural estadounidense. Sin embargo, la obra deja una sensación de que cualquier intento de resistencia acaba cooptado por dicha industria, y que el chicano militante no es más que una caricatura de sí mismo. Morton teje una rueda de estereotipos que acaba por morderse la cola sin mostrar alternativa y la unidimensionalidad de los personajes, salvo quizás el caso de Tonta, les despoja de cualidades redimibles. Es posible que esa haya sido la intención del autor, pero su manejo de la ironía y el absurdo carece de la sutileza de un Beckett. El mensaje se proyecta con un estridentismo didáctico que sin embargo tiene un final curiosamente ambiguo. Esa ambigüedad es la que aparta a esta obra de el resto de la dramaturgia chicana de la época, y tocaría a los directores y escenógrafos de sus puestas en escena sacar provecho de las posibilidades plásticas y cómicas del texto.

Iona Weissberg realizó un montaje de *Rancho Hollywood* en la ciudad de México en la primavera de 1996.⁴⁷ Las reseñas periodísticas dejan constancia de una recepción muy diversa que va desde la celebración hasta el rechazo total. Olga Harmony, reseñista de *La Jornada*, contextualizó su reseña con referencias a la situación política de los inmigrantes ilegales. Sobre Morton y su obra, escribe: “A caballo entre las dos culturas, su teatro habla del problema chicano aunque con un refinamiento que ha dejado atrás mucho del simplista maniqueísmo de otros autores; aun así, no logra del todo librarse de la intención didáctica”.⁴⁸ Algunas adaptaciones que se hicieron al texto, fueron ponerle a la indígena el nombre de Pocahontas, y agregar un personaje más: el indio Joaquín. La acriz que interpreta a Ramona “corta sus largas trenzas a lo Dolores del Río para convertirse en una

⁴⁶ *Ibid.* p. 63.

⁴⁷ Como mujer judía mexicana, es posible que Weissberg se sintiera identificada con la denuncia que hace la obra a los estereotipos culturales y étnicos.

⁴⁸ Harmony, Olga, “Rancho Hollywood”, *La Jornada*, 11 de abril de 1996, p. 19.

cabal y rubia estadounidense”. La reseñista ofrece un balance positivo de la obra, aunque considera que el final --en el que los personajes se dejan envolver por la farsa hollywoodense, “resulta muy discutible en cuanto a su contenido ideológico y político”. Sin embargo, Harmony pondera las razones de ese final y ofrece:

Quizá ese cínico final sea la develación del oropel contenido en el sueño americano, a cuyo espejismo de fama y dinero se rinden los personajes. A lo mejor contiene los elementos para que el teatro chicano rebase todas sus propuestas anteriores y se convierta en un teatro más abarcante de los vicios y virtudes de todos los humanos.⁴⁹

La lectura cuidadosa de esta reseñista contrasta radicalmente con la crítica que hace Gonzalo Valdés Medellín para la revista *Siempre*. Desde el título, Valdés Medellín aborda la que él considera es una “confusión ideológica” dentro del montaje, a saber, que si bien es un intento de criticar las caricaturas que “los gringos” (término usado por el autor) hacen de la “identidad latinoamericana”, a final de cuentas resulta ser “un numerito más a favor del neoliberalismo” que no hace más que confesar “las ganas de querer seguir siendo una estrella más en el canal de la bandera estadounidense”.⁵⁰ Por lo visto, el crítico se perdió por completo el tono irónico de la obra, y hace gala de los mismos prejuicios que ésta busca denunciar. El tono condescendiente y demagógico de la reseña se hace evidente en frases como: “Desconozco la trayectoria del señor Morton, pero a primer golpe de expectación su trabajo dramático (...) es totalmente fallido de principio a fin”. Tal vez si el autor no dependiera de esos “primeros golpes de expectación” haría el esfuerzo mínimo de enterarse no sólo quién es el dramaturgo, sino cuál es la problemática que denuncia. Pero el herido orgullo nacionalista es el que evidentemente hizo que este reseñista dejara a un lado cualquier intento honesto de abordar los alcances y limitaciones del montaje: “¿Que cosa es este *Rancho Hollywood* --se pregunta encolerizado el crítico-- sino una burla soez para la identidad latinoamericana, a la que presume ponderar?”.

Más que una reseña, estamos ante una diatriba nacionalista que sorprende por lo mal redactada y prejuiciosa. Como reseña es inútil, ya que no se toma la mínima molestia de explicar el tema de la obra o ejemplificar sus argumentos. Pero el escrito es un

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Valdés Medellín, Gonzalo, “‘Rancho Hollywood’: de la confusión ideológica”, *Siempre*, 10 de abril de 1996, p. 62-C.

testimonio de que aún en estos días el traslado transfronterizo del arte chicano despierta encendidas defensas de la pureza identitaria.

5. Conclusión

Los encuentros transfronterizos efectuados entre teatristas chicanos y latinoamericanos han servido como foros importantes para el reconocimiento de diferencias y afinidades entre los diversos grupos. También dentro de los Estados Unidos, los chicanos han establecido alianzas artísticas con los puertorriqueños de Nueva York (conocidos como *Nuyoricans*) y, más recientemente, con algunos artistas cubanos.⁵¹ En el contexto del activismo comunitario chicano, son los artistas los que han abierto brecha en este diálogo más allá del barrio, y los que han identificado la urgencia de establecer alianzas estratégicas con otras comunidades. Los objetivos de cada comunidad son diferentes, pero un reconocimiento de las problemáticas comunes permite un acercamiento que idealmente conduce a la solidaridad frente a las hegemonías.

También a través del teatro cada comunidad ha aprendido algo sobre cómo la otra aborda las identidades. Aunque persisten los malentendidos, puede decirse que los chicanos han adquirido una visión menos idealizada de “lo mexicano”, mientras que los mexicanos han reconocido la importancia que le dan sus primos del norte a la identidad étnica y cultural. También, han comenzado a darse cuenta que el mestizaje es un proceso que no terminó con la llegada de los españoles, sino que continúa en relación a las culturas estadounidenses. Por ello, lo “pocho”, el *spanglish* y lo *rasquache* son manifestaciones legítimas de un proceso sociocultural, y no aberraciones que conducen a la “pérdida de la identidad”.

En este capítulo se vió que los grupos latinoamericanos que más contacto tuvieron con los chicanos fueron los de teatro popular. Los casos más representativos fueron los del diálogo entre El Teatro Campesino y el Grupo Mascarones, así como entre El Teatro de la Esperanza y el Teatro Experimental de Cali. En lo que se refiere a la dramaturgia individual, en México se han hecho adaptaciones de las obras de Valdez y de Morton, pero hace falta dar a conocer la obra de figuras como Cherríe Moraga. Como se aborda en

⁵¹Ver apéndice 3.

el último capítulo, el diálogo más animado se ubica actualmente en el terreno del *performance art*, cuyo lenguaje está causando impacto en muchos artistas jóvenes mexicanos. Antes de pasar a esa sección, evaluaremos los discursos surgidos en la era posmoderna y su impacto en el análisis del México contemporáneo, a fin de contextualizar el impulso deconstructivo del *performance* transfronterizo.

Capítulo V

La “post” identidad

Hasta hace relativamente poco tiempo, los discursos de identidad se ubicaban inequívocamente dentro del modernismo en tanto que buscaban ideales de unidad y progreso. Como se analizó en el primer capítulo, las naciones latinoamericanas se formaron con ideales que pertenecen propiamente al modernismo ilustrado europeo. Al plantear sus proyectos nacionales, estos países oscilaron durante el siglo XIX entre el deseo de ser diferentes y el deseo de ser iguales a Europa. Así, los conceptos de ciudadanía y nacionalidad, que pretendían definir “lo propio”, inevitablemente se basaron en modelos “ajenos”. Este juego de mimetismo y alteridad sigue caracterizando a los espacios tanto latinoamericano como chicano, dentro de los que ahora, con el advenimiento de la “sensibilidad posmoderna”, se efectúa una revisión crítica del paradigma modernista. En este capítulo se examina el impacto de los “post” discursos (posmodernismo, postestructuralismo y postcolonialismo) en el quehacer intelectual y artístico latinoamericano. Al ser discursos emanados de Europa y Estados Unidos, obedecen a contextos específicos, por lo que es necesario evaluar su pertinencia en relación al espacio sociocultural latinoamericano. ¿Cómo han aplicado estos discursos a sus realidades los intelectuales y artistas de nuestros países? ¿Qué respuestas críticas han formulado? ¿Cómo están replanteando las identidades contemporáneas? Estas son preguntas a las que se intenta dar respuesta aquí.

1. La posmodernidad: ¿progresión o reacción?

Es necesario distinguir entre lo que algunos autores¹ han denominado “la condición posmoderna”, y lo que en el campo cultural se conoce como “posmodernismo”. Por un lado, Lyotard ve a la condición posmoderna como paradigmática de un tiempo de

¹Por ejemplo, Jean François Lyotard en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984; y David Harvey en *The Condition of Posmodernity*. Cambridge: Basil Blackwell, 1989.

caos y de reconfiguración de las redes de información. El rechazo de Lyotard a las “grandes narrativas” tanto de la derecha como de la izquierda logra poner en entredicho las pretensiones autoritarias de toda ideología. Sin embargo, el pensador francés -- miembro de la generación decepcionada por los fracasos del ‘68-- se muestra escéptico ante la posibilidad de una acción social organizada. Aunque su argumento a favor de las “pequeñas narrativas” da pie a una revaloración de los discursos subalternos que otrora fueran ignorados por las ideologías modernistas, el cinismo implícito en el discurso posmoderno tiende a cancelar toda vía de acción, y por lo tanto se ha ganado el rechazo de diversos movimientos de liberación contemporáneos.

Por otro lado, el posmodernismo se refiere a las prácticas culturales surgidas después del desgaste de las vanguardias modernistas hacia principios de los setentas. Como explica Umberto Eco, el modernismo tenía un espíritu iconoclasta, rebelde hacia cualquier remanso de arte decimonónico o clásico. La destrucción del pasado, pensaban los modernos, tendría como resultado una sociedad libre de moralismos burgueses y dictaduras fascistas (dictaduras que los censuraron sistemáticamente). Pero el impulso iconoclasta llegó a su límite, y entonces surgió el posmodernismo cuya respuesta a lo moderno “consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse --su destrucción conduce al silencio--, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad”.² La mirada irónica y anti-nostálgica será, como abundaremos abajo, uno de los principales recursos de los teóricos y artistas que desconstruyen la identidad.

El aspecto político del posmodernismo es desarrollado por Fredric Jameson,³ quien vincula a esta corriente con el capitalismo postindustrial y, por lo tanto, con las sociedades anómicas contemporáneas. Para Jameson, el posmodernismo implica el colapso de las distinciones entre la cultura elitista y la cultura popular, así como la posibilidad de coexistencia de lo tradicional y lo massmediático.⁴ Sin embargo, advierte que esta tendencia tiene rasgos “patológicos”, como la fragmentación y la esquizofrenia. El énfasis

² Eco, Umberto, “Lo posmoderno, la ironía, lo ameno”, en *Apostillas al nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen, sexta edición, 1988, p. 74.

³ Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. España, Paidós Studio, 1991 (publicado originalmente en 1984).

⁴ *Ibid.*, p.16.

en la superficie y el simulacro, sostiene el autor, conduce al “debilitamiento de la historicidad, tanto de nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada”,⁵ lo que desemboca en “la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo.”⁶ En el capítulo VII se verá cómo los artistas transfronterizos, valiéndose de simulacros *politizados*, proponen relaciones con la historia no oficial a través de la memoria colectiva.

Bell hooks, crítica cultural afro-americana, propone rescatar algunos de los aspectos progresistas del discurso posmoderno, advirtiendo que, aunque eurocéntrico, el posmodernismo puede ser relevante para los grupos subalternos al articular “políticas de la diferencia” en torno a conflictos étnicos y raciales concretos.⁷ El posmodernismo, como actitud y como discurso, reivindica la diferencia multicultural, lo popular, lo *kitsch*, y lo rascuache, e indaga “cómo realidades radicalmente distintas pueden coexistir, chocar e interpenetrarse”.⁸ Aun en el contexto latinoamericano, donde el discurso posmoderno se percibe como fundamentalmente primermundista, es posible retomar algunos de sus elementos, como sugiere García Canclini:

La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de sensibilidad colectiva.⁹

El investigador explica los vínculos de la modernidad con las políticas modernizadoras de los Estados latinoamericanos, y sostiene que la hibridación posmoderna explica mejor los procesos contemporáneos ocultos tras la “máscara” de la modernidad. Sin embargo, García Canclini se da cuenta de que ha dejado fuera el tratamiento de la ideología tras la *posmodernización*, que está aliada con políticas de

⁵ *Ibid.*, p.21

⁶ *Ibid.*, p.52

⁷ Hooks, bell, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, South End Press, 1990. La autora escribe su nombre con minúsculas.

⁸ Harvey, David, *op. cit.*, p. 41

⁹ García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, CNCA, Grijalbo, 1990, p.23.

globalización neoliberal, por lo que en un texto más reciente desarrolla este aspecto.¹⁰ En lo que se refiere a la transformación de las identidades en estos escenarios, García Canclini sostiene que, mientras las identidades modernas “eran territoriales y casi siempre monolingüísticas”, las identidades posmodernas “son transterritoriales y multilingüísticas”¹¹. La afirmación es problemática ya que los nómadas, exiliados y migrantes han existido desde que se tiene memoria. En el contexto contemporáneo, es conceptualmente erróneo catalogar de igualmente “posmodernos” a los trabajadores mixtecos de California que a los “performanceros” chilangos. Por otro lado ¿conviene agrupar a las comunidades que hoy día siguen arraigadas a sus territorios y lenguas originales dentro de un copretérito de la modernidad?

Entre lo progresista y lo neoconservador, el posmodernismo parece cambiar de piel según el uso que se le dé. La pregunta sería, si bien su piel cambia ¿no estará en el fondo manteniendo una insidiosa complicidad con la enajenación massmediática y las políticas del Nuevo Orden Mundial? Es una posibilidad que no hay que perder de vista. Sin embargo, existen elementos adicionales de carácter progresista que conviene destacar, y que son los que en general utilizan los artistas transfronterizos. Bell hooks, por ejemplo, sugiere que es posible transformar los sentimientos de incertidumbre y enajenación propios de la condición posmoderna en “sensibilidades compartidas que cruzan las fronteras de clase, género, raza, etc., y que son el terreno fértil para la creación de empatía, es decir, la creación de lazos que promueven el reconocimiento de compromisos comunes, y que sirven como base para la solidaridad y la coalición.”¹²

Lyotard advierte que una de las estrategias discursivas básicas del posmodernismo son los juegos informático-lingüísticos dentro de una lucha por la legitimación de posturas.¹³ Frente a la manipulación de los medios masivos y el imperativo homogenizador de la sociedad dominante, los artistas chicanos tienen una tradición de utilizar alternancia de códigos (*code-switching*) en sus obras, mismos que abrevan de su experiencia bilingüe

¹⁰ *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo, 1995.

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² hooks, *op.cit.*, p. 27

¹³ Lyotard, Jean François, *The Postmodern Condition*, *op. cit.*, pp. 3-11.

y bicultural. En términos de Lyotard, estos juegos son potencialmente subversivos, aunque “no llevan dentro de sí su propia legitimación, sino que son objeto de un contrato, explícito o no, entre los jugadores”.¹⁴ Y aunque los jugadores no han inventado las reglas del juego, pueden manipularlas para sacarle ventaja al otro.

Como se expone en el capítulo VII, actualmente estos juegos son utilizados por “performancers” como Guillermo Gómez-Peña y César Martínez a fin de parodiar o/y resaltar situaciones transfronterizas que afectan a los habitantes de toda gran ciudad contemporánea. En este sentido, lo transfronterizo se asemeja a la “heterotopia” que, según Michael Foucault, es el espacio inconmensurable de realidades yuxtapuestas.¹⁵ Foucault ve un aspecto liberador en lo posmoderno que, sostiene, “desarrolla la acción, el pensamiento y los deseos a través de la proliferación, la yuxtaposición y la disyunción (...) prefiere lo positivo y lo múltiple, la diferencia por sobre la uniformidad, los flujos por sobre las unidades, los arreglos móviles por sobre los sistemas”. Finalmente, y en relación directa con el desplazamiento transfronterizo, la posmodernidad considera que “lo productivo no es sedentario, sino nómada”.¹⁶

2. La identidad descentralizada

Al declarar la muerte del Autor, el posmodernismo ofrece la posibilidad de textos heteroglósicos y colectivos, por lo tanto de la *participación* en el hecho cultural. El embate contra la autor-idad encuentra su formulación teórica dentro de los escritos de Jacques Derrida. El gramatólogo francés inició la escuela postestructuralista con sus elaboradas “deconstrucciones” de los escritos de Lévi-Strauss, Freud, Saussure, Husserl, Platón y demás fundadores de la antropología, psicología, semiótica, epistemología y filosofía occidentales. Nos interesa sobre todo la crítica que hace Derrida a los conceptos de *centro* y *estructura* dentro de su ensayo seminal “Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas”, que data de 1966. En él, Derrida identifica una

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ Citado en Harvey, *op. cit.*, p. 48. Trad. mía.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

paradoja fundamental dentro de las formulaciones estructuralistas que se basan en la estabilidad de un centro organizador:

El centro está en el centro de la totalidad, y sin embargo, como el centro no pertenece a la totalidad (ya que no es parte de la totalidad), la totalidad *tiene su centro en otra parte*.¹⁷

Semejante contradicción le debe su coherencia y estabilidad --afirma el autor-- a “la fuerza del deseo”. Las ciencias “objetivas”, entonces, se rigen fundamentalmente por el *logocentrismo*, es decir, el deseo de poseer “la realidad”, de fijar una verdad universal y una presencia metafísica. En respuesta a esos supuestos, Derrida intenta “descentralizar” la metafísica occidental, a fin de permitir un libre juego de signos y alteridades. En otras palabras, se trata de liberar al signo de su afianzamiento a referentes y significados estables, para abrirlo a una polisemia dentro de la que participa la subjetividad del lector.

Estas meditaciones tienen consecuencias decisivas sobre el concepto de la identidad, ya que Derrida, al cuestionar la metafísica de la presencia, cuestiona la identidad misma y favorece la Otredad, la diferencia y la diseminación. Esta crítica se dirige a la identidad como viene estructurada dentro de la lingüística, y está fundamentada en los escritos del mismo Saussure, quien afirmó que la identidad de un fonema está en su diferencia con otros fonemas.¹⁸ Desde esta perspectiva, la identidad sólo puede ser definida como diferencia.

El movimiento des-centralizador que iniciara Derrida afectaría radicalmente los discursos identitarios posteriores, aunque a nivel de bases comunitarias su voz no tiene eco, ya que la lucha por consolidar una *presencia* política y una *identidad* colectiva sigue siendo fundamental para los grupos subalternos. Esta fisura entre el (des)constructivismo de los teóricos y el esencialismo de los activistas crea una tensión particular dentro de la recepción de las obras que se abordarán en los siguientes capítulos.

El primer ejemplo del uso de las premisas postestructuralistas a la crítica de la identidad mexicana apareció a finales de los ochentas, cuando un antropólogo mexicano

¹⁷ Derrida, Jacques, “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, en J.D., *Writing and Difference*. Chicago, The U. Of Chicago Press, 1978, p. 279. Trad. mía.

¹⁸ Observación que hace Gayatri Spivak en su prefacio a Derrida, J., *Of Grammatology* (Baltimore, John Hopkins University Press, 1976, pp. xi-xii.)

de origen catalán --Roger Bartra-- realizó una original “etnografía” de la identidad nacional, estudio que representa una desconstrucción posmoderna a los discursos modernistas de sus antecesores. Mientras que los discursos de pensadores como Sarmiento y Paz pertenecen a la tradición modernista, el discurso de Bartra pertenece al posmodernismo en tanto que demuestra escepticismo hacia los meta-relatos unificadores. Al igual que García Canclini, la crítica de Bartra se dirige no sólo al discurso modernista, sino también a las políticas modernizadoras del Estado.

3. La jaula de la identidad

La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano, es el sugestivo título del ensayo publicado por Bartra en 1987. En él, el autor hace un ejercicio de escritura posmoderna que combina capítulos analíticos con secciones de narrativa experimental yuxtaponiendo diversos géneros literarios como el cuento y el teatro. El objetivo es desconstruir los discursos de identidad nacional mexicana al poner de relieve los manejos binarios de barbarie/civilización, rural/urbano que se cristalizan dentro de estereotipos como el “pelado”. El enfoque de Bartra es sobre las prácticas representacionales de las que se valen el Estado y los medios masivos para perpetuar una imagen de lo que se supone es el mexicano. A fin de analizar mejor estas prácticas, el autor propone el “canon del axolote”, es decir, un discurso que hace del pueblo una “representación tragicómica” en forma de un anfibio de metamorfosis reprimida.¹⁹

Según Bartra, la melancolía es uno de “los signos distintivos y peculiares” de la cultura mexicana,²⁰ promovida --con el ropaje de nostálgicos indígenas o campesinos-- para “estimular la conciencia de modernidad y progreso nacionales”.²¹ El antropólogo procede a efectuar una taxonomía destructiva dentro del cuerpo del pequeño axolote que está “enjaulado” entre la melancolía (tradicción) y la metamorfosis (modernidad). La metamorfosis hacia la modernidad nunca está acabada, ya que una superación de la apatía

¹⁹ Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 77.

y pasividad melancólica podría representar una exigencia de verdadera participación democrática, algo que un Estado secuestrado por el PRI nunca permitiría.²²

Una y otra vez, Bartra recurre a la metáfora teatral, al igual que lo hiciera Paz en su capítulo sobre las “máscaras mexicanas”. La diferencia es que Bartra ubica la puesta en escena de “lo mexicano” como una superproducción de hegemonía Estatal, mientras que Paz proponía un argumento sobre la supuesta psicología del mexicano. Bartra se remite al teatro de Brecht, mientras que Paz al teatro de Aristóteles. El análisis constructivista de Bartra pretende poner al descubierto los mitos que el Estado ha creado, en base a elementos de la cultura popular, para mantener a la población pasiva y por lo tanto bajo control. Un ejemplo clásico es Cantinflas, personaje muy querido para mexicanos y chicanos. Como se sabe, el pelado más famoso del mundo surgió de la carpa, en cuyo contexto original el albur y la parodia política tenían un lugar importante. Pero cuando este simpático peladito fue devorado por la industria cultural, se convirtió en “un simulacro lastimero del vínculo profundo y estructural que debe existir entre el despotismo del Estado y la corrupción del pueblo”.²³ El sin sentido cantinflesco no reivindica al pueblo, sino que lo relega a un primitivismo permanente; no critica a la demagogia de los políticos, sino la legítima.

La jaula a la que alude Bartra también es la de la *representación mimética*, ya que, como se vió en el capítulo I, ésta fue forjada desde el primer contacto entre europeos e indígenas, y los discursos identitarios se han reproducido de diferentes maneras. En el capítulo “Simulacro”, Bartra alude al juego de miradas que autores como Julio Cortázar y Alfonso Reyes han establecido con el axolote. El enjaulado “anfíbio del mestizaje” ha sido objeto de escrutinio zoológico, pero el afán de posesión científica se revierte cuando, en el vórtice del mimetismo y la alteridad, las fronteras entre el Yo que mira y el Otro mirado se disuelven. Si Calibán se apropia del lenguaje, el axolote se apropia de la mirada. Pero su naturaleza dual también lo lleva a hacer de la representación ya no una jaula, sino una estrategia de resistencia. En este sentido, los artistas transfronterizos, dentro de su

²²Bartra reconoce que, en 1987, la situación daba visos de un posible cambio.

²³ *Ibid.*, p. 179.

liminalidad, se valen de la representación, el *performance*, el simulacro y el mimetismo para subvertir los mitos de la identidad americana.

4. ¿Identidad postcolonial?

Dentro de la gama de “post” ideologías que se presentan actualmente, el postcolonialismo es un marco teórico que intenta una revisión de las redes de poder hegemónico en el escenario internacional. El análisis postcolonialista aporta un análisis que toma en cuenta las complejidades y ambivalencias inherentes a toda lucha de resistencia. Es un discurso escéptico frente a las teorías anticolonialistas y surge en el momento en que se debilita el concepto unificador del “Tercer Mundo”. Mientras que las teorías de dependencia se enfocaban en el aspecto económico, el postcolonialismo se concentrará en el campo cultural antes relegado. Así, el análisis pasa del enfoque estructural (que enfatiza la economía y la política), al *postestructural* (que analiza los discursos, las prácticas cotidianas y las formaciones de poder local en base a las teorías de Foucault o Derrida, entre otros).²⁴

El estudio del postcolonialismo tiene como “texto fundador” la obra *Orientalismo* del palestino Edward Said (1978), que explora la construcción simbólica de Oriente para fines de dominación.²⁵ El escrito de Said es una “arqueología del saber” que ayuda a identificar las prácticas hegemónicas tal y como se construyen en el imaginario colectivo por medio de la literatura y las imágenes. La división del mundo en una polaridad binaria Oriente/Occidente es una poderosa estrategia discursiva dirigida a hacer de poblaciones enteras un “Otro” susceptible de análisis y dominación.

Dentro de la academia euro-americana, este campo teórico ha sido encabezado por pensadores de origen tercermundista pero educados en el Primer Mundo. Ejemplos sobresalientes son Homi K. Bhabha y Gayatri C. Spivak de la India, así como Trinh T. Minh-ha de Vietnam, todos/as empleados/as actualmente en universidades

²⁴ Klor de Alva, *op. cit.*, p. 35.

²⁵ Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York, Pantheon, 1978.

estadounidenses.²⁶ Tanto la literatura (novelas de Salman Rushdie, por ejemplo) como la crítica postcolonial es escrita generalmente en inglés o en francés por autores en cuyos países de origen se hablan predominantemente lenguas nativas. Esto conlleva la paradoja de crear un aparato crítico dirigido principalmente al Primer Mundo, que tiene poca resonancia en los países de origen de los autores. En este sentido, puede decirse que “performanceros” como Guillermo Gómez-Peña son postcoloniales, y en el capítulo VII se intentará explorar las contradicciones inherentes a ello.

El postcolonialismo ha reformulado los conceptos de diáspora, otredad, hibridación y subalternidad para enfrentar los procesos transfronterizos del “nuevo orden mundial”. Néstor García Canclini es uno de los más asiduos estudiosos de estos fenómenos en el contexto latinoamericano, aunque no se identifica como teórico “postcolonial”.²⁷ García Canclini ha propuesto sustituir el término “mestizaje” por el de “hibridación”, ya que considera que éste último abarca los fenómenos interculturales sin la connotación racial. Con eso, el teórico también acerca a Latinoamérica a un campo postcolonial de características un tanto difusas. Es decir, al privilegiar “lo híbrido” sobre “lo mestizo”, García Canclini sugiere que la especificidad étnico-racial de Latinoamérica ya no es un factor esencial dentro de los estudios de la identidad. A la luz de los movimientos de resistencia indígena como la que se ha agudizado en Chiapas desde 1994, es evidente que sigue teniendo una fuerte relevancia la categoría étnica en el continente americano.

Una voz crítica a la adopción irreflexiva de las teorías postcoloniales tan de moda en la academia contemporánea es el chicano Jorge Klor de Alva, antes citado. Klor de Alva propone que “es la condición subalterna, más que la postcolonial, la que mejor describe la subjetividad de tanto los indígenas que no vivían en comunidades indígenas como los grupos mestizos no-elitistas de los siglos XIX y XX.”²⁸ El historiador recupera el estudio del contexto étnico-racial como factor clave para entender las relaciones de

²⁶Otra vertiente importante de este campo teórico proviene de los teóricos negros ingleses, Kobena Mercer y Stewart Hall, así como sus colegas estadounidenses Cornel West, Michele Wallace y bell hooks.

²⁷ Cf. *Culturas híbridas*, *op. cit.*, y *Consumidores y ciudadanos*, *op. cit.*

²⁸ Klor de Alva, Jorge, “The Post-colonization of the (Latin) American Experience” *op. cit.*, p. 6. Trad. mía.

poder en Latinoamérica, y sugiere que el “post” del postcolonialismo no es adecuado dada la persistencia de prácticas colonialistas dentro del continente. El autor insiste en precisar de qué formas puede ser y no ser aplicada la teoría postcolonial a un estudio de lo chicano y lo latinoamericano, ya que esa teoría tiene orígenes muy específicos y aborda problemáticas distintas a las de la mayor parte de “nuestra América”.²⁹

Klor de Alva subraya que un concepto fundamental relacionado con la colonización de América Latina es, precisamente, el mestizaje. Como ideología, el mestizaje no armoniza lo indígena con lo español, sino que consolida la supremacía criolla (léase europeizada) sobre la población de sangre mixta. Pero el mestizaje puede también posar como una celebración de “lo nativo”, de ahí que el historiador considere que la característica “crucial” del mestizaje es su “naturaleza camaleónica”,³⁰ es decir, su capacidad de ser manipulada para fines ya sea progresistas o hegemónicos.

No obstante, las herramientas analíticas del postcolonialismo son útiles para el abordaje de la problemática de grupos marginados o subalternos, es decir, aquellos que se ubican dentro de procesos de resistencia y negociación frente a las hegemonías locales o transnacionales. De ahí que grupos como los jornaleros mixtecos cuestionan las fronteras tanto nacionales como discursivas cuando se encuentran en procesos diaspóricos o migratorios. A la vez, ponen de relieve la presencia continua y diseminada de las prácticas hegemónicas dentro del escenario transnacional. El concepto de hibridación cultural surge de este discurso, problematizando los binarismos opresor/oprimido; nacional/extranjero; alta cultura/cultura popular. El subalterno híbrido, como sostiene Bhabha haciendo eco de Fernández Retamar, se apropia del discurso dominante a la vez que lo cuestiona; y es su misma hibridez la que ejerce una fisura dentro de los sistemas de clasificación y control.³¹ Lo híbrido también se registra en la frontera, zona que pone al descubierto los límites de la “narración de la nación”:

La frontera tiene dos caras y el problema del afuera/adentro es siempre un proceso de hibridación que incorpora nuevas personas al *cuero político*. Semejante

²⁹ Para otra crítica al postcolonialismo, ver Shohat, Ella y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres y Nueva York, Routledge, 1995, pp. 37-46.

³⁰ Klor de Alva, *op. cit.*, p. 19.

³¹ Cf. Bhabha, Homi K., “Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817”, *Critical Inquiry* 12 (Autumn), 1985, pp. 144-165. Trad. mía.

situación genera otros lugares de significado y, dentro de ese proceso político, inevitablemente produce sitios de antagonismo y fuerzas impredecibles de representación política.³²

Tales fuerzas “impredecibles” de representación política se manifiestan en las dinámicas de estereotipación, parodia y deseo que operan de formas ambivalentes entre el opresor y el oprimido. Estas serán dinámicas *performativas* en tanto que escenifican una *actuación de la diferencia* con fines contestatarios.³³

¿Estamos, a fin de milenio, en la era de la “post” identidad? Más que abolir la identidad, las reconfiguraciones ideológicas que están sufriendo las sociedades contemporáneas le otorgan una dimensión más compleja y, por así decirlo, participativa. El guión de las identidades nacionales y étnicas ha dejado de ser escrito por los Estados, y ha pasado a manos de los diversos grupos sociales que le imprimen su idiosincracia particular. Hay quien puede objetar que esto no conduce más que a la fragmentación social y a la renuncia de los ideales Bolivarianos de unidad latinoamericana. Pero, como se ha ido exponiendo a lo largo de esta tesis, las nuevas formas de ver a la comunidad y a las identidades no implican un hermetismo, sino más bien una apertura al diálogo transfronterizo en busca de alianzas estratégicas.

En el campo de las artes visuales se puede apreciar este proceso, especialmente en lo que se refiere a artistas comprometidos con problemas sociopolíticos. Como se plantea en el siguiente capítulo, en general los artistas latinoamericanos han pasado de una alianza con los proyectos de identidad nacional, a una crítica de los mismos. Ya hemos expuesto la trayectoria del arte chicano, y a continuación se examinan las tendencias recientes de usar una estética conceptual para desconstruir las identidades, particularmente en el contexto de la frontera México-Estados Unidos.

³² Bhabha, “Introduction: Narrating the Nation”, en H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. Londres y Nueva York, Routledge, 1990, p. 4. Trad. mía.

³³ Cf. Bhabha, “Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation”, en Elisabeth Sussman *et. al.*, *1993 Biennial Exhibition*. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 62-73.

Entre-acto

Dentro del Gran Teatro del Mundo Americano, la Identidad lucía distintos vestuarios y máscaras, según los libretos positivistas, modernistas, libertadores, y neocolonialistas. Los personajes de la obra eran criollos europeizados, gauchos salvajes, *frontiersmen* heroicos, mestizos confundidos, indios silenciosos, pelados insolentes, pachucos siniestros y pensadores ilustrados. El único personaje femenino era Latinoamérica, cuyo cuerpo rajado de fronteras servía como oscuro objeto del deseo para los personajes masculinos.

Tras los vestuarios y las máscaras estaba la Gran Actriz: esa que llamaban Doña Identidad (o, de cariño, *Lady Id*), diva irascible que tenía la prodigiosa capacidad de desdoblarse en una docena de personajes. Sus desplantes temperamentales y numerosas crisis fueron aprovechadas para darle vida a los personajes, aunque con frecuencia la obra tenía que ser interrumpida cuando se salía de control. La gota que derramó el vaso, el acontecimiento que desembocó la renuncia de la Primera Actriz, fue la llegada de un nuevo libreto en cuya portada había tres feas e impronunciables palabras: “postcolonialismo, posmodernismo y postestructuralismo”. Con una ceja arqueada y mirada fulminante, la diva gritó furiosa: “Pos, ¿que broma es ésta?”. Y es que el nuevo libreto representaba una seria amenaza para su ilustre carrera, ya que la ponía como una farsante. Incluso, en el segundo acto se encontraba la escandalosa sugerencia de que Doña Identidad era un hombre vestido de mujer. “¿Y de dónde sacaron estos cabrones que yo soy un travesti? ¡Odio el teatro experimental!”, fue lo último que se le oyó decir antes de azotar la puerta de salida. Segundos después, y ante el asombro de todos, el libreto realizó un acto de autocombustión: tras un chispazo, se redujo a cenizas.

Nuevos actores y actrices intentaron tomar el lugar de Doña Id., pero pronto se hizo evidente que la cosa no marchaba bien: el maquillaje de

Latinoamérica escurría sin parar; las máscaras de los personajes se precipitaban al piso rompiéndose en mil pedazos. Incluso los fundamentos del Gran Teatro comenzaron a sacudirse, provocando la tumultuosa huída de los espectadores de las primeras filas. En medio de la confusión, el público de las butacas traseras aprovecharon para subirse al escenario. Tan decidido fue su gesto que hoy muchos sospechan que ellos fueron los provocadores del caos. El público llevó la insurrección a sus límites: robó un pedazo de máscara aquí, una hebra de vestuario allá, sacó todo de las ruinas del Teatro, y se cree que clandestinamente trama otro tipo de representación, otro *performance*.

Capítulo VI

Artes visuales en la frontera de la identidad

1. Arte latinoamericano: la identidad como mitología

La participación de los artistas latinoamericanos en la construcción de las identidades nacionales tiene una larga historia imposible de abarcar aquí. En México ha sido extensamente estudiado el papel que jugaron los artistas post-revolucionarios dentro de un fuerte movimiento de nacionalismo cultural del que participaron los ensayos de Vasconcelos, Ramos y Paz. Los muralistas oscilaron entre el patrocinio estatal y la militancia política de izquierda, por lo que sus aportaciones al imaginario de la identidad resultan ambivalentes: a veces se conforman con el discurso oficial y a veces se rebelan. No obstante, sus temas proyectan un nacionalismo épico que paradójicamente abreva de corrientes extranjeras. Como señala el crítico paraguayo Ticio Escobar:

El primer intento sistemático de subrayar la identidad de la cultura en América Latina apareció en el ámbito de los haceres artísticos. Las posiciones renovadoras, impulsadas por movimientos modernos que traducían o imitaban las posturas de las vanguardias europeas, reivindicaban con la misma convicción la ruptura con las formas tradicionales y el derecho a la especificidad local.³⁴

Al igual que en la literatura, en el arte nos encontramos ante la tensión entre cosmopolitanismo y nacionalismo, mimetismo y alteridad. Hasta los años sesentas, existió en Latinoamérica una distinción entre los artistas que seguían las corrientes estéticas euro-sajonas (insertándose en los círculos de las galerías internacionales), y los artistas que se inspiraban en las tradiciones populares para responder a situaciones socio-políticas inmediatas, por lo que circulaban en espacios alternativos o marginados.³⁵ Esta separación fue cuestionada por las vanguardias latinoamericanas que se apropiaban de los lenguajes extranjeros para reformularlos en el contexto local. Tal es el caso de los movimientos “antropófagos” y “tropicalistas” que surgieron en las vanguardias brasileñas de los años 20 y 60 respectivamente. Anticipándose a los escritos de Fernández Retamar, el poeta y

³⁴ Escobar, Ticio, “Identidad, mito: Hoy”, *Third Text*, No. 20, otoño de 1992, pp. 26-27.

³⁵ Goldman, Shifra, *Dimensions of the Americas*, op. cit., p. 40.

dramaturgo brasileño Oswald de Andrade, publicó su “Manifiesto antropófago” en 1928, que “indicaba el camino de una práctica a la vez nacionalista y moderna, multicultural y placentera”.³⁶ De Andrade proponía una “revolución caribe” que se valdría del canibalismo como una estrategia para “devorar” la otredad colonizadora y adquirir su poder. Por su parte, el movimiento tropicalista --encabezado por artistas como Hélio Oiticica y Rogerio Sganzerla-- combinó distintas formas de arte conceptual (*happenings*, instalaciones, *body art*, cine experimental) para “fusionar el nacionalismo político con el internacionalismo estético”, de manera que se yuxtaponía agresivamente “lo folclórico con lo industrial, lo nativo con lo extranjero”.³⁷

En México, el uso del arte para cuestionar la demagogia oficial se remonta a los grabados de José Guadalupe Posada, pero conoció un renovado impulso en el marco del movimiento estudiantil del ‘68. Ese año, las escuelas de arte de la UNAM se pusieron al servicio de los estudiantes para generar una gráfica contestataria distribuida en carteles, volantes, y mantas. Los paralelismos con la primera fase del arte chicano son notables, aunque la gráfica del movimiento estudiantil se produjo apresuradamente y bajo condiciones de intensa represión. Según un estudio retrospectivo de esta gráfica --realizado por el grupo de arte popular MIRA (fundado en 1977)-- la importancia de la producción aparecida durante 1968 “radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que la de responder a las necesidades inmediatas de propagandización (...) de difundir con imágenes de la desición de lucha y llamar a la participación”.³⁸

La fuerza de las imágenes para difundir las demandas estudiantiles fue bien aprovechada por los artistas en su producción de iconografía simbólica sumamente expresiva. Junto a las imágenes de Demetrio Vallejo, Che Guevara y la “V” de victoria, los carteles más interesantes son aquellos que subvierten la propaganda oficialista de los medios masivos. Muchos de los ataques se dirigían a los símbolos de las olimpiadas; por ejemplo, la paloma de la paz se ve acosada por escopetas militares, los anillos olímpicos

³⁶ Shohat, Ella y Robert Stam, *op. cit.*, p. 308.

³⁷ *Ibid.*, p. 310.

³⁸ Grupo MIRA, *La gráfica del 68: Homenaje al Movimiento Estudiantil*. México, 1982, p.15.

son las ruedas de un tanque, etc. (fig. 6) Estamos ante un arte popular, colectivo, coyuntural y contestatario. Uno de sus aportes más significativos fue el manejo visual de un *contra-discurso* que, al subvertir los símbolos oficiales, pone al descubierto sus ocultas intenciones opresivas. Es evidente que el Estado no tomó estos carteles como una crítica, sino como una amenaza a la *imagen* que deseaba proyectar durante los juegos. Los carteles y volantes en este sentido tenían mucha semejanza con algunos de los que produjo el movimiento chicano.³⁹ Según el estudio de MIRA, la “función social concreta” que cumplía los talleres de gráfica era “elaborar imágenes útiles a la lucha contribuyendo a la misión de contrarrestar la confabulación de los medios masivos de comunicación empeñados en tragiversar la justeza de la rebelión estudiantil”. Esto, junto con la forma de plasmar “símbolos nacionales tratados en imágenes satíricas”⁴⁰ eran estrategias visuales para subvertir los discursos oficiales de identidad nacional.

A diferencia del movimiento chicano, enfocado en la creación de un imaginario inspirado en los mitos precolombinos y la revolución mexicana, el movimiento estudiantil participó de lo que Enrique Semo ha llamado “El ocaso de los mitos” durante la década de 1958-1968,⁴¹ es decir, la crítica del imaginario mítico convertido en demagogia estatal. En este sentido, la izquierda internacional fue vista por los jóvenes de la época como una válvula de escape del patriotismo. Como indica Dominique Laquois, después de la revolución cubana muchos artistas mexicanos pasaron de la preocupación en su propia historia y la búsqueda de la identidad a una solidaridad “con la nueva izquierda internacional cuestionando el nacionalismo”.⁴² Así, sus necesidades y objetivos diferían de los artistas chicanos que, aunque identificados con la izquierda, enfocaron sus esfuerzos a la creación de un nacionalismo cultural que resistiera la homogenización impuesta por el

³⁹El lenguaje plástico de la gráfica tanto mexicana como chicana tuvieron la influencia inmediata de los carteles propagandísticos de los cubanos Raúl Martínez, Alfredo J. González y René Maderos. En ellos, se desdeña el realismo socialista para incursionar en estilos figurativos y expresionistas que abrevaban de la iconografía publicitaria en su manejo de imágenes fácilmente legibles a distancia.

⁴⁰ Grupo MIRA *op. cit.*, pp. 20-21

⁴¹ Citado en Laquois, Dominique “De la tradición del arte en México”, en *De los grupos los individuos*. México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985, p. 6.

⁴² *Ibid.*, p. 5.

melting pot estadounidense. La presencia de figuras histórico-míticas como Zapata y el Che Guevara, sin embargo, fueron comunes a ambos movimientos.

Unos cinco años después de la matanza de Tlatelolco, surgió en México otro movimiento artístico vinculado a las causas populares. Se trata del fenómeno de los llamados “grupos”, que abreva del activismo político de los sesentas y de la apertura a la vanguardia conceptual. El arte conceptual (también conocido en Latinoamérica como “no objetual”) nació en Europa hacia principios de los sesentas, con influencia directa del arte *pop*. Los artistas conceptuales desdeñaron al objeto para ponerle énfasis a la idea que genera el acto cultural. El enfoque de este estilo está en el proceso creativo, en el trabajo intelectual que lo acompaña y la subjetividad del mismo artista. Utiliza imágenes y códigos derivados de los medios masivos, de los desechos industriales o de la naturaleza, para obligar al espectador a replantearse su relación con el entorno. En este sentido, los grupos se abrieron a una estética de vanguardia para darle forma a demandas íntimamente relacionadas con su entorno sociopolítico. Los grupos, entre los que se destacan el *Taller de Investigación Plástica*, *Proceso Pentágono*, *Suma*, *Taller de Arte e Ideología*, *Mira* y el *No-Grupo*, se caracterizan por su carácter colectivo, interdisciplinario y sus formas de expresión innovadora,⁴³ fuertemente vinculados con la sensibilidad popular urbana, aunque hay grupos que incursionaron en la provincia y en las zonas rurales. Sus temas eran la crítica al *establishment* artístico, a la hipocresía pequeñoburguesa, a los medios masivos de comunicación, y en general reivindicaban la estética y lenguajes populares. Además del conceptualismo, se valieron de muralismo, arte gráfico (en estencil, litografía, grabado), montajes hechos con objetos encontrados, cine super-8, y “eventos” que estaban entre el *happening* y el *performance*. El fenómeno se extendió entre 1973 y 1986, aunque su auge fue entre 1976 y 1981. Los integrantes de los grupos eran básicamente jóvenes urbanos de clase media (algunos nombres representativos son Gabriel Macotela, Felipe Ehrenberg, Arnulfo Aquino y Maris Bustamante).

Así, las vanguardias tanto de México como del resto de América Latina desdeñaron al purismo de la cultura dominante y criticaban al nacionalismo xenofóbico, a

⁴³ Pandolfi, Sylvia, “Presentación” en *De los grupos los individuos*. México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985, p. v.

la vez que denunciaban problemáticas locales como las dictaduras, el intervencionismo estadounidense, el exilio y la urbanización.

Otro aspecto del mundo artístico latinoamericano hacia mediados de siglo es aquel integrado por grandes figuras del arte moderno, cuya obra goza de amplia difusión internacional y se ubica dentro de la llamada “alta cultura”. Aunque artistas como Wilfredo Lam, Rufino Tamayo, Fernando Botero, María Izquierdo, Fernando de Szyszlo y Vicente Rojo no usaron su obra como vehículo de denuncia o concientización, sí reflejan el peculiar matrimonio entre lo moderno y lo local que caracteriza a las culturas latinoamericanas contemporáneas.⁴⁴ La obra de estos artistas fue inmediatamente ubicada como ejemplo del “arte nacional” de sus respectivos países, virtuales ilustraciones de los imaginarios identitarios de cada nación.

No fue sino hasta 1951 --en el marco de la Bienal de São Paulo-- que se inauguró la búsqueda de una identidad colectiva latinoamericana a través de las artes.⁴⁵ Como en el caso de los festivales de teatro abordados en el capítulo IV, las bienales de São Paulo y --más recientemente-- de la Habana, han sido espacios de encuentro para artistas de todos los países latinoamericanos. Y es por medio del encuentro, la comparación, la crítica y el diálogo que se afirma o problematiza la idea de la identidad colectiva. Con frecuencia, el mismo hecho de que se organice un festival, una exposición o un catálogo ejerce presión sobre la “necesidad” de que todos los participantes se identifiquen *como latinoamericanos*. El riesgo de homogeneizar las muy diversas realidades socio-culturales de cada región y país es especialmente sensible en las exposiciones de “arte latinoamericano” montadas en Europa o Estados Unidos. Exposiciones con títulos como “Art of the Fantastic” (inaugurada en Indianápolis por George Bush durante los Juegos Panamericanos de 1987) perpetúan estereotipos de exotismo latinoamericano que --dicho sea de paso-- fomentan con frecuencia los mismos artistas para vender su obra.⁴⁶

⁴⁴En la narrativa, la tendencia se identifica en lo “real maravilloso” que Alejo Carpentier introdujo como respuesta latinoamericana al surrealismo.

⁴⁵Leval, Susana T., “Latin American Art and the Search for Identity”, *Latin American Art*, vol. 1, no. 1, primavera de 1989, p. 41.

⁴⁶Goldman, Shifra, “Latin American Art in the United States”, en *Dimensions...op. cit.*, p. 354.

Paralelamente al surgimiento de las obras, ha aparecido una hueste de críticos y teóricos dedicados a reflexionar sobre tan abundante y diversa producción. No sorprende que un tema preferido para estos críticos sea el de la identidad, como lo demuestra la celebración del encuentro “Artes visuales e identidad en América Latina”, efectuado en la Ciudad de México (Foro de Arte Contemporáneo) en 1981. Durante dos semanas se presentaron las ponencias de críticos como Mirko Lauer de Perú, João Camara Filho de Brasil, Néstor García Canclini de Argentina, Shifra Goldman de EEUU, Juan Acha, Raquel Tibol y Rita Eder de México, junto con ponencias y obras de artistas como Luis Felipe Noé de Argentina, Félix Beltrán de Cuba, Carlos Zerpa de Venezuela, Helen Escobedo y Felipe Ehrenberg de México. La preocupación que sirvió como hilo conductor del encuentro fue la urgencia de rescatar la función social del arte y sus posibilidades emancipatorias, en oposición al arte “culto y universalista”. En el umbral de la condición posmoderna, se dió un debate entre Luis Felipe Noé --quien sostenía que la esencia del arte latinoamericano es barroco-- y García Canclini, quien respondió argumentando que la simbiosis intercultural de lo *kitsch* describe mejor al arte latinoamericano.⁴⁷ Una declaración conjunta denunciando la intervención estadounidense en América Central, y un mural colectivo “en apoyo al pueblo de El Salvador” sirvieron como afirmación de una postura común por parte de los participantes, quienes se aliaron así al discurso libertador de Martí, Fernández Retamar y Zea.

A partir de la década de los ochenta, y ante el derrumbe de los viejos discursos nacionalistas, se puede decir que el arte latinoamericano ha pasado de la mitología de la identidad a la identidad como mitología. La primera tendencia se alía a la legitimación de una cultura nacional, mientras que la segunda pone al descubierto el carácter mitológico de esa idea que “sacrifica toda multiplicidad en el altar de lo idéntico”.⁴⁸ Escobar señala que los conceptos de “esencia latinoamericana” e “Identidad-con-mayúscula” fueron utilizados como “armazones de sentido” en defensa de las influencias extranjeras. Pero estos armazones resultaron ser un tanto escurridizos, dado que “el ámbito de la identidad

⁴⁷ García Canclini, Néstor, “Elogio latinoamericano del *kitsch*”, *Artes visuales e identidad en América Latina*. México, Foro de Arte Contemporáneo, 1982. pp.53-55.

⁴⁸ Escobar, Ticio, *op. cit.*, p. 27.

es un subsuelo oscuro en donde se desarrolla continuamente la querrela de lo real y lo simbólico; es la trastienda donde se figura la representación, el detrás de la escena en donde acontecerá el mito”.⁴⁹ Una vez más, la metáfora teatral nos ayuda a realizar un distanciamiento brechtiano para poner al descubierto el montaje de la identidad, acto cada vez más visible dentro de las artes posmodernas.

Decir “la identidad es una mitología” resulta sugestivo, pero no pasa de ser una simple metáfora si no se hace referencia al sentido que le diera Roland Barthes a la palabra. Para Barthes, la mitología es un sistema semiológico equivalente a la ideología de la que se valen las clases dominantes para legitimar su imagen del mundo.⁵⁰ La mitología se caracteriza por distorsionar y simplificar el contexto histórico-cultural de las imágenes, mismas que son convertidas en significantes al servicio de un nuevo significado ideológico. La mitología “vacía” al significante de su historia, lo domestica y despoja de valor para entonces “llenarlo” con el significado del mito. Así, por ejemplo, la imagen de un indígena dentro de una obra de arte nacionalista roba al indígena de su especificidad socio-histórica, lo “desnuda”, por así decirlo, para que aparezca “neutral e inocente”.⁵¹ El artista se vale de este significante (cuya forma, agrega Barthes, *no aparece como simbólica*, sino como “espontánea e indiscutible”) para llenarlo de la significación nacionalista. Claro que no toda obra que representa a un indígena será nacionalista, por lo que Barthes advierte que siempre es necesario considerar la motivación que le dio origen y el contexto en el que se presenta.

Cuando los artistas y críticos de los ochentas buscaron rescatar la función social del arte, intentaron devolverle a los significantes --a las imágenes-- su historia y su memoria, a fin de que no fueran formas vacías al servicio de las mitologías de Estado. ¿Significa esto que se le devolvía a las imágenes su “verdadera identidad”? Más bien la tendencia es demostrar, en términos de Barthes, que la unidad de un concepto dado “no es abstracta ni pura, sino una condensación informe, inestable y nebulosa cuya unidad y

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25

⁵⁰ Barthes, Roland, *Mythologies*. Gran Bretaña, Paladin Books, 1985 (ed. orig. 1957).

⁵¹ Adaptamos para nuestro argumento el ejemplo que diera Barthes: la fotografía en la portada de *Paris-Match* que muestra a un soldado negro con uniforme del ejército francés. La imagen roba al negro de su especificidad y lo convierte en signo que legitima al imperialismo francés. *Ibid.*, pp. 116-124.

coherencia se deben a su función”.⁵² Los mitos nacionales han perdido solidez debido a la pérdida de su función original, pero la búsqueda y afirmación de identidades regionales y comunitarias ha cobrado una fuerza sin precedentes. Barthes parece sugerir en su ensayo que existe una realidad más allá de las mitologías ideológicas, lo que equivaldría a decir que podemos aspirar a una realidad más allá de la cultura.⁵³ Nos parece más bien que la labor del artista comprometido es --tal como lo hiciera Fernández Retamar-- enfrentar las mitologías dominantes con mitos subalternos.

Con el advenimiento de la sensibilidad posmoderna los mitos dominantes siguen siendo blanco de ataque, pero la crítica toma en cuenta --siguiendo la consigna de Foucault-- los micro sistemas de poder/saber que permean todo discurso, tanto hegemónico como subalterno. Ya no se habla tanto de “revolución” como de “resistencias”; en lugar de “liberar”, la consigna es “subvertir”. El esquema de lucha de clases fue sustituido por el esquema hegemónico-subalterno de Gramsci, mismo que abarca los particularismos étnicos y sexuales.⁵⁴ Las luchas regionales y fronterizas predominan en el escenario, y vemos la alternancia entre dos tendencias: una --que llamaremos “oposicional”-- se enfrenta a los discursos dominantes con representaciones repletas de parodia irónica; la otra, que llamaremos “auto-afirmativa”, celebra sus identidades particulares y busca alianzas con otras comunidades marginadas. Estas son tendencias que caracterizan a la nueva poética de la frontera.

2. La poética de la frontera

I walk through the hole in the fence
to the other side.
Under my fingers I feel the gritty wire
rusted by 139 years
of the salty beneath of the sea.

Beneath the iron sky
Mexican children kick their soccer ball across,
run after it, entering the U.S.

⁵² *Ibid.*, p. 119.

⁵³ Este problema fue abordado por Barthes en sus textos posteriores (*S/Z, El imperio de los signos*, etc.)

⁵⁴ Shohat, Ella y Robert Stam, *op. cit.*, p. 338.

I press my hand to the steel curtain--
 chainlink fence crowned with rolled barbed wire--
 rippling from under the sea where Tijuana touches San Diego
 unrolling over mountains
 and plains
 and deserts,
 this "Tortilla Curtain" turning into *el río Grande*
 flowing down to the flatlands
 of the Magic Valley of South Texas
 its mouth emptying into the Gulf.

1,950 mile-long open wound
 dividing a *pueblo*, a culture,
 running down the length of my body,
 staking fence rods in my flesh,
 splits me splits me
me raja me raja

This is my home
 this thin edge of
 barbwire.

But the skin of the earth is seamless.
 The sea cannot be fenced,
el mar does not stop at the borders.
 To show the white man what she thought of his
 arrogance,
Yemaya blew that wire fence down.

This land was Mexican once,
 was Indian always
 and is.

And will be again.

Yo soy un puente tendido

*del mundo gabacho al del mojado,
 lo pasado me estira pa'trás
 y lo presente pa' delante.
 Que la Virgen de Guadalupe me cuide
 Ay ay ay, soy mexicana de este lado.*

Con este poema abre Gloria Anzaldúa su libro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, aparecido en 1987 y que representa uno de los textos clave de la poética de la frontera.⁵⁵ Se trata de una poética que lleva el debate contemporáneo sobre la identidad -- antes emanado únicamente del *centro*-- a los márgenes y las fronteras de los Estados-nación. La poética de la frontera origina con la literatura y el arte chicanos, pero hoy abarca también a la zona fronteriza (los *Borderlands*), tanto del lado estadounidense como del lado mexicano. En esta zona se escribe además la *poética del diálogo*, cuya poliglosia multilingüe subvierte el monologismo de la identidad nacional.⁵⁶

En su poema, Anzaldúa presenta a la frontera como puente y como barrera, una barda oxidada a través de la cual juegan los niños despreocupados de la *migra*; una “herida abierta” que divide lo que debería estar unido. Anzaldúa metaforiza la frontera como cuerpo y lo vincula al suyo propio. La herida fronteriza raja a la tierra, y raja su cuerpo, pero ese cuerpo usa el dolor para recordar que “la piel de la tierra no tiene costuras”. Con esa conciencia, el cuerpo poético de Anzaldúa se convierte en “un puente tendido” hacia el *otro lado*.

Los poetas, artistas y activistas de la frontera se ubican en los intersticios de la resistencia y la afirmación. Algunos critican las redes de poder del nuevo orden mundial; otros enfrentan tradiciones orales y memorias colectivas a la historia oficial, y muchos usan sus narrativas personales como testimonio de *otras maneras de ser*.

El discurso de Anzaldúa es más afirmativo que oposicional, ya que no recurre al tono irónico, sino a la creación de nuevas utopías. Pero las utopías fronterizas son de carácter crítico, a diferencia de las utopías modernizadoras promovidas por los Estados-nación. Y es su esperanza en un futuro mejor el que separa a su poética del posmodernismo euro-sajón. Uno de los principales artistas en abordar el tema de la frontera es el mexicano Guillermo Gómez-Peña, quien inició su trayectoria con un discurso utópico, cuyo mejor ejemplo es su primera página editorial para la revista

⁵⁵ Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute Press, 1987, pp. 2-3.

⁵⁶ Artega, Alfred, “Una lengua otra: la identidad chicana y la poética de la hibridación en la frontera entre Estados Unidos y México”, en Ramón Alvarado y L. Zavala (comps.), *op. cit.*, p. 170.

experimental *The Broken Line/La Línea Quebrada*, publicada por artistas y periodistas de Tijuana y San Diego hacia finales de los ochentas.

En su ensayo “La cultura fronteriza: un proceso de negociación hacia la utopía”, Gómez-Peña describe la nueva “topografía cultural” del continente americano: una Latinoamérica libre por fin de dictaduras militares, pero amenazada por el autoritarismo interventor de Reagan. Mientras los políticos se debaten entre el separatismo y el panamericanismo, las fronteras culturales se han colapsado de forma que “Latinoamérica ya vive y palpita en Estados Unidos y viceversa”. Ante este panorama, surgen los artistas transfronterizos: “gente enfrascada en el diseño de nuevas formas de asociación y comunicación, de creación y difusión de ideas”. La utopía se define así: “Soñamos con una cultura transcontinental y autónoma, capaz de contener a todo aquel indígena, mestizo negro, euroamericano, transterrado o híbrido intermedio-- que desee sinceramente formar parte de este proyecto”. El sueño que describe el artista remite directamente al panlatinoamericanismo bolivariano, y tiene un tono peligrosamente hegemónico que abandonaría después. Más sugerente es la “redefinición que hace Gómez-Peña de la frontera “ya no como el fin último de dos países, sino como la intersección cardinal de muchas realidades. En este sentido, la frontera no es el abismo que habrá de salvarnos de la otredad amenazante, sino el sitio en donde la mentada otredad se doblaga, se hace propia y comprensible”. El artista que participe de este proyecto “ya no se concibe a sí mismo como bohemio trágico, sino como propulsor de debates y activista utópico”.⁵⁷

El texto refleja la preocupación de cientos de artistas y activistas que hacia finales de los ochentas se entregaron a la tarea de reconceptualizar el panorama político-cultural del continente y a buscar diálogos intercomunitarios o transfronterizos. Se trata de un rechazo de la corriente a-política del posmodernismo euro-sajón, a favor de proyectos que visualizan la solidaridad a través de la diferencia.

Para estos nuevos poetas y artistas, la frontera es una zona de violencia xenofóbica, pero también lugar de encuentro en el que “la sangre de dos mundos confluyen para formar un tercer país; una cultura fronteriza”.⁵⁸ Como tal, la zona

⁵⁷ Gómez-Peña en *The Broken Line/La Línea Quebrada*, año 1, núm. 1, mayo de 1986, s/p.

⁵⁸ Anzaldúa, *op. cit.*, p. 3.

fronteriza se usa como metáfora; como símbolo de una nueva forma de relacionarse con la otredad. Mientras que los teóricos posmodernos en general usan el término “frontera” como recurso retórico que celebra la fragmentación, los escritores y artistas chicanos nos recuerdan que las fronteras también son lugares físicos dentro de los que a diario (con)viven y mueren millones de personas.

La poética de la frontera está abierta a todas las realidades liminales, por lo que en ella las voces femeninas y homosexuales --antes marginadas por el machismo mexicano y chicano-- encuentran un vehículo de expresión privilegiado. Anzaldúa ofrece el concepto náhuatl de *nepantla* (“lugar intermedio”) como manera de abordar al arte fronterizo. *Nepantla* es justamente ese espacio liminal que vive el inmigrante, el momento de transición entre una identidad y otra. *Nepantla* cuestiona la “normalidad” espacio-temporal y sexual, haciendo de la desorientación “la manera cuerda de arregárselas en un planeta complejo, interdependiente, multicultural y de paso acelerado (...) El estar desorientado en el espacio significa experimentar ataques de desdoblamiento y colapso de la identidad”.⁵⁹

Anzaldúa pone de relieve las repercusiones epistémicas del arte fronterizo, cuyos creadores --desde su posición liminal-- cambian la percepción del espectador; lo desorientan y *nortean*, de modo que se sacuden sus más profundas creencias. El artista fronterizo, sugiere la poeta, es como el dios murciélago zapoteco que cuelga de cabeza dentro de “la oscura cueva de la creatividad” y, gracias a su ser volteado, puede “ver desde otro punto de vista, uno que aporte otro grado de entendimiento”.⁶⁰

Mientras la estrategia de parodia irónica es fundamental para muchos de los artistas fronterizos, su poética no se construye únicamente en oposición a la otredad. Como se aprecia en los escritos de Anzaldúa, los artistas chicanos y fronterizos también tienen como proyecto la consolidación de un espacio propio, una comunidad abierta que abarca la heteroglosia y las identidades múltiples. Proponen incluso nuevos estados de conciencia, como la “conciencia fronteriza” de Guillermo Gómez-Peña y la “conciencia

⁵⁹ Anzaldúa, Gloria, “Border Arte: *Nepantla, el Lugar de la Frontera*”, en *La Frontera/The Border: Art About Mexico/United States Border Experience* (Catálogo). San Diego, Centro Cultural de la Raza, Museum of Contemporary Art, 1993, p.119.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 121.

mestiza” de Anzaldúa. Para la poeta, esta conciencia implica una tolerancia hacia la ambigüedad, una personalidad plural, una capacidad de recombinar lúdicamente distintas culturas y lenguas.⁶¹ Ella prefiere estos términos al de “hibridación”, tan de moda en las ciencias sociales, y que sugiere al mutante, al *freak*, más que a nuevos sujetos de la historia.

La poética de la frontera se vale de un lenguaje poético tanto en sus manifestaciones literarias como visuales. La *poiesis* creativa se alía con una *mimesis* irónica para abrir el campo simbólico de los imaginarios identitarios. La identidad ya no será un mero signo que denota el ser social de los individuos, sino que devendrá en símbolo “performativo” que reúne (*syn*) lo diferente y lanza (*ballein*) o disemina imágenes a través de las fronteras.

3. De la sensibilidad *rasquache* al sincretismo conceptual

Los artistas que se discuten a continuación comparten una liminalidad que encuentra expresión dentro de una poética de la frontera. El *nepantla* que habitan es a la vez umbral y puente, sitio de encuentros y de cruces, pero también sitio de malentendidos.

En los primeros capítulos de esta tesis se examinó --en el contexto de los discursos de identidad surgidos dentro del continente americano-- cómo el movimiento cultural chicano ha dado forma y expresión a la comunidad emergente. Se vió de qué manera tanto mexicanos como chicanos se han valido de las artes visuales y escénicas con dos objetivos primordiales: criticar las hegemonías estatales y crear nuevos espacios comunitarios. Paralelamente, comenzaron a buscarse alianzas transfronterizas, lo que promovió encuentros no oficiales entre la chicanos, mexicanos y otros latinoamericanos, en el marco de un espíritu solidario y pan-latinoamericanista. Las controversias y desencuentros, sin embargo, fueron inevitables, especialmente cuando chocaron dos utopías ideológicas: la indigenista-espiritual y la marxista-dialéctica.

Con el advenimiento de nuevas realidades socio-económicas en el hemisferio, así como la aparición de nuevas herramientas críticas, se han hecho necesarias también nuevas

⁶¹ Anzaldúa, “La conciencia mestiza: Towards a New Consciousness”, en Anzaldúa (ed.) *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras*. San Francisco, Aunt Lute Press, 1990, p. 379.

estrategias estéticas. Si bien pocos aspiran ya a la utopía pan-latinoamericana, el surgimiento de voces regionales y fronterizas ha introducido el concepto de utopías locales que se resisten al nihilismo posmoderno.

El tema de la frontera se ha vuelto central debido a las continuas luchas de sujetos marginados, y debido también a las violentas contradicciones de un nuevo orden mundial que desmantela las fronteras económicas pero refuerza las fronteras políticas. El capital y los bienes de consumo cruzan sin restricción, a la vez que se militariza el *border patrol* y se fortifica la valla divisoria. Ante tal situación, no sorprende que el tono utilizado por muchos artistas transfronterizos sea irónico.

Se pueden distinguir cuatro fenómenos que en general caracterizan al área fronteriza México-Estados Unidos: 1) Economías desiguales pero interdependientes; 2) sistemas políticos antagónicos; 3) universos simbólico-culturales compenetrados, 4) nacionalismo xenofóbico. Como se ve, se trata de fenómenos contradictorios que polarizan las prácticas sociales en la zona. Tanto mexicanos como estadounidenses se debaten entre jugar con el mimetismo o aferrarse a su alteridad, aunque en la práctica se da una combinación de ambas tendencias para dar como resultado un espacio socio-cultural híbrido.

Este es el contexto de las obras que se discutirán a continuación, realizadas deliberadamente en el campo minado del desplazamiento transfronterizo. Y es precisamente la calidad inestable, efímera, y nómada de los *performances* la que posibilita una fisura en los discursos hegemónicos, de tal forma que son subvertidos los símbolos y estereotipos manejados por las comunidades subalternas y dominantes, tanto de Latinoamérica como de los EEUU.

El arte conceptual tanto chicano como fronterizo se caracteriza por el uso de la parodia y el pastiche, recursos celebrados por el posmodernismo pero que, como demuestra ampliamente Bajtin, tienen una larga tradición dentro de las culturas populares.⁶² La estética *rasquache* del arte chicano o del arte popular mexicano, por ejemplo, se caracteriza por un lenguaje que celebra la yuxtaposición de elementos

⁶² Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México, Alianza Editorial, segunda reimpresión, 1993.

culturales. Irónicamente, mientras que el chicanismo ortodoxo rechazaba la asimilación de la cultura “gabacha”, el arte *rasquache* nunca tuvo reparos en, por ejemplo, combinar lúdicamente a Cantinflas con Mikey Mouse. El purismo de los intelectuales y activistas no encontró realmente una expresión dentro de las prácticas sociales y estéticas de los sectores populares.

Tomás Ybarra-Frausto considera que el *rasquachismo* (usamos su ortografía) es una sensibilidad “arraigada en los patrones de pensamiento chicano, así como en sus maneras de sentir y hacer arte”, cuyas características son la anti-solemnidad, el ingenio y la ironía juguetona.⁶³

El rasquachismo es un sistema y un gusto vernáculo que no es deliberado o auto-reflexivo, sino intuitivo y sincero,. Es una manera de elaborar tu apariencia (*putting yourself together*) o de elaborar un ambiente lleno de color, textura y diseños; un sentido decorativo incontenible cuyo lema podría ser “demasiado no es suficiente”. El rasquachismo deriva su esencia de lo roto, lo desechado, lo remendado.⁶⁴

Esta sensibilidad ha sido apropiada por los artistas de vanguardia de un modo deliberado, es decir, como estrategia. Los montajes de elementos dispares en los *performances* de Guillermo Gómez-Peña, por ejemplo, son cuidadosamente seleccionados para cuestionar los canones estéticos elitistas y para celebrar la hibridez cultural. El carácter deliberadamente estudiado de estos montajes obedece a una consideración de clase pocas veces tomada en cuenta. Artistas conceptuales de origen defenío como Gómez-Peña, Yareli Arizmendi y Rubén Ortiz provienen de las clases media y media-alta, a diferencia de los artistas chicanos de primera generación que provienen de la clase trabajadora (campesinos y obreros). Por lo tanto, el rasquachismo de los chilangos se elabora generalmente como un descubrimiento, como la celebración de lo popular en rebelión al conservadurismo burgués dentro del que se formaron.

En este sentido, ya no estamos hablando de *rasquachismo* vernáculo como el que se encuentra en algunas obras tempranas de arte y teatro chicano. Ahora estamos ante un

⁶³ Ybarra-Frausto, Tomás, “Rasquachismo: A Chicano Sensibility”, en Richard Griswold del Castillo, et. al. (eds.), *Chicano Art. Resistance and Affirmation op. cit.*, p. 155. Trad. mía.

⁶⁴ *Ibid.* p. 156.

sincretismo conceptual, es decir, un tipo de manifestación artística que despliega una conglomeración de géneros y estilos a través del montaje, el uso de tecnologías multimedia, la poesía y formas escénicas como el teatro, el *stand up comedy*, la carpa y el albur, entre otros. Así, artistas transfronterizos como Guillermo Gómez-Peña y Rubén Ortiz construyen identidades sincréticas e híbridas para poner en evidencia el simulacro de los discursos de identidad. Su uso peculiar de lo *rasquache* está asociado con la estética del exceso en el sentido que le da Georges Bataille, es decir, una estética que se regodea en los detalles innecesarios, se rebela a las leyes del orden y la claridad para saturar el ojo del espectador.⁶⁵ El montaje es un recurso básico de esta estética, que permite la yuxtaposición inesperada de elementos disímbolos (Mikey Mouse con una figura olmeca) para obligarnos a considerar la reorganización de las redes culturales en el mundo contemporáneo. (fig. 7) También, el montaje visual (o lingüístico, en el caso del *code-switching* y los juegos de palabras) es una estrategia deconstructiva, ya que desmantela el orden aparente de las cosas para exponer su arbitrariedad.

El montaje fue utilizado ampliamente en los movimientos dadaísta y surrealista, de los que Marcel Duchamp fue uno de sus máximos exponentes.⁶⁶ La capacidad que tenían esos montajes de indagar las conexiones de lo (aparentemente) inconexo, y de ofrecer otra manera de ver las cosas, atrajo la atención del filósofo Walter Benjamin, que propuso el término “imagen dialéctica” para explicar su dinámica.⁶⁷ A Benjamin le interesaba el uso de lo visual para despertar un imaginario crítico dentro de la población, y consideraba que corrientes artísticas como el surrealismo y el teatro “épico” de Brecht ofrecían importantes alternativas al poderoso imaginario fascista que en esa época amenazaba con absorber a Europa. Teodoro Adorno, colega cercano de Benjamin, intentó explicar los mecanismos de la “imagen dialéctica” como “rompecabezas visuales que crean un impacto gracias a sus formas enigmáticas, y así ponen en marcha al pensamiento”.⁶⁸ El sincretismo conceptual se

⁶⁵ Cf. Bataille, Georges, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1985.

⁶⁶ Algunos montajes célebres de Duchamp: un migitorio expuesto como cuadro dentro de una galería, la yuxtaposición de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de operaciones.

⁶⁷ Citado en Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 369.

⁶⁸ Citado en *Ibid.*

dirige al espectador no con solemnidad didáctica, sino con una recombinación lúdica de imágenes populares. El “relajo” visual permite un relajamiento por parte de los espectadores, de tal forma que éstos se vuelven más receptivos a la obra.⁶⁹

Estas son cualidades que llevaron a tanto intelectuales como artistas de vanguardia a adoptar las estéticas de los sectores populares, cuya riqueza deriva además del “conocimiento social implícito”, es decir, de una epistemología no discursiva que vincula la historia con el imaginario popular.⁷⁰ De ahí el potencial simultáneamente crítico y creativo de lo *rasquache*, ya que su desorden lúdico invita a ejercer una mirada anti-oficial, es decir, una manera de resistirse al orden establecido de las cosas. Las vanguardias se han valido justamente de la rebeldía del imaginario popular para articular su propio discurso crítico.

Sin embargo, el uso que hacen los artistas vinculados con minorías culturales de lo *rasquache* o del sincretismo conceptual tiene sus riesgos. En el contexto de la peculiar multiculturalidad estadounidense, todo lo que se sale de la austeridad protestante se cataloga de inmediato como “diferente”. Lo barroco, lo *rasquache*, y el realismo mágico son signos de otredad exótica para una población anglosajona que en general no se considera como perteneciente a una etnia particular, ni portadora de signos que marquen esa etnicidad. En cambio, la piel morena, los colores chillantes y la comida picante son tomados como signos de esa otredad que históricamente ha sido sometida a dos situaciones igualmente desafortunadas: el ninguneo (que conduce a la invisibilidad) y la estereotipación (que hace visible sólo la superficie del fetiche).

Por lo tanto, el manejo de la estética *rasquache* o sincrética es delicado, ya que fácilmente cae en el juego de un sistema que constituye al Otro como simultáneamente limitado y excesivo. Nos parece que los artistas transformerizos logran hasta cierto punto⁷¹ superar este problema al manejar su *rasquachismo* de manera auto-reflexiva, irónica y *performativa*. Es entonces cuando “los signos del exceso funcionan como actos

⁶⁹Benjamin observa la importancia de un público relajado en el teatro brechtiano en su ensayo “What is Epic Theater?”, *Illuminations*. Nueva York, Schocken Books, 1985 (orig. pub. en 1955), pp. 147-154.

⁷⁰El término es de Taussig, *Ibid.*, p. 367.

⁷¹Decimos “hasta cierto punto” ya que, como se expondrá más adelante, no siempre se tiene éxito total en subvertir los juegos de la estereotipación.

performativos que a su vez constituyen a la identidad”.⁷² Es decir, el sincretismo conceptual no busca tanto *expresar* como *actuar* la identidad, de tal modo que el *performance* ponga en relieve los procesos históricos, políticos y culturales que la conforman.⁷³

El trabajo de los artistas que se abordan abajo ofrece la oportunidad de observar el traslado y recontextualización de universos simbólicos mexicanos, chicanos y anglosajones. Tal desplazamiento de imágenes se da igualmente en los medios masivos de comunicación y en las culturas populares: pensemos en las cadenas de televisión latina de los EEUU, y en las piñatas de los *Power Rangers*, por ejemplo. Las artes visuales transfronterizas abrevan de estos fenómenos, en un contexto auto-reflexivo --a veces crítico, a veces celebratorio-- pero que siempre destaca la importancia de las culturas e identidades híbridas en el mundo contemporáneo.

El uso de iconos populares ha sido una constante dentro del arte conceptual mexicano y el arte chicano, aunque en cada contexto las respuestas y finalidades son distintas. Nuevamente, es necesario remarcar que los artistas chicanos tienen un origen campesino y obrero, mientras que los chilangos pertenecen a la clase media.

Uno de los más reconocidos artistas conceptuales mexicanos es Felipe Ehrenberg, ex-integrante del grupo Proceso Pentágono. Desde los años setenta, ha tenido dentro de sus prioridades la promoción del arte chicano en México, y ha mantenido en todo momento un diálogo nutrido con los artistas de esa comunidad. En una entrevista,⁷⁴ nos expresó que su afinidad con lo chicano se debe quizás a su propia experiencia de ser visto como extranjero en México gracias a su apellido. “México tiene un temor histórico a lo extranjero”, nos dijo el artista, quien nació y creció en el D.F.. Ehrenberg participó en el movimiento estudiantil de los sesentas, y después pasó una larga temporada en Inglaterra, donde se asoció con el movimiento de arte conceptual Fluxus. Cuando regresó a México,

⁷²Christian, Karen Sue, *Performance and the Construction of Identity in U.S. Latin Fiction*. Tesis doctoral de la Universidad de California, Irvine, 1994, p. 30.

⁷³La distinción entre lo expresivo y lo performativo es hecha por Judith Butler en referencia a los atributos de género que presenta una persona dada. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1990, p. 141.

⁷⁴Entrevista personal, 1 de septiembre de 1996.

su labor con Proceso Pentágono lo llevó a conocer algunos artistas chicanos por lo que él, junto con Arnulfo Aquino del grupo Mira, organizaron las primeras exposiciones de gráfica chicana en el D.F. Cuando le preguntamos hasta qué grado asume la influencia del arte chicano en su obra, afirmó: “Creo que soy el único artista que lo ha asumido como parte íntegra, como una *praxis*, como un *modus vivendi*, sin tampoco hacer alardes: yo no me siento chicano, pero estoy inscrito en una otredad compleja”. Como artista, Ehrenberg explica que su interés en el estudio del chicanismo se debe a que puede verse como un “territorio conceptual que les permite (a los chicanos) pensar de una manera bilingüe y profundizar en los conceptos”. Es decir, la cultura chicana ha marcado nuevas pautas para la apertura a universos conceptuales complejos que cuestionan el monologismo de la “cultura nacional”. De ahí su atracción para artistas mexicanos de vanguardia como Ehrenberg y Gómez-Peña.

Maris Bustamante, ex-miembro del No-Grupo y “performancera” veterana, se ha acercado a lo chicano recientemente, a partir de su asociación con Gómez-Peña a principios de los noventas. Cuando le preguntamos si su obra ha sido influenciada por el contacto con la cultura chicana y fronteriza, contestó:

Trato de no irme por lo novedoso. Sigo mis pistas, y espero a ver cómo se arman las ideas. Ya nosotros, en el No-Grupo, manejábamos la recuperación de personajes populares como los luchadores, los iconos, objetos y basura que hay en este país, que transformas para que cobren otro significado. Luego, vimos como los chicanos manejan estos símbolos desde allá, con otras características, y sobre todo, haciendo entender ese problema tan tremendo que es el de la frontera. Entonces uno se hace más grande, aprende, y agradece que haya artistas que tengan una buena propuesta para entender otras cosas.⁷⁵

Las palabras de Bustamante expresan una voluntad de entendimiento del arte chicano, no muy común dentro de la mayoría de los artistas mexicanos de su generación. La vanguardia conceptual mexicana reconoce las similitudes y las diferencias con la estética chicana, dentro de un diálogo que continúa los intercambios iniciados en el campo teatral.

⁷⁵Entrevista personal, 10 de febrero de 1997.

García Canclini sugiere que el papel de los artistas latinoamericanos en el contexto contemporáneo es el de “reelaborar con una mirada geométrica, constructiva, expresionista, multimedia, paródica, nuestros orígenes y nuestro presente híbrido”.⁷⁶ Resulta problemática su referencia a “nuestros” orígenes y a “nuestro” presente, en especial a la luz de un estudio que analiza la “heterogeneidad multitemporal” de Latinoamérica.⁷⁷ Sin embargo, haciendo eco de Turner, García Canclini es sensible a la aparición de nuevos “artistas liminales”, es decir, aquellos “que viven en el límite o en la intersección de varias tendencias, artistas de la ubicuidad”.⁷⁸

El montaje, el sincretismo y la ubicuidad se presentan entonces como estrategias de las artes visuales transfronterizas. De formas creativas e inesperadas, estos artistas están oponiendo resistencia a los proyectos hegemónicos que pregonan uniformidad y conformidad con el sistema dominante.

4. Panorama del arte conceptual fronterizo

El arte que aborda temas relacionados con las problemáticas fronterizas de la zona Tijuana/San Diego surgió hacia mediados de los ochentas. Es una época en la que los artistas chicanos comenzaron a buscar con más intensidad diálogos con otras comunidades. El artista chicano David Avalos indica que la participación chicana en los debates fronterizos --cuyas implicaciones eran más nacionales que locales-- representó una “ruptura con el barrio”.⁷⁹ A la vez, desde Tijuana surgieron foros de intercambio como los Festivales Internacionales de La Raza. El nuevo clima de efervescencia cultural llevó a que los artistas mexicanos (tanto del D.F. como de ciudades fronterizas) “descubrieran” la importancia socio-política de la comunidad chicana y de la realidad fronteriza. En Tijuana apareció una hueste de artistas que se enfocaron en problemáticas locales, como Carmela Castrejón, Jaime Zamudio, Benjamín Serrano, Hugo Sánchez y Gerardo Navarro. En 1985 se fundó el moderno Centro Cultural de Tijuana, institución oficial ahora dependiente del

⁷⁶ García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas*, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁷⁹ Avalos, *op. cit.*, p.85.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, y siguieron foros culturales independientes, como El Nopal Centenario y la Asociación Cultural Río Rita. En San Diego, el primer foro que promovió el arte chicano y fronterizo fue el Centro Cultural de la Raza, fundado en 1970 durante el cenit del movimiento chicano. Le siguieron el Installation Gallery en 1980, y Ruse en 1988, ambos abiertos a artistas conceptuales de todas las comunidades.

En ese contexto apareció el *Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo* (BAW/TAF) en 1984, grupo multidisciplinario y binacional de artistas, periodistas y activistas chicanos, mexicanos y anglosajones. El grupo se formó a instancias del artista chicano René Yáñez, quien invitó a artistas conceptuales de San Diego a participar en una exposición en la Galería la Raza en San Francisco. Los miembros fundadores fueron David Avalos, Sara-Jo Berman, Víctor Ochoa, Isaac Artenstein, Guillermo Gómez-Peña, Michael Schnorr y Jude Ederhart.⁸⁰ Su base de operaciones es San Diego, aunque desarrolla muchos proyectos en Tijuana. Según uno de sus boletines, sus objetivos son dirigirse “a las tensiones que crea la frontera mexicoamericana entre tanto imaginamos un mundo en el cual esta frontera internacional ha sido borrada”.⁸¹ Es decir, es un proyecto a la vez crítico y utópico. El grupo busca contrarrestar las imágenes de “zona de guerra” que presentan los medios masivos para promover el concepto de “zona de diálogo”, por medio del arte experimental y conceptual que combina la estética con el activismo. Los miembros originales eran integrantes del Centro Cultural de la Raza, que propusieron la misión de “reconceptualizar las relaciones sociales a través del uso de prácticas artísticas poco usuales”. Avalos ofrece su perspectiva de los objetivos iniciales del grupo:

Aunque fue organizado durante un período caracterizado por la retórica de la identidad y el multiculturalismo, sostengo que inicialmente lo que más interesaba a TAF/BAW era su relación con el poder. El grupo intentaba resituarse al artista dentro de la sociedad ... los artistas quisimos expresarnos como partícipes sociales en una reacción activa a las múltiples fuerzas determinantes de las realidades fronterizas.⁸²

⁸⁰Otros integrantes han sido Marco Vinicio González, Philip Brookman, Robert Sánchez, Richard Lou, Emily Hicks, Bertha Jottar, Yareli Arizmendi, Edgardo Reynoso y Carmela Castrejón.

⁸¹ Citado en Grynstejn, Madeline, “La frontera/The Border”, en Kathryn Kanjo (coord.) *La Frontera/The Border: Art About the Mexico/United States Experience*. Centro Cultural La Raza y el Museum of Contemporary Art de San Diego, 1993, p. 43.

⁸² Avalos, *Ibid.*

Entre 1985 y 1988, el grupo realizó una serie de cuatro instalaciones multimedia bajo el nombre de “Realidades Fronterizas”, para evocar el mito del laberinto. Según la mitología griega, en el corazón del laberinto se encuentra el Minotauro, personaje híbrido y peligroso (mitad hombre, mitad toro), que en el contexto fronterizo representa a la peligrosa otredad del inmigrante mexicano. En 1988, se instaló en el Centro Cultural de la Raza la “Casa de Cambios”, representación de un laberinto “donde las realidades son desconstruidas, despojadas de sus ropajes ideológicos y accesorios legales, y hechas visibles de formas diferentes para sus víctimas en ambos lados de la frontera”.⁸³ El laberinto consistió en una serie de ambientaciones conceptuales (la casa aduanal, la “oficina de pasaportes”, la tienda de *mexican curios*) que vinculaban irónicamente las políticas migratorias con la industria turística y las culturas populares. La primera galería, por ejemplo, tenía dos cuadros de terciopelo: uno de Zapata con máscara de luchador (en extraña anticipación a la iconografía del EZLN), y otra de John Wayne vestido de agente migratorio. El primer cuadro se titulaba *La frontera está de moda*, y el segundo *Souvenir de la frontera*. En la oficina de pasaportes, predominaba en la pared la imagen de una huella digital gigante. Sobre una mesa, había unos documentos verdes (¿pasaportes o *green cards*?) que los participantes podían firmar, imprimir sus huellas digitales, y depositar en un recipiente de alambre. Otra galería ofrecía imágenes de colonización y explotación: el conquistador español acosando a una mujer indígena, los africanos atiborrados en barcos, etc. Al final, se presentaba la ambientación de una “casa ideal” de los suburbios sandieguenses.

Goldman afirma que la instalación, aunque se valió de un eclecticismo posmoderno y de arte conceptual, fue comprensible para el público (que incluyó a personas de distintos estratos socio-económicos) debido al uso de objetos e imágenes fácilmente identificables, como el pasaporte y la casa. Los objetos familiares son recontextualizados -- *desfamiliarizados*-- en una ambientación multimedia de forma que el espectador es obligado a enfrentar su carga ideológica. Goldman afirma que la obra desmitifica y

⁸³ Goldman, Shifra, “La casa de cambio/The money exchange”, en *Dimensions of the Americas*, op. cit., p.314.

“despoja de sus ropajes ideológicos” a las prácticas opresivas de la frontera. Su análisis se remite a las desconstrucciones que realizara Barthes de las “mitologías” que imponen los medios masivos. Sin embargo, un análisis crítico no puede aspirar a revelar al objeto “tal cual es”, ya que la instalación del BAW también es ideológica. Lo que tenemos, entonces, es una lucha de una ideología subalterna contra una ideología dominante. La ideología subalterna, en efecto, invita al espectador a adoptar una actitud crítica, mientras que la ideología dominante promueve la pasividad. Para la ideología dominante, es *natural* que los mexicanos sean inferiores, que la frontera deba ser militarizada, y que ciertos grupos gocen de privilegios. La instalación *desnaturaliza* estos supuestos por medio del sincretismo conceptual.

En 1989, muchos de los integrantes originales dejaron el grupo, y dio inicio otra etapa en la que participaron artistas como Carmela Castrejón, Edgardo Reynoso y Yareli Arizmendi. Varias de las mujeres posteriormente se juntaron para formar el grupo Las Comadres, una respuesta feminista al BAW/TAF.

El único artista que ha acompañado al grupo desde su fundación es Michael Schnorr, quien en una entrevista nos informó que actualmente el BAW/TAF ha ampliado su contexto de operación para abarcar problemas como la globalización de la fuerza de trabajo y la lucha neo-zapatista.⁸⁴ Schnorr afirma que hoy “el arte como pretexto para la acción social y comunitaria es más fuerte que nunca”. Actualmente, uno de sus principales proyectos se dirige al apoyo de una comunidad en el valle de San Quintín, cuya población es principalmente de origen mixteco. Schnorr nos habló del activismo del inmigrante mixteco Maclovio Rojas, asesinado en 1987, y de Hortensia Mendoza, con quien desarrollaron el proyecto “Ningún ser humano es ilegal”. De esta manera, el arte fronterizo continúa su compromiso inicial de denuncia y alianza con las comunidades de base.

De forma independiente trabajan varios artistas importantes de Tijuana como Hugo Sánchez (homónimo del futbolista) y Gerardo Navarro. Sánchez trabaja con pirotecnia como una alegoría, podríamos decir, del carácter “incendiario” de la zona fronteriza.

⁸⁴Entrevista telefónica, 7 de agosto de 1997.

Durante el Día de Muertos de 1987, Sánchez realizó una peregrinación ritual desde una colonia de Tijuana hasta el Centro Cultural de la Raza en San Diego, llevando a cuestas un Judas. “Su caminata recreaba la penitencia cotidiana de los peatones mexicanos que, para entrar al ‘otro lado’, tienen que aguantar humillaciones y arbitrariedades de agentes estadounidenses”.⁸⁵

Este tipo de actos, encaminados a denunciar la arbitrariedad de las políticas migratorias, fueron ejecutados así mismo por integrantes del BAW/TAF, que realizaron otra “peregrinación” desde la tumba de Juan Soldado (santo patrono de los migrantes) hasta la aduana fronteriza, lugar en el que cruzaron una y otra vez, en cada ocasión usando una “identidad distinta”, que creaban cambiando de vestuarios y maquillajes. Los artistas documentaron cómo las autoridades aduanales cambiaban radicalmente de actitud según el aspecto que presentaban.⁸⁶ El acto sugería que en el cruce fronterizo se privilegia la “identidad epidérmica”, y que las autoridades aduanales “te tratan como te ven”, actitud generalmente fundamentada por el racismo y la xenofobia, que paradójicamente es común en los agentes México-americanos. El acto también análoga el cruce transfronterizo con el “cruce” travestista. Tanto este *performance* como el travestismo hacen aflorar los maquillajes de la identidad; el primero de la identidad nacional, el segundo de la identidad sexual.

Otros proyectos que causaron controversia en San Diego fueron los que realizaron conjuntamente David Avalos, Liz Sisco y Louis Hock. En 1988, el trio realizó un proyecto de arte público que consistió en una serie de “emboscadas” visuales. En los costados de cien autobuses, colocaron letreros con el saludo: “Welcome to the Nicest Tourist Plantation in the United States” (“Bienvenidos a la Más Linda Plantación de Turistas de los Estados Unidos”), justamente durante la temporada en que la ciudad de San Diego anfitrionaba el XXII *Super Bowl*. Los carteles mostraban a un agente de la Patrulla Fronteriza esposando a empleados de la industria turística. Los artistas explicaron a los medios masivos las dos premisas que guiaron su obra:

-Un *Super Bowl* no puede ocurrir en una ciudad que no tiene industria turística.

⁸⁵ Eraña, María, “Desde una frontera de cañones y arena”, en Kathryn Kanjo (coord.) *op. cit.* p. 102.

⁸⁶ Algunos de los artistas participantes fueron Berta Jottar, Robert Sánchez y Guillermo Gómez-Peña.

-En San Diego, dicha industria explota la mano de obra extranjera.⁸⁷

Las premisas son simples, pero su impacto cultural y político fue poderoso gracias al uso estratégico de signos contestatarios dentro de espacios públicos. Los carteles del proyecto contrastaban con los *billboards* comerciales que normalmente saturan el paisaje urbano, y era este efecto de sobresalto ante el uso inesperado de los espacios lo que hizo tan efectiva a la obra.

A principios de 1993, Sisco, Hock y Avalos realizaron el proyecto *Arte Reembolso* (*Art Rebate*), que consistió en entregar a los campesinos migrantes de California billetes de \$10 dólares, mediante la firma de un recibo con la imagen del billete seriado. Se distribuyeron \$2,500 de los \$5,000 que los artistas recibieron como beca para el proyecto por parte del Centro Cultural de la Raza y el Museum of Contemporary Art de San Diego.⁸⁸ El proyecto llevó a sus límites el colapso entre la “obra de arte” y el acto conceptual/político, y provocó un intenso debate dentro de los medios de comunicación. Tanto políticos como críticos de arte atacaron el uso de *taxpayer’s money* (dinero que originó de los impuestos ciudadanos) para regalar divisas a trabajadores indocumentados. Se argumentó que eso de arte no tenía nada, y que los artistas sólo se limitaron a la provocación. Por su parte, estos explicaron que el proyecto tenía el objetivo de regresarle a los trabajadores algo de un dinero que ellos pagan al país. Los indocumentados no sólo trabajan en condiciones ínfimas, sino que pagan impuestos sin recibir retribución alguna. Por otro lado, sostuvieron que *Arte Reembolso* “es un proceso artístico que visualiza al arte público como un abordaje de la imaginación social, en lugar de la presentación de objetos monumentales”.⁸⁹

Las obras de Avalos, Hock y Sisco continúan la tradición de un arte fronterizo que, por medio del lenguaje conceptual y el manejo de espacios públicos y

⁸⁷ Avalos, *op. cit.*, p. 92

⁸⁸El proyecto formó parte de la exposición *La Frontera/The Border: Art About the Mexico/United States Experience*, organizada por ambas instituciones en 1993, y en la que participaron tanto artistas chicanos (Carmen Lomas Garza y Víctor Ochoa, entre otros) como mexicanos (incluyendo a Eniac Martínez, Eugenia Vargas y Julio Galán).

⁸⁹Citados en Welchman, John C., “Bait or Tackle? An assisted commentary on Art Rebate/Arte Reembolso”, *Art+Text*, no. 48, 1994, p.31 (31-87).

massmediáticos, provocan debates urgentes en torno a las problemáticas socio-políticas del área.

En una entrevista, Avalos precisó que él no se considera un artista fronterizo, sino *chicano*.⁹⁰ Manifestó escepticismo hacia la tendencia desconstructiva en el arte conceptual, ya que él está “más interesado en la construcción de una identidad”. Dijo que un problema con la obsesión actual con los *identity issues* es que “la gente se enfoca en el material que flota en la superficie, sin tomar en cuenta lo que sucede por debajo. Puedes jugar con imágenes como la Virgen de Guadalupe, pero eso no quiere decir que llegas al meollo político del problema”.⁹¹ Avalos sostiene que los artistas no están prestando atención a problemas políticos que realmente afectan a la identidad de los inmigrantes, como la propuesta 187 y la exigencia de que los hijos de inmigrantes no puedan adquirir automáticamente la nacionalidad estadounidense. “El nacimiento es un aspecto central para la identidad de cualquiera, y aquí se pretende negociar esa identidad según considerandos económicos y políticos --afirma Avalos-- ningún artista hoy habla de esto, y más bien se quedan con sus rollitos culturales”. Expresó además su preocupación, como chicano, por el hecho de que muchos México-americanos apoyan las políticas discriminatorias, olvidando que son en su mayoría hijos de inmigrantes. De ahí que Avalos y sus colegas estén enfocados en los problemas de los inmigrantes mexicanos, que se agravan con los gobiernos reaccionarios como el de Pete Wilson. La insistencia de Avalos por asaltar los espacios públicos y massmediáticos se debe a que no ve otra manera de “llegarle” a los mexicanos de reciente ingreso: “hay toda una generación de mexicanos jóvenes aquí que no están interesados en el arte chicano, sino más bien en las telenovelas mexicanas llenas de gente rubia”.

Dentro de la nueva generación de artistas que abordan los temas (trans)fronterizos están Rubén Ortiz Torres y Jese Lerner, el primero oriundo de la Ciudad de México, y el segundo de Los Ángeles. Ambos colaboraron en la realización de un documental satírico titulado *Fronterilandia* (1995), financiado en parte por la fundación Rockefeller. El documental combina segmentos informativos sobre la hibridación fronteriza con

⁹⁰Entrevista telefónica, 26 de junio de 1997.

⁹¹Trad. mía.

segmentos conceptuales que cuentan con las actuaciones de Hugo Sánchez y Guillermo Gómez-Peña, entre otros. Dos segmentos de la cinta contrastan el nacionalismo indigenista de los “raperos” chicanos con el escepticismo nihilista de los “chavos banda” de Ciudad Netzahualcóyotl. Por ejemplo, uno de los jóvenes chicanos dice:

Hacemos música rap o incorporamos nuestras tradiciones para mandar un mensaje de identidad, de identidad verdadera. Por que la gente dice: ‘soy mexicano’, o ‘soy chicano’, pero ¿qué significa eso? Para nosotros, eso significa conocer nuestra tradición como pieles rojas (*red people*). Porque no somos ilegales, no somos mojados, somos indios que hemos estado aquí hace miles de años.⁹²

Por otro lado (o *del otro lado*), un joven de Ciudad Neza afirma hacia el final de la cinta:

Todo ese rollo mexicanoide con su influencia mexicanista nacionalista, pos no me late, es una pinche pose que está muy cerca de ser un pinche fascismo bien cabrón. Yo no canto “Ay, México, te amo” y la madre; no es cierto, este pinche país está jodido, cabrón. No estoy ni orgulloso ni apenado de ser mexicano; simplemente vivo aquí.

Estas declaraciones resaltan las diferentes concepciones de la identidad que viven algunos sectores de las juventudes chicanas y mexicanas. Para los primeros, la identidad sigue siendo un arma de afirmación y resistencia, mientras que para los segundos, la crítica se dirige al nacionalismo ramplón que el Estado impone para ocultar los problemas que vive el país. Para el rockero de Ciudad Neza, la identidad nacional es una farsa demagógica, pero su respuesta no es buscar una identidad más “verdadera”, como en el caso del chicano. Para este sector de la juventud, de hecho, la identidad no es un problema que los ocupa, y más bien se enfocan en situaciones concretas de la cotidianidad urbana, de por sí bastante problemáticas.

Durante la filmación de un *performance* de Hugo Sánchez en espacios públicos de Tijuana, los realizadores tuvieron que enfrentarse a las consecuencias de manipular paródicamente los símbolos de la identidad nacional en un contexto explosivo.⁹³ El incidente ocurrió mientras se filmaba a Sánchez frente al Monumento al Libro de Texto.

⁹²Trad. mía.

⁹³La filmación se realizó en 1994, cuando el asesinato de Colosio tenía unos meses de haber ocurrido.

Vestido con sombrero de charro y la bandera mexicana como zarape, el artista introducía clavos dentro de una lengua de vaca que salía de su boca (fig. 8). Fue entonces cuando llegaron unos policías municipales, quienes arrestaron a Sánchez con el argumento de “faltarle el respeto a los símbolos patrios”.⁹⁴ Irónicamente, Sánchez vivió la amenaza de la deportación a los Estados Unidos, ya que las autoridades le confiscaron un pasaporte de ese país (fenómeno común para los habitantes fronterizos). Sin habérselo propuesto, los realizadores de *Fronterilandia* comprobaron que el *performance* conceptual puede ser objeto de represión, especialmente cuando se ejecuta dentro de un contexto políticamente sensible.

Bajo condiciones más controladas, y con el apoyo de instituciones culturales de ambos lados de la frontera, se ha fomentado el manejo del arte conceptual en espacios públicos dentro de *inSITE*, actualmente una de las exposiciones más ambiciosas de la zona.

5. InSITE: arte al filo de la frontera

InSITE es una exposición de instalaciones realizada principalmente en galerías y espacios públicos de San Diego y Tijuana. Su título se refiere a la ubicación de las obras en un sitio específico (*site specific*), así como a su despliegue ante la mirada pública (*in sight*). La exposición pretende ser de carácter bienal, como las bienales de São Paulo y La Habana. La diferencia es que InSITE --aunque se define como “binacional”-- incluye a artistas europeos y estadounidenses, por lo que no se inserta dentro de un discurso de artes latinoamericanistas o tercermundistas. A diferencia de los Festivales de La Raza, el enfoque de la exposición es sobre las artes conceptuales en relación con problemas fronterizos, y la definición “binacional” parece referirse al contexto México-EEUU, más que a la nacionalidad de los artistas. La organización, en efecto, está a cargo de instituciones de esos dos países, tales como el Installation Gallery de San Diego, la National Endowment for the Arts, El Centro Cultural Tijuana, y el CNCA de México. Por tanto, está patrocinada por instituciones privadas (no lucrativas) y estatales, lo que

⁹⁴Ver la crónica que hace Gómez-Peña del incidente en su artículo “The Artist as Criminal”, *The Drama Review*, vol. 40, núm. 1, primavera de 1997, pp.112-118.

indica una aceptación de las “artes alternativas” en el *mainstream*. Cabe preguntarse qué efecto tuvieron los patrocinadores sobre la carga política de las obras. Como se vio en el apartado anterior, en la zona ya había una tradición de arte público contestatario. Por ejemplo, en 1991 --año de la guerra del Golfo Pérsico-- la artista tijuana Carmela Castrejón colgó del cerco fronterizo “una larga hilera de ropas ensangrentadas que representaban a los muertos en el Medio Oriente y también a los de acá, víctimas de otra especie de guerra lenta, sin tregua, y silenciosa”.⁹⁵

La primera inSITE se realizó en 1992, año en que también se “inauguró” una cerca de acero de 13 millas de largo a partir de la costa del Pacífico, construída con material de desecho de la guerra del Golfo Pérsico. No fue sino hasta su segunda entrega en 1994 (de septiembre a octubre) que logró mejor difusión. La exposición se realizó durante un año particularmente sensible para Tijuana, dado que el asesinato de Colosio se había efectuado en marzo. Ninguna instalación se realizó en la zona de Lomas Taurinas, por ejemplo. A diferencia de lo ocurrido a Hugo Sánchez, los trabajos fueron expuestos sin incidente.⁹⁶

El clima explosivo del '94, que en México inició con la insurrección neo-zapatista y continuó con un año electoral marcado por asesinatos políticos, en California se caracterizó por la xenofobia de Pete Wilson y su propuesta 187 (apoyada por un buen número de latinos). Aunque el catálogo de inSITE menciona este clima,⁹⁷ ninguna obra expuesta se dirige explícitamente a los problemas mencionados. Esto no quiere decir que las obras fueran apolíticas, ya que el mismo hecho de que varias de ellas se ubicaran en la franja fronteriza ya implica un gesto político. La instalación de Marcos Ramírez Erre, por ejemplo, consiste en una réplica exacta del jacalón que sirve como morada para miles de familias marginadas de Tijuana. La casita de lámina y cartón, incluyendo su patio delimitado con llantas y tendedero, se instaló junto al Centro Cultural Tijuana, símbolo de la “Tijuana moderna”. La obra de Ramírez se vale de un poderoso efecto de montaje para resaltar dramáticamente las desigualdades socio-económicas de la zona fronteriza.

⁹⁵ Eraña, María, *op. cit.* p. 102.

⁹⁶La atención prestada a Tijuana en 1994 se extendió a la producción de la cinta *El jardín del Edén*, de María Novaro.

⁹⁷ Debroise, Olivier, “Junto a la marea nocturna inSITE94”, *op. cit.*, p. 14.

Más de 80 artistas participaron en la exposición, principalmente chicanos y mexicanos, aunque destacan otras nacionalidades como la cubana, la sueca, la escocesa. Algunos protagonistas del debate transfronterizo se dieron cita, como el BAW/TAF, aunque brillaron por su ausencia Guillermo Gómez-Peña y Rubén Ortíz Torres. También participaron veteranos de la vanguardia mexicana como Helen Escobedo, Felipe Ehrenberg y Eloy Tarcicio.⁹⁸ Como representante de la muy diversa comunidad latina más allá de lo chicano estuvo únicamente Pepón Osorio, de origen puertorriqueño.

Dos de las instalaciones más efectivas fueron las de Silvia Gruner y Helen Escobedo. La primera, titulada *A mitad del camino*, consiste en una fila de reproducciones de la diosa *Tlazoltéotl* que descansan sobre pequeños taburetes de madera. Las esculturas están fijadas a la misma cerca de acero que demarca la frontera a la altura de la colonia Libertad de Tijuana, y que es un punto favorito para cruzar al norte. La diosa de las inmundicias y de la fertilidad está en cuclillas, su rostro contrito por los dolores del parto. Su imagen repetida consiste en una elocuente referencia al dolor de la *partida* hacia el otro lado.

Helen Escobedo montó tres barcos de alambre sobre la playa tijuanaense que ahora luce una barrera que se extiende hasta el mar (fig. 9). Los barcos, bautizados “El Topo”, “El Sapo” y “El Pollo”, remiten a las tres carabelas, pero en este contexto son utilizados como asalto simbólico a la fortaleza estadounidense, ya que despliegan tres catapultas dirigidas al norte, cuyos misiles son unos cocos. Situados sobre un promontorio de la playa, los barcos parecen haber encallado y la tripulación naufragado. Sin embargo, la intención de asalto sigue vigente con su frágil pero orgullosa presencia. La malla oxidada de los barcos les da un aspecto de antigüedad, a la vez que los vincula con el material oxidado de la barrera fronteriza. La frontera militarizada se enfrenta así a unos cocos tercermundistas cuya absurda misión no hace más que resaltar la desigualdad que persiste entre Norte y Sur, así como la violencia que se registra en ese último rincón de América Latina. La obra de Escobedo es un perfecto ejemplo de la eficaz utilización del arte conceptual cuyo impacto deriva de su relación con un contexto geo-político.

⁹⁸Ortíz Torres, cuyo trabajo conceptual sigue cercanamente las líneas de Gómez-Peña y Enrique Chagoya, participó en inSITE '97.

Hasta ahora, hemos examinado ejemplos del arte conceptual en su modalidad de instalación. A continuación nos enfocaremos en el *performance*, modalidad que ofrece más dimensiones de análisis. Al involucrar al cuerpo mismo del artista, el *performance* es un arte que explora las diversas formas de *actuar* críticamente la identidad.

Capítulo VII

***Performance* transfronterizo: hacia la desconstrucción de las identidades**

Usamos el término “desconstrucción” en el sentido que le asigna Jacques Derrida a un tipo de crítica del discurso que pone al descubierto las categorías binarias que lo integran (oposiciones de términos tales como adentro/afuera, norte/sur, hombre/mujer, blanco/negro).¹ Tales discursos, frecuentemente velados, jerarquizan a sus objetos de estudio y simplifican fenómenos complejos. Además, como se expuso en el capítulo V, la desconstrucción pone en entredicho la idea logocéntrica de la identidad, es decir, la idea de que la identidad de las personas (nacional, étnica o sexual) tiene presencia metafísica y por lo tanto es inmutable.

Los artistas del *performance* cuestionan estas categorías binarias a través de estrategias visuales que proponen identidades fluidas y múltiples. Sin embargo, cabe advertir que son escasos los artistas de esta línea que usan explícitamente el término “desconstrucción”, siendo éste un marco teórico utilizado más bien por los investigadores que los analizan. Así, más que una teoría explícita, la desconstrucción es una *estrategia implícita* dentro de la obra de los artistas, y es frecuente que coexista con un impulso de afirmación y celebración de la identidad subalterna. Esto da lugar a una aparente contradicción en tanto que las identidades son criticadas y a la vez celebradas. En realidad, lo que se critica es cierta visión de lo que es la identidad, a saber, la que imponen las instituciones oficiales, y lo que se busca afirmar es la gama de identidades subalternas que exigen el reconocimiento de su legitimidad. Las identidades, pues, siguen en proceso de construcción, pero actualmente ese proceso está acompañado de una crítica autoreflexiva cercana a la desconstrucción. Cuando lo criticado es, como en el caso de los artistas chicanos de vanguardia, la identidad propuesta originalmente por la ortodoxia chicanista, surgen conflictos internos. Estos conflictos se relacionan con los desacuerdos entre una

¹ El término “desconstrucción” apareció por primera vez a finales de los sesentas en los textos tempranos de Derrida: *De la Grammatologie, L'Écriture et la Différance* y *La Voix et le Phénomène* (todos publicados en 1967).

generación y otra, así como con las diferencias de clase y preparación intelectual de cada grupo. Un chicano campesino difícilmente estará en condiciones de aceptar o aun entender gran parte del arte conceptual que parodia a los símbolos de identidad.

Así, mientras la crítica deconstructiva ha encontrado gran aceptación en los círculos académicos y en los artistas de vanguardia, estos artistas son vistos muchas veces como “radicales” por las comunidades de base, y tienden a experimentar rechazo.² El académico no debe perder de vista las contradicciones y debates internos que genera esta problemática, ya que un análisis enfocado en la deconstrucción puede dar por hecho que ésta es la herramienta más adecuada para las luchas de resistencia, cuando en realidad es puesta en tela de juicio por los sectores populares.

Desconstruir la jerarquización norte/sur, hombre/mujer, opresor/oprimido, es problemático si con ello se pierden de vista las jerarquías afianzadas en el imaginario socio-político y las prácticas cotidianas. La deconstrucción no pretende demostrar que los binarismos son “falsos”, sino más bien poner al descubierto sus manejos discursivos. Los artistas de *performance* que se mencionan a continuación frecuentemente exageran esas jerarquías y las fronteras que las separan, a fin de hacerlas más evidentes y cuestionables.

1. *Performance* y deconstrucción

Durante los últimos diez años, el *performance art* se ha convertido en uno de los medios de expresión preferidos por los artistas de algunas comunidades subalternas, dada su capacidad de provocar debates políticos y culturales. Los orígenes del *performance art* --que en México algunos llaman “arte acción”-- se remontan a los experimentos iconoclastas del dadá y, más recientemente, el movimiento Fluxus y los *happenings* de los sesentas. Su fuerza radica, entre otras cosas, en el uso que el artista hace de su propio cuerpo en escena y en la carga conceptual de su trabajo.

En los Estados Unidos, la humillación colectiva provocada por el fracaso en Vietnam creó durante los años setenta un ambiente de escepticismo que influyó a toda una

² El artista chicano gay Luis Alfaro me habló de este problema en una entrevista realizada en febrero de 1997.

generación de artistas como Spalding Gray y Leeny Sack, que terminaría por caer en el “*art for art’s sake*” formalista, el nihilismo, o el narcisismo.³ En contraste con esto, en América Latina surgieron artistas como la argentina Marta Minujín y el brasileño Helio Oiticica que abordaban temas de relevancia política.⁴ No fue sino hasta la década de los ochenta que en los Estados Unidos ciertos artistas de comunidades marginadas empezaron a usar el *performance art* de una forma contestataria y abiertamente política.

El artista subalterno de *performance* escenifica una experiencia personal que por lo general va ligada a una experiencia colectiva, estrategia que se deriva de la consigna feminista de “lo personal es político”. Por ejemplo, la mexicana Yareli Arizmendi representa una escena de confusión identitaria, o el chicano *gay* Luis Alfaro una escena de estigmatización, como un drama personal que, por sus resonancias colectivas, tiene carga política. Estas preocupaciones están fuertemente vinculadas a los diversos discursos sobre la identidad. De ahí que la mayoría de los y las *performanceros/las* pongan en escena sus identidades, las celebren, cuestionen y/o des-construyan.

El arte conceptual en general, y el *performance* en particular, han tenido una recepción difícil dentro de comunidades subalternas como la chicana, debido en parte a su lenguaje abstracto dirigido a públicos especializados, seguidores de la vanguardia. Sin embargo, la crítica al discurso esencialista de que se valen distintos “*performanceros*” para crear un sentimiento de comunidad mediante el uso de ciertos símbolos específicos fue una estrategia del movimiento chicano durante los ses-tentas. A través de los ochentas, esta estrategia sería sustituida por un discurso que implícita o explícitamente intenta una desconstrucción auto-reflexiva de ciertas ideas e imágenes utilizadas por el movimiento chicano en sus inicios. Los discursos esencialistas, así pues, fueron transformándose en discursos (des)constructivistas, aunque esto no implica una “evolución” lineal, ya que muchas veces estos discursos coexisten simultáneamente.⁵

De forma polémica y no carente de riesgos, los artistas transfronterizos están en la

³ Schechner, Richard. “Ocaso y caída de la vanguardia”, *Máscara*, año 4 no. 17-18 (abril-julio 1994),: 4-14. (Trad. de “The Decline and Fall of The American Avant Garde” en *The End of Humanism*, 1982) pp. 6-9.

⁴ Goldman, Shifra, “Performances en terreno peligroso I.” *Art Nexus* No. 20 (abril-junio 1996): 62-66.

⁵En el capítulo I inciso 1 se explican los discursos esencialistas y constructivistas.

posición de desconstruir los discursos fundamentalistas que promueven identidades monolíticas y separan a una comunidad de otra. En relación directa con los problemas de la frontera Tijuana/San Diego surgieron performanceros como Gómez-Peña y Hugo Sánchez. En los apartados siguientes se analizará además la obra de otros artistas cuya labor transfronteriza incluye el cruce de las fronteras comunitarias, sexuales y étnicas. Tal es el caso de la chicana Nao Bustamante, que carnavaliza la representación de lo femenino; el chicano gay Luis Alfaro, que pone al descubierto la arbitrariedad de las fronteras en lo sexual y lo étnico, y los chilangos César Martínez y Yareli Arizmendi (ésta última ahora residente en Los Ángeles), que critican discursos oficialistas con un agudo sentido del humor irónico.

Otros artistas de esta línea cuyo trabajo merece un estudio aparte son la cubano-americana Coco Fusco, que navega entre las comunidades latinas proponiendo autocrítica feminista y solidaridad interétnica, la mexicana Guadalupe García, que desde hace años vive en Nueva York, incorporando a su trabajo elementos de las ignoradas culturas afroamericanas de México; las hermanas Vira y Hortensia Colorado --nacidas en Chicago de padres otomíes-- que subvierten la identidad monolítica con su rap “soy india, chicana, y mestiza”⁶; el grupo de *performance* “Los Tricksters” (integrado por los tijuaneños Sergio de la Torre, Julio Morales y Domingo Nuño), que abordan la fetichización turística de “lo mexicano”; y Rubén Martínez, nacido en Los Ángeles de padres salvadoreños y mexicanos, cuyo trabajo en el periodismo, la poesía y el *performance* explora la contracultura latina y latinoamericana.⁷

La condición transfronteriza de estos y otros “performanceros/as” les permite acaso ver más claramente las fisuras en las políticas de identidad nacional, étnica y sexual. Las controversias que provocan parecieran deberse a que la *desconstrucción* es a menudo tomada por *destrucción*. Sin embargo, los *performances* de estos artistas --dentro del marco de sus impulsos contestatarios-- proponen el afianzamiento de los lazos de solidaridad tanto dentro como fuera de las comunidades latinas y mexicanas. No sólo

⁶ Por ejemplo, en su obra *Huipil*, estrenada en la ciudad de Nueva York en 1992. Las hermanas negocian diariamente sus papeles como trabajadoras comunitarias para los *Native Americans* y los chicanos.

⁷ Ver su libro *The Other Side. Notes from the New L.A., Mexico City and Beyond*, Nueva York, Vintage Books, 1992.

hacen un llamado a favor del diálogo intercomunitario sino que, al llevar su trabajo a México, Canadá y Europa, proponen un diálogo transfronterizo.⁸

El uso del *performance* como estrategia es deliberado, ya que presenta ciertas características que permiten al artista articular su discurso de una forma acaso más crítica y libre que en el teatro convencional. Al recontextualizar y resignificar sus elementos, el *performance* desmantela el hecho escénico y subvierte las fronteras disciplinarias. Su montaje conceptual facilita la crítica deconstructiva, por lo que es el medio ideal para un desplazamiento transfronterizo. A diferencia del actor de teatro, el performancero borra la distinción entre autor, director e intérprete. Si en el teatro naturalista el método de Stanislavski le pide a los actores explorar su memoria para evocar estados emocionales y mantener esos recuerdos a nivel subtextual para encarnar un personaje ficticio, en el *performance* la experiencia personal y la memoria se presentan “desnudas” sobre la escena, a menudo con un distanciamiento emocional –podría decirse brechtiano-- por parte del intérprete. Sin embargo, ese distanciamiento no se aplica siempre al *personaje* – como pedía Brecht-- ya que es común el actor de *performance* que hace referencia a sí mismo/a en un gesto que se presta a la autobiografía politizada.

Mientras que el teatro convencional está sujeto a narrativas aristotélicas, el *performance* abreva de una tradición de arte conceptual en la que la idea, y la provocación que ésta ejerce sobre el espectador, es más importante que el valor formal o estético de la obra. Si el teatro busca trascender por medio de *signos* visuales y lingüísticos que se plasman a fuerza de repetición en un afán comunicativo, el *performance* busca transgredir a través de *símbolos* cercanos al imaginario surrealista, diseminados polisémicamente en un afán de provocar debates.

Los “puristas” del *performance*, como el mexicano Juan José Gurrola y el cubano-americano Tony Labat, sostienen que es un medio efímero que no debe tener ningún remanente de prácticas teatrales como el ensayo.⁹ Se desdeña el uso de la *mimesis* o la

⁸ Ante la ausencia generalizada de artistas de Centro y Sudamérica en de los intercambios transfronterizos, Coco Fusco intentó llenar esa laguna con el encuentro titulado *Corpus Delecti*, efectuado en noviembre de 1996 en Londres. Participaron artistas (principalmente mujeres) latinos, mexicanos y sudamericanos con trabajos referentes a las políticas del cuerpo.

⁹ Entrevistas personales, 1996-1997.

imitación de la vida, de tal forma que si hay sangre, ésta no es de utilería, y la muerte (de animales o, en casos extremos, del mismo artista) es una posibilidad real. La práctica del *performance* cambia a través de las fronteras, por lo que, mientras en México los performanceros pertenecen al gremio de las artes visuales, completamente divorciados del teatro, en Estados Unidos muchos también son teatristas, poetas y/o videoastas.

Iniciamos nuestro recorrido de “performanceros” transfronterizos con un extenso análisis de la obra de Guillermo Gómez-Peña, dado que él ha sido uno de los principales exponentes de esta modalidad. A lo largo de veinte años (a partir de su llegada a Estados Unidos), Gómez-Peña se ha dedicado a enfrentar los estereotipos que tienen entre sí mexicanos, chicanos y demás estadounidenses, y ha marcado la pauta para una nueva generación de artistas. Su trabajo ha generado controversias tanto en México como en Estados Unidos (concretamente con los chicanos), y nos interesa examinar la naturaleza de tales desencuentros, ya que son testimonio de las visiones encontradas que se tiene sobre las identidades dentro de cada comunidad.

2. Guillermo Gómez-Peña

Guillermo Gómez-Peña es un artista nacido en México que, después de unas temporadas de estudio en la Universidad Iberoamericana y la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, emigró en 1978 a California para estudiar en el California Institute for the Arts. Según un texto autobiográfico, Gómez-Peña eligió vivir en California “porque quería abrazar la experiencia chicana, que en aquel entonces era completamente mítica para los mexicanos”.¹⁰

Su deseo por experimentar ese universo “mítico” lo llevó a conocer las propuestas socio-políticas y culturales chicanas, con las que simpatizó de inmediato. Después de sufrir un periodo inicial de aislamiento y discriminación, encontró que la cultura chicana le daba un lenguaje plástico para expresar su crisis existencial. Convirtió su ambivalencia identitaria en una estrategia, al grado de que actualmente cambia de identidad según el contexto dentro del que se mueve.

¹⁰Gómez-Peña, Guillermo, “A Binational Performance Pilgrimage”, *Warrior for Gringostroika*. Canada, Graywolf Press, 1993, p.20.

En su ensayo “Wacha ese border, son” (1987), Gómez-Peña describe esta situación de la siguiente manera:

Cuando me preguntan por mi nacionalidad o identidad étnica, no puedo responder con una palabra, pues mi “identidad” ya posee repertorios múltiples: soy mexicano pero también soy chicano y latinoamericano. En la frontera me dicen “chilango” o “mexiquillo”; en la capital “pocho” o “norteño”, y en Europa “sudaca”. Los anglosajones me llaman “hispanic” o “latinou” y los alemanes me han confundido en más de una ocasión con turco o italiano. Camino sobre las ruinas de la torre de Babel de mi posmodernidad americana.¹¹

Esta condición intersticial que describe Gómez-Peña es parte de una serie de actos o *performances* a través de los cuales él juega con las definiciones de su identidad para así realizar una crítica más amplia sobre lo que son los discursos de identidad nacional tanto estadounidense como mexicana. Sin embargo, la aparente libertad con la que cambia sus identidades lo ha convertido para muchos chicanos y mexicanos en un personaje sospechoso, de lealtades dudosas. Tanto en su obra como en su vida personal, Gómez-Peña celebra la identidad más como una opción que como una condición, pero es necesario preguntarse si esa capacidad de optar no obedece a una situación de privilegio. Es decir, ¿bajo qué condiciones socio-económicas es posible desplazarse libremente a través de las fronteras y optar por un “múltiple repertorio” de identidades? ¿Acaso los migrantes campesinos e indígenas pueden tener identidades igualmente intercambiables?

La obra de Gómez-Peña comprende un extenso corpus de poemas, ensayos, manifiestos, instalaciones, producciones de radio y video y, más recientemente, páginas del Internet. Sin embargo, el artista afirma que al migrar a los Estados Unidos fue el lenguaje conceptual del *performance* el que le otorgó “un vocabulario y una sintaxis para expresar los procesos de pérdida, ruptura, y desterritorialización que estaba experimentando”.¹² Aquí, se vale del término “desterritorialización”, empleado por García Canclini en su estudio de los espacios culturales de Tijuana, ciudad que ambos coinciden en ver como “laboratorio de la posmodernidad”.¹³ Sin embargo, García Canclini también habla del

¹¹Gómez-Peña, G., “Wacha ese border, son”, *La Jornada Semanal*, núm. 162, 25 de octubre de 1987, pp. 3-5. El ensayo apareció en inglés con el título “Documented/Indocumented”.

¹² Gómez-Peña, “A Binational Performance...” *op. cit.*, p. 20.

¹³ García Canclini, *Culturas híbridas*, *op. cit.*, p. 293. El autor incluso cita el pasaje que tomamos de “Wacha ese border...” en la pág. 302.

importante fenómeno de la “reterritorialización”, es decir, de los procesos de reubicación que efectúan los migrantes, término que, de forma significativa, no utiliza Gómez-Peña.

Aunque ambos investigadores de la frontera y de lo híbrido han aportado importantes reflexiones acerca de la reconfiguración cultural contemporánea, académicos chicanos como Rolando Romero critican el abuso que han hecho estos pensadores de la frontera como metáfora y como “laboratorio”, más que como realidad socio-política.¹⁴ Romero incluso ve a Gómez-Peña y a García Canclini como representantes de la hegemonía cultural chilanga, advertencia que nos recuerda que los chicanos se consideran subalternos en relación a la metrópolis mexicana. En realidad, y como se vio en un apartado anterior, Gómez-Peña fue uno de muchos artistas fronterizos que usaron la frontera como laboratorio de acción, pero cuyos objetivos siempre fueron (y son) de denuncia e invitación al diálogo. Por ejemplo, la revista *The Broken Line/La línea quebrada* fue un importante foro de divulgación y enlace entre la zona fronteriza y la Ciudad de México.¹⁵

La obra de Gómez-Peña ha logrado iniciar debates y diálogos importantes dentro de los que se destacan tres puntos críticos y tres puntos propositivos. Los puntos críticos son: 1) los desencuentros entre México y Estados Unidos; 2) la crítica a la dinámica colonizador-colonizado que persiste entre estadounidenses y mexicanos, y 3) la estereotipación de la otredad chicano-mexicana. Los puntos propositivos son: 1) la necesidad de establecer un “tratado de libre cultura” no oficial a lo largo del continente americano; 2) Sustituir el mapa convencional del continente americano por la cartografía conceptual y utópica de “Arte-América”, es decir, “un continente hecho de gente, arte e ideas, no de países”, y en el que las viejas categorías de Primer Mundo/Tercer Mundo quedan sustituidas por el del Cuarto Mundo, “un lugar conceptual en el que la gente indígena se encuentra con la gente desterritorializada”;¹⁶ y 3) Acabar con la visión de identidades fijas y monolíticas, para sustituirla con el concepto de *lo híbrido* a nivel

¹⁴ Cf. Romero, Rolando, “The Post-Modern Hybrid: Do Aliens Dream of Electric Sheep?”, *op. cit.*

¹⁵La revista, editada por Gómez-Peña y Marco Vinicio González, tuvo una corta vida (1986-1988), pero algo de su material se reeditó en *La Jornada* y en otros medios impresos mexicanos y estadounidenses.

¹⁶Gómez-Peña, G., “The Free Art Agreement/El Tratado de Libre Cultura”, *High Performance* 63, vol. 16, no. 3, otoño de 1993, p. 60 (58-63).

cultural, político, estético y sexual.

Gómez-Peña se apropia así de la categoría postcolonial que teóricamente abarca más que la del mestizaje, ésta una categoría específica del contexto latinoamericano. Según el artista, el híbrido “expropia elementos de todas partes para crear sistemas más abiertos y fluidos”, fusiona lo popular con lo culto y aun “las entidades líquidas del Norte y del Sur”.¹⁷

La utopía que propone Gómez-Peña está claramente vinculada con el discurso postcolonial que, como se vio en el capítulo V, no se debe aplicar irreflexivamente al contexto latinoamericano. No todas las culturas son híbridas en el sentido posmoderno, ni todas las migraciones pueden calificarse como diásporas. La disolución de identidades y fronteras que vislumbra el artista supone un espacio de libertad creativa frente a los fundamentalismos nacionalistas. Pero su discurso corre el riesgo de desdibujar las especificidades regionales, así como pasar por alto las complejas relaciones de poder que giran alrededor de fronteras nacionales y comunitarias.

Uno de los aspectos más sugestivos de la obra de Gómez-Peña comprende la “re-negociación de la identidad de los Estados Unidos al forzarla a que se relacione con México”.¹⁸ Su discurso se dirige principalmente a un público anglosajón, para el cual Gómez-Peña adopta un doble papel de crítico y mediador diplomático. Dentro de sus *performances*, el artista critica el provincialismo, la ignorancia, el racismo y la tendencia a los estereotipos de los anglosajones, mientras que en sus ensayos (la mayoría escritos originalmente en inglés) y conferencias intenta invitarlos al diálogo y al reconocimiento de su “propio mestizaje”.¹⁹ A partir de 1993, Gómez-Peña ha presentado algunos *performances* en la Ciudad de México, en un intento de confrontar a los chilangos con su

¹⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸ Arizmendi, Yareli, “*Whatever Happened to the Sleepy Mexican?*” *Three Ways to be a Contemporary Mexican in a Changing World Order*. Tesis de maestría, Universidad de California, San Diego, 1992, p. 7.

¹⁹ Cf. “A Binational Performance Pilgrimage”, *op. cit.*, p. 19. En octubre de 1993, Gómez-Peña nos aseguró que su crítica también se dirige al nacionalismo chicano. Aunque el artista tiene interlocutores dentro de esa comunidad, un análisis de su obra y de los espacios en donde se presenta o publica muestra que su principal público es anglosajón. En México, aparecieron ensayos suyos en *La Jornada* desde finales de los ochentas (traducidos del inglés), así como en la revista *La Pus Moderna*. Sin embargo, han sido sus *performances* en lugares como X'Teresa los que le han ganado un público joven más amplio.

propio nacionalismo e ignorancia respecto a los chicanos. Estas apariciones --mismas que se abordarán abajo-- son esporádicas y no presentan todavía la complejidad de su interlocución con el público estadounidense.

Las alianzas de Gómez-Peña con el mundo artístico mexicano se encuentran principalmente en algunos veteranos de los “grupos” como Felipe Ehrenberg y Araceli Zúñiga, así como representantes de la nueva generación de “performancers” como Lorena Wolffer y César Martínez. El lenguaje conceptual del artista también le debe mucho al “charrock” del grupo Botellita de Jerez, fundado en 1983. De esta banda, famosa por su *look* de mariachis rockeros, Sergio Arau es uno de sus más cercanos “compadres” artísticos. En el mundo intelectual-académico, Roger Bartra lo ha apoyado desde un principio: le abrió las puertas de *La Jornada* e incluso escribió el prólogo de su primer libro. En ese prólogo, Bartra habla de la “mirada tangencial” que ofrece Gómez-Peña al fenómeno fronterizo; mirada que permite ver a la frontera no como amenaza a la identidad, sino como punto de encuentro. El antropólogo afirma que este artista “nos invita a vivir en la frontera, a convertirnos en exiliados permanentes, en seres nostálgicos y melancólicos, y a enfrentarnos con los peligros que nos llevan al descubrimiento de la herida infectada”.²⁰ Aunque Bartra sostiene que este viaje es común para millones de migrantes, la *actitud* de nostalgia, melancolía, y deseo por descubrir lo peligrosamente desconocido es propia de una minoría burguesa que, aburrída de la metrópolis, zarpa hacia la promesa de renovación que representa la frontera. En realidad, Bartra dibuja a Gómez-Peña como un *frontiersman* existencial.

Así, más que a las masas, el discurso de Gómez-Peña se dirige a los grupos dominantes tanto de Estados Unidos como de México. Para ambos, él posa como un migrante mexicano, un indígena o/y un chicano, ambivalencia identitaria de la que se vale para criticar a los centros de poder “desde afuera”. Invierte las reglas del juego colonialista al convertirse en el “oprimido” que critica y aun psicoanaliza al opresor, acto para el cual tiene más libertad que los chicanos ya que, a diferencia de ellos, él siempre puede regresar a refugiarse en su país de origen.²¹ Algunos chicanos, a su vez, resienten su

²⁰Bartra, Roger, “Introduction”, en Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, *op. cit.*, p. 12.

²¹Arizmendi, *op. cit.*, p. 21.

burla de la identidad, fácil para un intelectual de la metrópolis mexicana. Harry Gamboa, por ejemplo, sostiene que la fama y fortuna que ha logrado Gómez-Peña en Estados Unidos se debe a que no representa una amenaza para el sistema *precisamente por no ser chicano*.²²

La obra de este artista es compleja y controversial, y lo cierto es que ha generado un nutrido debate en torno a las identidades transfronterizas. Sus estereotipos vivientes se valen de la poesía experimental, el *performance*, el *code-switching* y la seducción para provocar una auto-examinación por parte de su público --tanto estadounidense como mexicano-- sobre sus miedos y deseos en relación a lo que está *del otro lado*.

a) *The New World (B)order*

The New World (B)order (El Nuevo Border Mundial) es un *performance* que nos parece subvierte los límites de la identidad americana expuestos en el capítulo anterior. La obra va acompañada de un ensayo-manifiesto --"The Free Art Agreement/El tratado de Libre Cultura". Deliberadamente hemos elegido contraponer un formato escenificado y otro escrito para analizar cómo el artista redefine el aspecto "performativo" del género ensayístico y el aspecto discursivo/textual del *performance art*.

A finales de octubre de 1993, Guillermo Gómez-Peña presentó en el Espacio para Arte Alternativo, X'Teresa (actualmente llamado "Ex-Teresa") su primer trabajo de *performance art* en el D.F., su ciudad natal. El trabajo se ubicó en el contexto del "Segundo Mes Internacional del Performance", un encuentro maratónico que organiza X'Teresa cada año a partir de 1992, en el que se reúnen "performanceros" tanto mexicanos como extranjeros.²³

Con el título *El nuevo border mundial: Profecías para el fin de siglo*, Gómez-

²²Entrevista personal, 15 de abril de 1995. David Avalos, ex-colega de Gómez-Peña, es actualmente uno de sus más feroces críticos. Ver su acre poema en Avalos *op. cit.* Pero Gómez-Peña también tiene fuertes aliados en el mundo intelectual y artístico chicano, tales como René Yáñez, Amalia Mesa-Bains y Tomás Ybarra-Frausto.

²³El Centro de Arte Alternativo está ubicado en el centro histórico de la Ciudad de México, y fue fundado en 1992 por iniciativa del artista conceptual Eloy Tarcicio. El foro es singular, ya que recibe patrocinio del gobierno mexicano a través del Instituto Nacional de Bellas Artes. Cada año se realizan concursos de instalaciones, así como un festival internacional de *performance*. A pesar de su ubicación y entrada barata o gratuita, los asistentes son de clase media y media alta, y se oye a varios espectadores hablando en inglés.

Peña dio a conocer una versión de *The New World (B)order*, que apareciera originalmente como un escrito en la revista *High Performance* (1992), y que existe en versiones radiofónicas y videograbadas. Según el programa de mano entregado al público aquella noche, como *performance* se ha presentado en distintas ciudades de los E.U., Europa y Puerto Rico. En el programa también se explica que el trabajo es parte de un proyecto más grande titulado *Year of the White Bear*, que Gómez-Peña desarrolló en colaboración con Coco Fusco como una respuesta multidisciplinaria al Quinto Centenario de Colón. En esta ocasión, Gómez-Peña presentó el *performance* con Roberto Sifuentes, un joven artista chicano que viajaba por primera vez a México.

El trabajo se montó en el patio del Ex-convento de Santa Teresa la Antigua (sede de X'Teresa), ante un público de unas 200 personas que se distribuyeron a ambos lados del escenario abierto. Gómez-Peña interpretó al "Aztec High-Tech", uno de sus muchos personajes híbridos, vestido con una combinación de pantalones de mariachi, chamarra de cuero estilo grupo norteno, y un penacho estilo danzante conchero. Sifuentes interpretó al "Super-Pocho" y, a diferencia de su colega, utilizó diferentes vestuarios que iban desde una combinación de "smoking" con máscara de luchador y sombrero de mariachi, hasta un ajuar de cholo (camiseta sin mangas, paliacate y lentes oscuros).

Durante la mayor parte del *performance*, Gómez-Peña se mantenía sentado frente a un escritorio sobre una plataforma a un extremo del escenario, actuando como un locutor de radio, mientras que Sifuentes estaba de pie frente a un púlpito en el otro extremo, haciendo las veces de un inquisidor angloparlante y un siniestro profeta. Entre ambos intérpretes había un espacio vacío, excepto por un círculo de velas y dos excusados bajo una estructura de iluminación escénica de la cual colgaba una gallina muerta. Hay gallinas colgadas en diferentes puntos del espacio, incluso sobre el público. Había dos hileras de velas separando el espacio de los espectadores, y sobre una de las paredes del patio había un esqueleto en actitud de crucificado. Aunque los intérpretes se desplazaban ocasionalmente al centro del escenario, básicamente el trabajo carecía de gran acción, y más bien se enfocaba en el aspecto acústico y narrativo, además de simbólico/conceptual, en lo que se refiere a la puesta en escena.

El nuevo border mundial es una especie de sátira apocalíptica cuyo impacto

radica, entre otras cosas, en su capacidad de fusionar los géneros de ciencia ficción con el del noticiero (“This ain't performance art, but pure Chicano science fiction”²⁴). De hecho, la fusión, o el colapso de las fronteras que dividen a los géneros y a las culturas, es el tema principal del *performance*. Desde el mismo título, el texto pinta un panorama geopolítico en donde las fronteras nacionales han desaparecido para darle lugar a las corporaciones transnacionales, y en donde las culturas y etnias regionales han creado alianzas fundamentalistas a nivel global. El mestizaje “neo-post colonialista” ha producido nuevas castas como la “chicarricua” (combinación de chicano y puertorriqueño) y la “germanchuria” (descendientes de alemanes y chinos). El colapso de las fronteras lingüísticas es parte de esta cartografía milenarista en donde “El *spanglish* y el ingléñol han sido proclamadas lenguas oficiales”.²⁵

De hecho, el colapso de categorías en este trabajo es parte del “performance” (en el sentido lingüístico) que permea la obra general de Gómez-Peña. Su obra tiene la peculiar característica de simultáneamente construir y desconstruir su identidad, algo que logra por medio del constante juego con los estereotipos culturales. Al autodescribirse como, por ejemplo, un “chicalango”, realiza una parodia sobre el acto de nominación que se presenta al categorizar al Otro. ¿Dónde se ubica la identidad? parece preguntarnos el artista; ¿en el nombre?, ¿en el color de la piel?, ¿en el vestido?

El uso de los albrures y palabras con dos y tres sentidos representan una forma de liberar al significante del significado y del referente como categorías fijas; una estrategia retórica que a su vez libera al sujeto de la noción tradicional de identidades estáticas. De ahí que Arizmendi afirme que Gómez-Peña es más que nada un *artista del lenguaje*, ya que su desconstrucción lúdica de las palabras --al recombinar prefijos y sufijos para crear neologismos como “chicalango” y “gringostroika”-- lo hacen apropiarse de la lengua colonialista, tal y como porpusiera Fernández Retamar en *Calibán*.²⁶

Las voces que utiliza Gómez-Peña a lo largo de *El nuevo border mundial* --dentro de la mejor tradición carpera-- sufren una constante mutación, desde la voz de un

²⁴Gómez-Peña, Guillermo, “The New World Border: prophecies for the end of the century”, *The Drama Review*, vol 38, no.I, (T141). Primavera de 1994, p. 127 (119-142).

²⁵ *Ibid.*, p. 129.

²⁶Arizmendi, *op. cit.* pp. 11-12.

pachuco, a la de un merolico, un cronista radiofónico, un Cantinflas, un “gringo”, un “latin lover”, etc. Así, el *habla* popular se enfrenta rebelde a la *lengua* oficial; disidencia lingüística que se remite a una disidencia política.

A nivel visual, Gómez-Peña juega con los estereotipos raciales y culturales para poner en evidencia los mecanismos de odio y deseo que giran alrededor del significante étnico. La hibridez de sus personajes, por ejemplo, subvierten la voluntad colonialista de fijar al Otro dentro de categorías fácilmente explotables. Como diría Foucault, la capacidad de clasificar y monitorear a la población es uno de los principales mecanismos del poder/saber hegemónico. Al presentarse como un sujeto híbrido cuyos papeles se invierten constantemente, Gómez-Peña intenta desestabilizar este poder atacando directamente sus “leyes de reconocimiento”.²⁷

--Pero, Guillermo, ¿acaso no acaban tus personajes vestidos de mariachi y pachuco por fijar aún más a los estereotipos latinos?

La pregunta es de Antonio Prieto, un investigador de *performance*, y está dirigida a Guillermo Gómez-Peña mientras ambos platican en el Café Tacuba a finales de diciembre de 1993.

--El chiste, Antonio, está en personificar al estereotipo, asumiendo una cachondez estilizada, y de pronto romper el espejo frente al público, acabando con sus expectativas.

El investigador apunta apresuradamente lo que le dice su interlocutor.

--Recuerda --continúa Guillermo mientras disfruta de un plato de frutas-- que mis personajes subvierten al estereotipo unidimensional desde que se presentan como seres híbridos hablando en lenguas híbridas...

Su crítica está dirigida también a las comunidades latinas que caen en el juego hegemónico al participar en las modas que comercializan a la otredad, como en el caso del “Latino Boom” con sus Frida Kahlos inflables y McBurritos. Estas modas, según el performancero, son un simulacro de armonía racial, un intento de diplomacia despolitizada que incluso ha desplazado al otrora término militante de multiculturalismo. En este contexto, el Otro no existe para ser entendido, sino para ser consumido. De ahí que Gómez-Peña se presente a menudo como una mercancía étnica, pero no muda y atractiva, sino contestataria e indigesta. La ambivalencia simbólica de sus estereotipos híbridos es evidente en el caso de Sifuentes cuando representa al Chicano-hecho-gringo, quien oprime a su raza usando un sombrero de mariachi.

²⁷Bhabha, Homi, “Signs Taken for Wonders”, *op.cit.*, p. 152.

--También es indispensable que los chicanos aprendamos a vernos a nosotros mismos para criticar las construcciones binarias que nos hemos hecho, es decir, que el enemigo también está dentro de nosotros...

Las meseras del Café Tacuba, con su clásico uniforme de colores piñatescos, van y vienen mientras que Guillermo diserta sobre su trabajo.

-- Mira, Antonio, estoy en contra tanto de las imágenes positivas como de las negativas que produce el arte chicano, porque a final de cuentas ambas son colonialistas: los estereotipos vienen de fuera y dentro de la comunidad.

El nuevo border mundial presenta estas problemáticas a lo largo de diez “profecías de fin de siglo” con títulos como “El triunfo de la Gringostroika”, “Robo-Raza” y “The Official Trans-Culture”, en donde se nos advierte con mordaz ironía acerca de la llegada de un mundo en donde el multiculturalismo subalterno, o bien se ha integrado al capitalismo multimediático y transnacional, o se ha transformado en fundamentalismos radicales. Los colonizados de ayer son los colonizadores del mañana, en un siniestro juego que deja intactos los mecanismos del poder hegemónico. La obra no ofrece ninguna alternativa para esta situación, limitándose a resaltar los límites del movimiento multiculturalista frente a las relaciones de poder postcoloniales.

El discurso del *performance* es nihilista y apocalíptico, aunque presentado con un tono de humor irónico. Gómez-Peña parece efectuar una crítica a su propia visión utópica en torno al colapso de fronteras que proyecta en sus ensayos. Sin embargo, dentro de la ambivalencia propia de su trabajo, a veces la crítica se transforma en celebración de este panorama devastador. Al público se le satura con una multiplicidad de mensajes para los cuales tiene pocos puntos de referencia. El debate multiculturalista, por ejemplo es prácticamente desconocido en México. Agréguesele a esto que más de la mitad del texto está en inglés y nos daremos una idea de la problemática inherente para la recepción del mismo.

-- Bueno, si me permites, en mi opinión el humor y la ironía redimen al texto del nihilismo que tú insistes en denunciar.

-- Sí, Guillermo, tal vez, pero todavía me parece que al estar la mayor parte del texto en inglés, la mayoría del público no entiende o no capta las sutilezas de la ironía y por lo tanto se quedan con una lectura nihilista.

-- Y sin embargo, cuando hablé con miembros del público después del *performance*, llegué a estimar que un ochenta por ciento de los asistentes entendieron el lenguaje. En todo caso, considero que el *misunderstanding* es un elemento importante de mi trabajo, que incluso fomento ya que invita al debate.

El público recibió con entusiasmo el *performance*, riendo ante los juegos de palabras (reminiscentes a los juegos lingüísticos de los escritores de La Onda). Sin embargo, lo intraducible de muchos términos al contexto socio-político de México obscureció elementos clave del contenido ideológico de la obra. El público no compartía gran parte de los códigos utilizados en el *performance*, lo que en una obra convencional representa un problema grave para la comunicación del mensaje. Pero se puede decir que es precisamente este no compartir los códigos lo que hace de *El nuevo border mundial* un *performance* paradigmático de la condición posmoderna y transfronteriza.

La voz narrativa de Gómez-Peña en la obra es polifónica y vertiginosa, al grado de que el texto leído por ambos intérpretes se da con frecuencia de manera simultánea, generando, junto con la música y efectos sonoros, una interferencia intencional que impide una lectura lineal o libre de ruido. Esto, aunado al hecho de que hay un *code-switching* constante entre el inglés, el español y aún el francés, conduce a que la comprensión del texto sea parcial en la mayoría de los casos. Sin embargo, tanto el ruido como el *code-switching* pueden ser vistos en sí como mensajes, parte de una estrategia acústica encaminada a resaltar la intraducibilidad de la experiencia transfronteriza.

Los elementos arriba descritos forman parte de lo que Bauman (basado en Gregory Bateson) describe como los aspectos metacomunicativos que “acuñan” al *performance* lingüístico en un contexto dado.²⁸ Se trata de “una gama de mensajes explícitos o implícitos que llevan consigo las instrucciones de cómo interpretar los otros mensajes comunicados”.²⁹ La metacomunicación depende de convenciones culturales para ser

²⁸Bauman lo llama “*the keying of performance*”. Cf. Bauman, Richard, *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Waveland Press, 1984 (1a ed. 1977), pp. 15-24.

²⁹*Ibid.*, p. 15.

interpretados, y para asegurar la atención y participación del público. Lo que interesa del *performance* de Gómez-Peña, entonces, es cómo logra transportar y recontextualizar códigos y mensajes de un lado a otro de la frontera. La comprensión parcial, y aún la malinterpretación del público se convierten en parte del *performance*; en un metacomentario acerca de la (in)comunicación transcultural. El texto visual y literario cuenta con suficientes referentes familiares como para captar la atención del público, y esta atención incluso aumenta cuando los referentes comienzan a sufrir interferencia y se reacomodan de formas novedosas y sorprendentes. Dentro de los elementos metacomunicativos que describe Bauman, se encuentra el lenguaje figurativo, en el que no importa tanto el mensaje en sí como la creatividad que demuestra el intérprete frente a las figuras retóricas que emplea. Así, el acuñamiento de figuras originales es lo que será apreciado por el público, tal y como sucede en la obra que nos ocupa.

A nivel simbólico, hay elementos del *performance* que, desprovistos de su contexto, se pueden leer como meramente sensacionalistas. Este es el caso de las gallinas que cuelgan en diferentes puntos del espacio escénico y público. En el programa de mano hay un “glosario de borderismos” en el que se explica, bajo el apartado de “pollos”, el contexto histórico de este símbolo:

Durante el siglo XIX, los siniestros Texas Rangers, junto con una organización vigilante de Anglosajones supremacistas conocidos como los ‘White Caps’, se dedicaban a linchar a los trabajadores mexicanos inmigrantes, a quienes llamaban ‘chickens’. Este término todavía se utiliza en el suroeste de los EU. Cualquier otra interpretación metafísica, erótica o artística que se le de a los ‘pollos colgantes’ en el escenario será bienvenida por el autor.

Los pollos entonces representan la persecución histórica que se les ha dado a los chicanos hasta estos días. Sin embargo, el uso que Gómez-Peña y Sifuentes le dieron a los cadáveres fue extremadamente denigrante: el primero se ponía guantes de box para golpear repetidas veces al pollo que colgaba del centro del escenario; y el segundo, vestido como un cholo, introducía su antebrazo en la parte trasera del pollo, embarrándose la sangre sobre su cuerpo (acto que provocó una lluvia de flashes de las cámaras del público). Para finalizar, el “Aztec High-Tech” decapitaba al pollo con un cuchillo, a la vez que pronunciaba las palabras “chicken... chick... Chicano...”. Enseguida, sujetaba en alto

al cuerpo decapitado del pollo, mientras declaraba temblorosamente: “Chicano... power!”. Esa fue la última imagen del *performance*, seguida de un entusiasta aplauso (fig. 10).

Una pregunta que surge ante esta acción: ¿por qué un mexicano busca denigrar un símbolo de la persecución y matanza de chicanos?

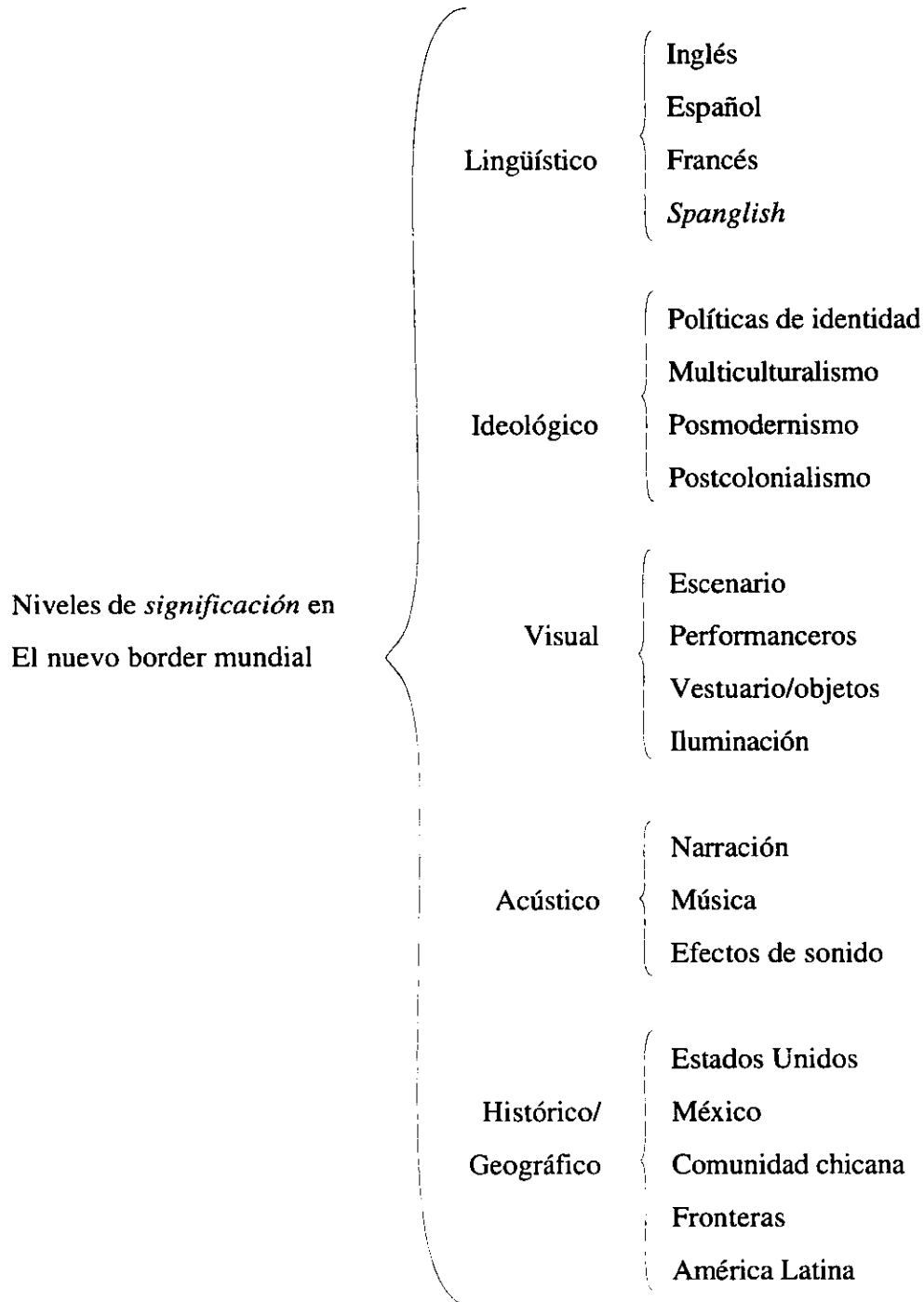
-- Acepto que el uso de los pollos puede parecer denigrante --replica Gómez-Peña-- pero para mí otra lectura es la del dolor y el *self-hatred*. Antonio permanece pensativo mientras asimila esta idea.

-- Recuerda que durante el *performance*, me dirijo al pollo como si fuera un cómplice de batalla... un alter-ego. Todo el tiempo, Roberto y yo nos dirigimos al pollo para imbuirlo con el significado de nuestras vidas. Cuando me pongo los guantes de box y lo empiezo a golpear, para mí *that's beating the shit of the Mexican out of myself...* ¿Acaso no percibiste el dolor en el acto?

-- Bueno, sí, pero a final de cuentas me pareció que el dolor quedaba oculto por un ambiente celebratorio, además de que la gente con la que hablé después del *performance* lo vió como un simple *prop*, desprovisto de significación histórica.

-- *Well, I welcome problematizations and misunderstandings of my work*, ya que es parte de la dinámica del diálogo. Además, me interesa ver cómo los símbolos cambian de significado a través de las fronteras. Por ejemplo, en una ocasión unos negros del público me comentaron que los pollos simbolizaban para ellos los linchamientos del KKK. En México, los pollos tienen otro significado, como el de ser el alimento de las clases populares y los campesinos.

El nuevo border mundial es un trabajo altamente complejo, debido a las múltiples capas o niveles de significación que maneja *de forma simultánea*. El siguiente es un esquema que intenta desdoblar estos niveles:



La recepción del trabajo varía en relación con la capacidad que tenga el público de interpretar estas capas o niveles de significación. Habrá más dificultad en el caso de los niveles lingüístico, ideológico e histórico, y se supone que un público bicultural y bilingüe como el chicano está en mejores condiciones de captar el trabajo en su dimensión más amplia. Un público monolingüe y monocultural se enfocará en los aspectos visuales y acústicos, mientras que de los otros niveles sólo captará una dimensión.

b) “El Tratado de Libre Cultura”: del *performance* al ensayo

La multiplicidad en el trabajo de Gómez-Peña se extiende a las diferentes voces narrativas que adopta según el formato de su obra. A menudo, estas voces parecen ser contradictorias, o por lo menos contrastantes, tal y como él lo reconoce en un apartado de su ensayo autobiográfico que apropiadamente lleva como subtítulo “El Half and Half”:

Siempre se han retroalimentado mis actividades como crítico cultural y mi trabajo de *performance*. Mi voz teórica es más balanceada y racional, o por lo menos eso es lo que creo. Mi voz como *performancero* es frenética y fracturada, y ambas se invaden frecuentemente.³⁰

Arriba se analizó la “voz performativa” de Gómez-Peña; toca ahora abordar su voz teórico-ensayística. Dentro de sus ensayos --que frecuentemente adoptan la retórica del manifiesto-- la voz narrativa carece casi por completo de *code-switching* o de algún otro juego trans-genérico. Mientras que los *performances* se enfocan en los aspectos críticos de su obra, los ensayos abordan sus aspectos propositivos. Así, “*The Free Art Agreement*/El Tratado de Libre Cultura” es un llamado a las comunidades artísticas de Estados Unidos, México y Canadá, para que establezcan una red de colaboración alternativa a la que se propone oficialmente por medio del TLC.

A diferencia de *El nuevo border mundial*, este ensayo proyecta una firme creencia en la posibilidad de comunicación transfronteriza a nivel de una militancia que combina el arte con el activismo político. El nihilismo irónico del *performance* queda sustituido aquí por un imaginario utópico:

La labor del artista es la de ampliar la matriz de la realidad y hacer caber posibilidades insospechadas. Los artistas y escritores del continente están

³⁰“A Binational Performance Pilgrimage”, *op. cit.*, p. 16. Trad. mía

entregados al proyecto de redefinir nuestra topografía conceptual. Nos imaginamos ya sea un mapa de América sin fronteras, un mapa puesto de cabeza, o uno dentro del cual los países tienen diferentes tamaños y cuyas fronteras son dibujadas orgánicamente por la geografía, la cultura y la inmigración, y no por los caprichos del dominio económico.³¹

En el *performance* retórico de su ensayo, Gómez-Peña propone una comunidad imaginaria que deliberadamente reformula las fronteras geopolíticas del continente. En este sentido, y a diferencia de los casos analizados por Benedict Anderson, la del “Tratado de Libre Cultura” es una comunidad anti-hegemónica.

Gómez-Peña inicia su *performance* ensayístico definiéndose a sí mismo (“Soy un artista de *performance* inmigrante”) y al continente dentro del cual se desplaza (“Viajo a través de una América diferente, un continente y un país que ya no coinciden con los trazos geopolíticos del mapa”). A través de su ensayo, el artista *ensaya* la posibilidad de comunicación transcultural, de imaginar una “cartografía utópica” en la que “hybridity becomes the dominant culture; spanglish the lingua franca...”.³² Este optimismo utópico contrasta con la retórica nihilista-irónica del *performance*, más a tono con la corriente principal del posmodernismo.

La aparente contradicción que se da entre la retórica del *performance* y la retórica del ensayo puede también verse como una estrategia que opera de dos maneras: el *performance* resalta la intraducibilidad de ciertos aspectos de la experiencia transfronteriza, mientras que el ensayo convoca la urgencia de traducir y comunicar esa experiencia para trabajar en favor de una transformación social. Bhabha señala que la cultura que emerge en diáspora es una cultura de sobrevivencia: conflictiva y sin embargo productiva. En este sentido, “(c)ulture as a strategy of survival is both *transnational* and *translational*”.³³ El movimiento transnacional desestabiliza los binarismos 1er/3er Mundo, adentro/afuera, norte/sur, mientras que la traducción cultural transforma el valor de la cultura-como-signo, desnaturalizando las narrativas de pureza, progreso y nación. Cuando un sujeto transfronterizo como Gómez-Peña hace suyo el lenguaje y lo traduce a sus propios términos, está ejerciendo una lucha en favor del *derecho de significar*, es decir, de

³¹Gómez-Peña, “The Free Art Agreement/El Tratado de Libre Cultura”, *op. cit.*, p. 59. Trad. mía.

³² *Ibid.*

³³ Bhabha, Homi K., “Freedom's Basis in the Intermediate”. *October*, 61, Verano, 1992, p. 47 (46-57).

“crearse un nombre para sí mismo”.³⁴

El movimiento transfronterizo, entonces, genera estrategias retóricas que se valen de la traducción no meramente como un doblaje para que se me entienda en otro contexto, sino fundamentalmente como un acto de apropiación en el que lo intraducible permanece como testimonio de la diferencia, y en donde el lenguaje es un *performance* que provoca tensiones conducentes al diálogo politizado.

Gómez-Peña satiriza esta situación al afirmar que “We are finally untranslatable hijos de la chingada”,³⁵ en contraposición directa al optimismo de Octavio Paz quien afirmara en los años cincuenta que “(s)omos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres”.³⁶ Mientras que Paz vislumbraba un mundo maravilloso de fraterna igualdad en donde el mexicano finalmente trasciende su soledad, Gómez-Peña se regodea en los intersticios de la diferencia y del conflicto como fertilizantes para la acción.

Guillermo ha terminado su plato de frutas y se dispone a tomar un té. Le confiesa al investigador que perdió la costumbre de la cocina mexicana, por lo que ahora sufre la “venganza de Moctezuma”.

-- El público blanco en Estados Unidos está sufriendo lo que llamo un *compassion fatigue*, es decir, que se han cansado de escuchar nuestras denuncias y quejas. Para superar esto, mis colegas y yo hemos adoptado la estrategia de antropologizar al Norte, de voltear el espejo, ocupar un centro ficticio para marginalizar a la cultura dominante.

-- ¿Y no los acusarían entonces de *reverse racism*?

-- Yo satirizo esas acusaciones en *The New World (B)order*. Pero en realidad no trabajamos con el paradigma racista, sino con el paradigma centro-periferia, en algo que mi colega Tomás Ybarra-Frausto describe como la *negotiation of difference*. El chiste está en evitar los eufemismos y los lugares comunes que inmediatamente quedan cooptados por la derecha, y buscar constantemente un nuevo vocabulario... reinventarnos a diario.

La mesera vestida de piñata les lleva la cuenta, misma que Guillermo paga. En la calle el aire es seco, sucio y frío, ya que es mediados de diciembre. Antonio se despide del Border Brujo deseándole feliz navidad, ante lo que éste ríe y replica “¡feliz Armagedón!”.

c) Sobre estereotipos, museografías, y pecados en el Internet

Después de *El nuevo border mundial*, las dos obras que trajo Gómez-Peña a México tuvieron el formato de instalaciones museográficas. En ellas, los performanceros

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

³⁵ Gómez-Peña, “The New World Border”, *op. cit.*, p. 127

³⁶ Paz, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 174.

permanecían mudos y casi inmóviles durante varias horas, por lo que el público se enfocaba en sus vestuarios híbridos y la compleja ambientación de rascuachismo *high-tech*.

Al igual que artistas como Harry Gamboa Jr. --abordados en el capítulo III-- Gómez-Peña usa estereotipos para denunciar los estereotipos. Tal estrategia es llevada a sus límites en trabajos como *The Temple of Confessions*, *performance*-instalación creado conjuntamente con Roberto Sifuentes que se presentó entre 1995 y 1997 en museos, galerías y centros de arte comunitario. Con el título *Chicano Vivant*, la pieza se presentó en X'Teresa Arte Alternativo de la Ciudad de México, en febrero de 1995, como parte del proyecto *Terreno Peligroso*, que se describirá con más detalle abajo.

La instalación crea un ambiente cargado de simbología chicano-mexicana (cuadros de terciopelo de luchadores, Frika Kahlo, graffitti, templos prehispánicos hechos de hule espuma). El centro de atención son dos cajas de vidrio a manera de vitrinas museográficas dentro de las que están sentados Gómez-Peña y Sifuentes. En la versión mexicana (*Chicano Vivant*), ambos permanecían mudos durante las ocho horas continuas que se mantuvo abierta la instalación al público, y se limitaron a realizar movimientos lentos para posar con distintos objetos como pistolas, crucifijos, iguanas vivas y corazones de plástico. Sifuentes era el “Vato Precolombino: *homo chicanus*”, vestido a la usanza de los cholos fronterizos (camisa de cuadros abotonada al cuello, pantalón holgado khaki, lentes oscuros y paliacate). Gómez-Peña era “San Pocho Aztlaneca: *homo fronterizus*”, y lucía traje de conchero o danzante azteca, sombrero norteño con penacho de plumas y chaleco *Tex-Mex* imitación piel de tigre (fig. 11). Según las palabras del artista, “I literally wear my composite identity” (“Literalmente visto mi identidad compuesta”),³⁷ lo que indica su aproximación constructivista a una identidad híbrida. Se encontraba sentado sobre una silla de ruedas, objeto que usa ahora con frecuencia. ¿Nos intenta decir que su identidad fragmentada y ambivalente se ha somatizado en una discapacidad física? ¿O se trata tan solo de un *gimmik* visual que justifica su inmovilidad escénica? Sobre la vitrina de Gómez-Peña había un letrero luminoso en el que se leía: “...*Exotic Homo Fronterizus, Rechazado*

³⁷Gómez-Peña, Guillermo, “Mexican Beasts and Living Santos,” *The Drama Review*, Vol. 41, No. 1, (T153), 1997, p. 137 (135-146).

por el Museo de Antropología, *El Eslabón Perdido de la Identidad Nacional, Híbrido, Andrógino, Inauténtico...*. El montaje de museografía transfronteriza y posmoderna propone una reflexión acerca del uso que de los museos hacen los Estados para realizar puestas en escena de la identidad nacional, representaciones puristas que poco tienen que ver con las relaciones sociales y procesos híbridos contemporáneos.³⁸

Frente a ambas cajas había unos reclinatorios en los que algunos miembros del público se hincaban a “rezar”. En las presentaciones estadounidenses, la idea era realizar “confesiones” que eran grabadas. Dentro de las respuestas que Gómez-Peña transcribió para *The Drama Review* destaca al menos una como relevante al presente ensayo, y proviene de alguien que se enfrentó al montaje visual del templo en el Scottsdale Center for the Arts: “Why do you use voodoo in your work? Many things in your culture *scare people visually*. Can’t you be more positive, more sensitive towards us?” (“¿Por qué usa el vudú en su obra? Muchas cosas en su cultura *espantan visualmente a la gente*. ¿No puede ser usted más positivo, más sensible hacia nosotros?”).³⁹ Se trata de una persona que sufre miedo ante la representación visual de lo Otro (nótese el enfrentamiento del “ustedes” como *your culture* y el “nosotros” como *people*). Su respuesta da voz a algunas de las ansiedades que surgen dentro de los enfrentamientos transfronterizos que se valen de la imagen.

La presentación del *performance* en la Ciudad de México fue diferente a las versiones estadounidenses porque, según el artista, “it dealt with Mexico’s desires and fears regarding Chicanos and U.S. Latinos” (“trataba sobre los miedos y deseos de México en relación a los chicanos y latinos de los EEUU”).⁴⁰ Por alguna razón, al público chilango no se le invitó a “confesar sus pecados”. La gente que asistió al evento se mostraba solemne y perpleja, y algunos me dijeron que les extrañaba que no “pasaba nada”, es decir, que había poca acción y diálogo nulo, a diferencia de, por ejemplo, *El Nuevo Border Mundial*.

El proyecto extiende dramáticamente su alcance en el Internet,⁴¹ en un acto de

³⁸ Cf. análisis de García Canclini sobre museografías en *Culturas híbridas, op. cit.*, pp. 158-190.

³⁹ Gómez-Peña, “Mexican Beasts...” *op. cit.*, p. 137, el subrayado es nuestro.

⁴⁰ *Ibid.* p. 145.

⁴¹ La presencia de artistas latinos en el Internet merece un estudio aparte. Otro caso notable es la

difusión global (www.echonyc.com/~temple), aunque limitado a una población mínima y privilegiada. En la primera página del “templo” se anuncia un cuestionario realizado por “antropólogos chicanos experimentales”, que se puede contestar y mandar a los autores. No aparecen fotografías de los artistas, y en su lugar hay dibujos animados de calaveras, corazones, la pirámide de Chichén Itzá, un OVNI, etc. Las preguntas --ostensiblemente dirigidas a un público anglosajón-- van desde cuestionamientos al *political correctness*: “Are you currently experiencing compassion fatigue? (Yes) (No)”, hasta la evocación de fantasías sexuales: “If you had a “gang member” covered with tattoos, a Native American in full regalia and a romantic over-sexualized Mexican macho dressed as a post-modern Zorro (or one of the three) alone in a gallery, which wild fantasies would you have them re-enact for you? Describe briefly.” Las preguntas bajo el apartado de “Inmigración” (otros apartados son “Lenguaje” y “Encuentros interculturales”) tienen un tono más político, por ejemplo: “Do you fear that Latino immigrants are taking over your city? (Yes) (No)” y “Do you think that immigrants are contributing to America's downfall? (Yes) (No) Why?”. En la sección titulada “Graffiti Wall” se invita al usuario a dar rienda suelta a su imaginación y escribir lo que quiera, en el lenguaje que desee. Al final, se transcriben algunas de las respuestas, escritas principalmente en inglés, que incluyen diatribas racistas y xenofóbicas; descripciones sexualmente explícitas de encuentros interraciales hetero y homosexuales, sin faltar los mensajes de apoyo a Gómez-Peña y a los latinos en general.

En una entrevista, Gómez-Peña, quien se describe a sí mismo como un “web back” del Internet, explica que el cuestionario pretende hacer que los usuarios se valgan de un medio completamente anónimo para explayarse en sus fantasías sobre lo que *desean* que sea el Otro, sin las restricciones del *political correctness*. Aunque las respuestas frecuentemente no corresponden a lo que la persona diría en público, Gómez-Peña sostiene que “el deseo es revelador y culturalmente significativo”.⁴² El artista explica que el estereotipo que tiene el estadounidense medio sobre el mexicano está cambiando --aunque no de negativo a positivo--, ya que la imagen del mexicano perezoso y pasivo durmiendo

performancera chicana Nao Bustamante, con su página “In the Ring With Rosa” (www.slowburn.com/rosa.html).

⁴²Schibsted, Evantheia. “Confessions of a Webback”, *Wired*, (enero 1996), p. 142. Trad. mía.

bajo el cacto ha sido sustituida por la imagen del mexicano agresivo e invasor. Su parodia a este nuevo estereotipo es el “Mex-Terminator”, reconquistador de Aztlán y verdugo de patrulleros fronterizos. Gómez-Peña no sólo lleva el estereotipo a su límite absurdo, sino que involucra a sus interlocutores en la construcción del mismo. ¿Su objetivo? “Dejar sueltos los demonios colonialistas; abrir la caja de Pandora”.⁴³ No queda claro, sin embargo, cómo esta apertura de la caja de Pandora colonialista podría mejorar la condición de los inmigrantes perseguidos o chicanos marginados. El manejo de estereotipos es un arma de dos filos, ya que el sector reaccionario de la población difícilmente va a cambiar su opinión de aquellos a quienes discrimina al ver *performances* que dilatan sus fantasías.

Bhabha ha escrito reflexiones acertadas sobre la calidad ambivalente de los estereotipos. Sostiene que un poder colonial o hegemónico manipula y reproduce el estereotipo del Otro como un objeto que evoca simultáneamente temor y deseo, de tal forma que se reconoce al subalterno en su imagen fetichizada, pero se desconoce en su dimensión humana. Gómez-Peña opera en ese terreno peligroso que Bhabha denomina “el retorno del oprimido”,⁴⁴ es decir, el resurgimiento de las imágenes inconscientes de salvajismo, lujuria y canibalismo asociadas con el Otro. Al provocar que su público “confiese” ese imaginario colonialista, Gómez-Peña busca crear un espacio auto-reflexivo para examinar esas fantasías, ya que “Más que sobre el Otro latino, el *Templo de las confesiones* se trata de las proyecciones culturales de América y su incapacidad de manejar la otredad cultural”.⁴⁵ A pesar de sus intenciones manifiestas, dentro del *performance* la imagen del latino hostil y seductor ocupa un lugar central. Es necesario examinar hasta qué punto Gómez-Peña refuerza el estatus fetichista del Otro mexicano-chicano, especialmente dada su tendencia a explotar un *look* de macho “cibernético” e hipersexualizado.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Bhabha, Homi K.. “The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism.” *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Eds. Russell Ferguson *et.al.* Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, MIT Press, 1990, p. 78.

⁴⁵ Gómez-Peña, “Mexican Beasts...”, *op. cit.*, p. 145. Aquí el artista persiste en homologar a los Estados Unidos con el continente, práctica criticada por muchos activistas de su generación. Además, reifica a “América” como si se tratase de un ser viviente miembro del sector dominante.

d) *El museo de la identidad congelada*

Cerraremos el apartado sobre la obra de Gómez-Peña con unas notas sobre el *performance* que más explícitamente intenta una crítica desconstructiva de la identidad nacional mexicana. Se trata de *El museo de la identidad congelada*, presentada entre el 13 y el 15 de marzo de 1996 en el Museo de la Ciudad de México, con producción de X'Teresa Arte Alternativo, y como parte del XII Festival del Centro Histórico.

En esta ocasión, Gómez-Peña estuvo acompañado de la coreógrafa Sara Shelton-Man, con quien diseñó una impresionante instalación que llenaba el patio trasero del museo. El viernes 15 de marzo nos unimos al público que esperaba animadamente en el patio central a que se abrieran las puertas. Había unas 250 personas congregadas, la mayoría entre los 20 y 35 años de edad, de clase media y media-alta. Como en los demás *performances* de X'Teresa, se notaba la presencia de extranjeros que hablaban en inglés, francés y alemán. Las enormes puertas de madera se abrieron media hora tarde para dejar pasar al ya impaciente público. Lentamente, nos introdujimos al espacio, ambientado con luces tipo discoteca, humo artificial, música tecno-mariachi y la instalación misma.

Lo primero que se veía era la figura de cera de Porfirio Díaz que nos recibía con gesto de “bienvenidos”. Inmediatamente, se hacía evidente que Don Porfirio posaba sobre un gigantesco tablero de ajedrez junto con otras cuatro figuras --tres de cera y una humana-- que representaban a José Ma. Morelos (decapitado), Sor Juana Inés de la Cruz, Pedro Infante (vestido de policía), Jorge Negrete (vestido de charro) y al Sub-Comandante Marcos (actor con pasamontañas vestido de traje sastre y escribiendo en una computadora *lap top*). Según el programa de mano, cada estatua “representa un personaje clave en la construcción de la mexicanidad oficial”. Al centro del tablero estaba pintado un mapa de México en 1847, antes de la pérdida de la mitad de su territorio. Sobre el mapa colgaba un gallo muerto, suspendido por un largo tubo de neón azul, y cuya sangre goteaba sobre el mapa. Al fondo, se apreciaba un arreglo en “crucifijo” de cuadros de terciopelo pintados con luchadores enmascarados y otros iconos de la cultura popular. A ambos lados del arreglo, sendos monitores proyectaban imágenes del cine nacional en su “época de oro”, en combinación con caricaturas y video-clips tipo MTV.

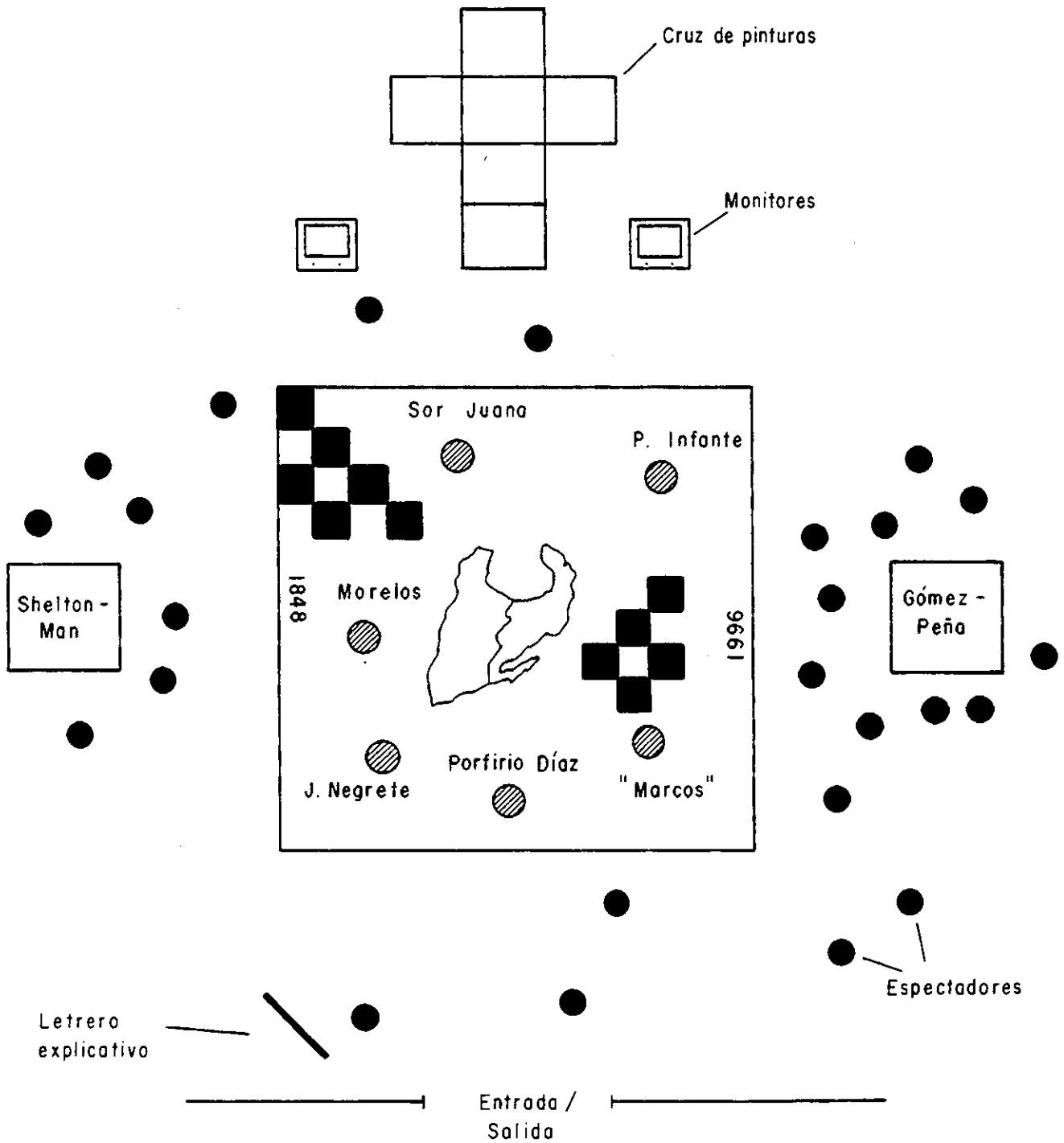
El público tenía la libertad de desplazarse a lo largo y ancho del patio para examinar cada objeto o actor como si estuviese dentro de un museo. Aunque un letrero invitaba a los asistentes a que interactuaran con los performanceros, la mayoría se limitaba a mirar. Unos guardias vigilaban que nadie se subiera al tablero ni tocara las estatuas, contradiciendo la consigna interactiva. Un grupo de fotógrafos y videoastas se abría paso agresivamente entre el público, como auténticos *paparazis* en búsqueda de la mejor toma. El manejo del espacio recuerda a los experimentos teatrales de los años sesentas, en particular el “teatro ambientalista” de Richard Schechner, que buscaba integrar orgánicamente a público, actores y espacio en un *gestalt* multidimensional.⁴⁶ Sin embargo, esta no fue una obra de teatro, ya que carecía de argumento, de diálogos o estructura narrativa. El *performance* tenía más bien una estructura cíclica, ya que las acciones y trama acústica se repetían a lo largo de las tres horas en que permanecía abierta la instalación, de modo que alguien llegando dos horas tarde no se hubiera “perdido” de nada. El que no hubiera “argumento” no quiere decir que la obra fuera informe. A pesar de que la primera impresión para el espectador era de caos, dado que no había un solo punto de enfoque y que la saturación de signos visuales estaba acompañada de música, poemas y ruidos de toda clase, poco a poco se iba haciendo evidente una trama conceptual bien definida. Incluso los elementos de la instalación, como se puede ver en la gráfica, estaban dispuestos de forma ordenada y simétrica.

Sobre unas tarimas ubicadas hacia los extremos del tablero posaban Los “replicantes fronterizos” (en alusión a los androides del clásico de ciencia ficción posmoderna, *Blade Runner*): “El Mex-Terminator” (Gómez-Peña) y “La Clepto-Mexican Gringa” (Shelton-Man), cuya elevación dilatava su presencia y los alejaba del “nivel humano” en el que se desplazaba el público. Como en *Chicano Vivant*, Gómez-Peña estaba sentado en una silla de ruedas, y posaba con distintos objetos fálicos como pistolas, cuchillos y machetes, se retocaba el maquillaje, se ponía de pie para lucir una siniestra máscara como la usada por el asesino de *Viernes 13*, se sacudía violentamente como en un ataque epiléptico, etc. Todo sin pronunciar palabra alguna. Una de las acciones más

⁴⁶ Cf. Schechner, Richard, “El teatro ambientalista”. México, árbol editorial/UNAM, 1988 (ed. orig., *Environmental Theatre*, 1973)

sugestivas fue la de ponerse de pie y, al oírse una versión distorsionada del himno nacional, hacer el saludo a la bandera que con un simple movimiento de brazo se convertía en un saludo nazi. El público observó sin comentarios esta controversial vinculación del nacional socialismo con el nacionalismo mexicano. En el pequeño letrero museográfico frente a la tarima del “Mexterminator” se exponían sus características: “Indocumentado, narco, extremadamente violento, hipersexual, politizado, habla en *spanGLISH*, practica brujería, karate y *performance*, es indestructible. Proyecto político: recuperar Aztlán *by any means*”. La mayoría de los espectadores permanecía en esta área de la instalación, algunos --especialmente varias mujeres-- observando fijamente a Gómez-Peña como si estuvieran en trance.

Ubicada en posición diametralmente opuesta, se encontraba “La Gringa Clepto Mexican”. Shelton-Man usaba lentes oscuros y una peluca estilo Farrah Fawcett; vestía con un chaleco de cebra y minifalda decorada con una Virgen de Guadalupe hecha de chaquiras. Su asiento era un excusado, sobre el que realizaba movimientos mecánicos y agresivos. Un letrero la describía como la “Fallen Madonna del TLC” cuyas características son: “ninfómana cultural, liberal, escapista, drogadicta, cambia de identidad como de ropa y odia su propia cultura. Es amante de las emociones fuertes y las culturas exóticas. Proyecto de vida: vampirizar otredades culturales”. Sus acciones se limitaban básicamente a beber tequila e ingerir pastillas que le provocaban espasmos corporales. En algunas ocasiones, hacía el gesto de ofrecer un trago a algún espectador, mismo que tan sólo sonreía. Había mucha menos gente viendo a Shelton-Man que a Gómez-Peña, posiblemente porque éste último era la verdadera “estrella” del evento, aunque dentro del esquema del mismo los papeles estuvieran equilibrados.



Esquema espacial de "El Museo de la identidad congelada"

En el lapso de las tres horas, ambos “replicantes” se bajaron de sus tarimas dos veces para subirse al gran tablero de ajedrez e interactuar eróticamente con los muñecos de cera: La “Clepto Gringa” se acercó a la figura de Jorge Negrete, la acarició, y de rodillas simuló hacerle *fellatio*. Entre tanto, el “Mexterminator” simulaba lamer los brazos de una inmutable Sor Juana. El tono transgresivo de las acciones también marcaba sus límites, ya que éstas se contuvieron dentro de un código heterosexual. Concluida su sesión con los muñecos, ambos performancers se acercaron con miradas retadoras. Tras unos movimientos bruscos y agresivos, Shelton-Man se “montó” sobre Gómez-Peña, abrazándolo con sus piernas en un simulacro estático y frío del coito.

Entre lo que se llegaba a escuchar dentro del caótico sonido era la voz de Gómez-Peña cantando melancólico “Quiero volver, volver, volveeeeeeer...”. El timbre de su voz denota un auténtico dolor ante la imposibilidad de recuperar una identidad estable. Más adelante, en tono de letanía, describe una cartografía postcolonial: “Pakistán es Londres, Turquía es Frankfurt, México es L.A., Marruecos es Madrid: la toma del norte por el sur... finiseculeando...”. Así, Gómez-Peña enfrenta a los mexicanos --específicamente al público vanguardista del D.F.-- con la disolución de las fronteras culturales, con sus fantasías respecto a los Estados Unidos, sus prejuicios respecto a los chicanos y, finalmente, con los mitos de la identidad nacional.

En contraste con *El nuevo border mundial*, las dos últimas obras de Gómez-Peña no despertaron ni risas cómplices ni aplausos del público. El formato museográfico, así como la actitud distante y muda de los performancers en escena impedían esta respuesta. La mayoría del público, cuando se daba cuenta de que no había una trama narrativa, abandonó los espacios antes de las dos horas.

La intención manifiesta de las instalaciones fue la de provocar una auto-reflexión respecto a los puntos expuestos arriba. Por ejemplo, a la entrada del “Museo de la identidad congelada” había un letrero dirigido al “estimado público emigrante”, que explicaba que las figuras son “proyecciones míticas de lo que otrora fuera la cultura oficial”, y se nos invitaba a cuestionar la naturaleza de la identidad nacional. Se ofrecían números de teléfono y direcciones de *e-mail* para mandar respuestas a la obra.

Resulta problemático agrupar a todas las figuras como “proyecciones de la cultura

oficial”, ya que sobre el tablero hay tres niveles culturales diferentes: Don Porfirio, Morelos y Sor Juana efectivamente son personajes de la historia oficial; Jorge Negrete y Pedro Infante son iconos del cine nacional, venerados todavía por los sectores populares; el Sub Comandante Marcos es un líder guerrillero que representa las demandas de miles de indígenas mayas. Gómez-Peña parece burlarse de todos por parejo, y al poner a Marcos como ejecutivo que escribe en *lap top*, realiza un comentario cínico sobre la “autenticidad” de su alianza indígena. Sobre el tablero, las figuras representan piezas de ajedrez, y los jugadores son los “replicantes fronterizos”, que gesticulan desde afuera o invaden el tablero para hacer juegos eróticos con ellas. La invitación al *performance*/instalación dice: “Todos sabemos que la Identidad Nacional se juega en un tablero de ajedrez”. La metáfora es clara: la identidad es un gran simulacro compuesto de piezas estratégicas con las que jugamos y negociamos a diario. El carácter simultáneamente erotizado y frío de las piezas sugiere que el discurso de la identidad nacional se hace efectivo en tanto que se cristaliza en figuras con las que se puede entablar una relación fetichizada y afectiva. En términos de Barthes, la mitología política no produce símbolos sino más bien *signos*: es decir, imágenes carentes de dimensión histórica.⁴⁷ Así, Gómez-Peña deshistoriza a los signos de la identidad nacional y los convierte en meros fetiches deshumanizados pero con carga erótica. La identidad es un simulacro que pone en movimiento las dinámicas del deseo: la nostalgia por una realidad que *parece* presentarse ante nosotros, pero que nos evade, se escapa y disemina para así agudizar el deseo de su posesión. Este es un juego que, como se verá en un apartado posterior, también aborda Yareli Arizmendi.

Gómez-Peña se ha declarado lector de Baudrillard,⁴⁸ por lo que conocemos la fuente de su fascinación con la dinámica posmoderna de los simulacros. Baudrillard está a tono con las reflexiones derridianas en torno a lo inasible del significado y al carácter lúdico de las representaciones. La existencia de simulacros --advierde el teórico francés-- no implica que haya una realidad en otra parte, sino que “la ‘realidad’ nunca es otra cosa

⁴⁷Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁸Citado en Arizmendi, *op. cit.*, p. 15

que un mundo jerárquicamente **escenificado**".⁴⁹ Es decir, que el universo de signos y objetos que nos rodean son parte de una puesta en escena política y socialmente determinada, pero que *posa como real*. En cambio, un *performance* como el arriba descrito utiliza reflexivamente el simulacro para sugerir que **"el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación"**.⁵⁰

Sin embargo, los simulacros del poder tienen repercusiones muy reales sobre las vidas de los ciudadanos. Sería aberrante calificar de también simulada la opresión, el hambre y la muerte. El valor del estudio de Baudrillard, que lleva a otros niveles el análisis que hiciera Barthes sobre las mitologías, está en su llamado a estar alertas en contra de la *naturalización* del poder. Los *performances* conceptuales del arte transfronterizo adoptan esta estrategia crítica al dilatar los mecanismos del simulacro de modo que nos hagamos concientes de sus dinámicas.

Pero los simulacros de un *performance* también son susceptibles de crítica, ya que en sí mismos reproducen la ideología de sus autores. En este sentido, cabe preguntarse qué persigue Gómez-Peña al parodiar de igual modo al nacionalismo estadounidense y al nacionalismo mexicano. Aunque ambos son discursos hegemónicos, su homologación pasa por alto las jerarquías de poder que persisten entre una economía post-industrial y una economía dependiente. El artista sostiene que estas distinciones Norte-Sur son obsoletas y que por lo tanto también lo son las identidades que las acompañaban. Este argumento es expuesto claramente en un ensayo publicado el año anterior en *La Jornada*:

Los mitos que en el pasado sustentaron nuestra identidad están en bancarrota: el panlatinoamericanismo sesentero, la mexicanidad (única, monumental, inmarcesible) y el Chicanismo con espinas y mayúscula, han sido rebasados por los procesos de fronterización cultural y de fragmentación social. Querámoslo o no, estamos des-nacionalizados, des-mexicanizados, trans-chicanizados, pseudo-internacionalizados. Y peor aún: nos negamos a asumir esta nueva condición por temor a caer en el vacío del nuevo siglo.⁵¹

No queda claro en este texto a quién está agrupando Gómez-Peña dentro de ese "nosotros". Hubiera sido más acertado que usara la primera persona del singular, ya que

⁴⁹Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, cuarta edición, 1993 (ed. orig. en París, 1978), p. 35.

⁵⁰*Ibid.*, p. 47. El subrayado está en el original.

⁵¹Gómez-Peña, Guillermo, "Terreno peligroso", *La Jornada Semanal*, No. 31, 8 de octubre de 1995, p. 1.

no son muchos los lectores de *La Jornada* que podrían describirse como, por ejemplo, “trans-chicanizados”. La paradoja está en que, mientras que el autor descarta a las viejas identidades “en bancarota”, su uso del “nosotros” manifiesta un deseo por convocar a una comunidad desterritorializada, deseo que lo lleva a imaginar que ya todos compartimos la misma condición.

Dentro del sincretismo conceptual de la instalación, el “Museo” presenta un universo híbrido, que combina “lo mexicano” con “lo gringo”, y sin embargo los elementos tecnológicos y conceptuales que predominan son los que provienen de Estados Unidos. ¿Está la obra “colonizada” por la industria cultural estadounidense? Como residente del vecino país del norte, ¿impone Gómez-Peña al público mexicano una tecnología y, por lo tanto, una ideología posmoderna aliada a la globalización del mercado? El artista se inspira en una hibridación que se ve diariamente en cualquier espacio urbano contemporáneo, y se puede decir que su apropiación de la tecnología equivale a la apropiación del lenguaje que propone Fernández Retamar. No obstante, recordemos que desde la perspectiva mexicana Gómez-Peña es un residente privilegiado de los Estados Unidos. Afirma que es un interventor rebelde de los centros de poder, pero su obra tiene el patrocinio de instituciones oficiales tanto estadounidenses como mexicanas.⁵² Por otro lado, sus lealtades ambivalentes le han causado conflictos graves con las comunidades artísticas de ambos países, lo que ha dañado sus credenciales de “embajador cultural”. No obstante estas contradicciones, se le debe reconocer a Gómez-Peña su labor por renovar el interés en las problemáticas latinas de los Estados Unidos y promover los diálogos transfronterizos, por más accidentados que éstos resulten.

A continuación se examinan tres *performances* realizados en el marco de uno de los más importantes proyectos de intercambio transfronterizo organizado por Gómez-Peña y sus colegas.

⁵²Un ejemplo de las contradictorias políticas de patrocinio dentro de la industria cultural estadounidense está en Walt Disney Productions, cuyo apoyo de la campaña del gobernador republicano Pete Wilson fue denunciada dentro de un ensayo de Gómez-Peña que reproduce una caricatura del chicano Lalo Alcaraz (Mikey se convierte en “Migra Mouse”; ver “Terreno Peligroso”, versión publicada en *Reforma*, 18 de feb. de 1995, p. 12D). Sin embargo, parte del dinero para el proyecto “Terreno Peligroso” provino del California Institute of the Arts, que a su vez patrocina Disney.

3. Terreno peligroso

Terreno Peligroso fue un proyecto organizado por Josephine Ramírez, Lorena Wolffer y Guillermo Gómez-Peña con el propósito de reunir a cinco *performancers* latinos y cinco mexicanos.⁵³ El proyecto consistió en una serie de presentaciones y debates públicos efectuados en febrero de 1995, cuando los artistas trabajaron una semana en Los Ángeles y otra semana en la Ciudad de México. El folleto informativo del encuentro promete que el proyecto “romperá estereotipos, deconstruirá formas tradicionales de expresión artística y retará nuestras nociones de Latinismo y Mexicanidad”. No se puede decir que todas las presentaciones cumplieron con este objetivo, pero el proyecto fue importante en cuanto a su voluntad de llevar a los públicos angelino y chilango un foro de debate artístico sobre los temas de hibridación cultural, el manejo del cuerpo en situaciones riesgosas, las políticas de identidad nacional y sexual.

En un ensayo titulado “Terreno peligroso”, que se publicó con algunas variaciones en las secciones culturales de los periódicos *Reforma* y *La Jornada*, Gómez-Peña expone el panorama de transculturación posmoderna --plena de desencuentros y paradojas-- que comprende el proyecto. Sostiene que los movimientos de contra-cultura y las artes experimentales son fenómenos idóneos para abordar tal condición:

El rap chicano, el rock mexicano (menos comercial), el cine independiente y el arte del performance convergen en un punto clave: la aceptación valiente de nuestra condición transfronteriza y desnacionalizada: el ars poética del vértigo, pues.⁵⁴

Ésta es una idea que retomó en la discusión pública que se llevó a cabo en el patio trasero de X'Teresa unos días antes de que iniciaran las presentaciones.⁵⁵ Allí, Gómez-Peña aseguró que “el *performance* rompe fronteras” y que es un medio que, al llevar la política personal a la “vida real”, permite un intercambio altamente politizado.⁵⁶ Los

⁵³ Los artistas mexicanos, todos del D.F., fueron: Felipe Ehrenberg, César Martínez, Elvira Santamaría, Eugenia Vargas (nacida en Chile) y Lorena Wolffer. Los latinos estadounidenses: Gómez-Peña (de nacionalidad mexicana), Elia Arce, de origen costarricense, la chicana Nao Bustamante, Luis Alfaro y el méxico-salvadoreño Rubén Martínez.

⁵⁴ Gómez-Peña, “Terreno peligroso”, *Reforma*, sección “Cultura”, 18 de febrero de 1995, p. 12D.

⁵⁵ El año en que se llevó a cabo el proyecto de *Terreno peligroso*, la dirección de X'Teresa estaba a cargo de Lorena Wolffer.

⁵⁶ Gómez-Peña en discusión pública, 17 de febrero de 1995.

artistas reunidos hablaron (cuando no se ocupaban de ejecutar algún acto conceptual) de algunas observaciones que habían realizado durante la primera semana del proyecto en Los Ángeles. Felipe Ehrenberg dijo que los latinos estadounidenses tienen un concepto distinto del *performance* que los mexicanos: mientras los primeros se apoyan más en la palabra hablada y el texto, los segundos se basan más en el lenguaje visual. Otra diferencia --anotada por Gómez-Peña en su ensayo-- es que los artistas latinos abordan temas abiertamente políticos en su obra, mientras que los mexicanos “con contadas excepciones, atraviesan por una etapa de extroversión irreflexiva y de rechazo al arte textualmente político que asocian con un arte didáctico ‘menor’ y con los discursos mexicanoides oficiales”.⁵⁷ Durante el proyecto, ambos grupos intentaron replantear sus nociones sobre el *performance* en base a lo que aprendían de los colegas “del otro lado”. La meta, frente al público tanto estadounidense como mexicano fue “desatar a los demonios binacionales, destruir tabúes y visiones simplistas de la otredad cultural, y finalmente reemplazarlos por visiones más complejas y congruentes con el contexto en llamas en el que vivimos y creamos”.⁵⁸

Se puede decir, entonces, que *Terreno peligroso* tenía cuatro objetivos principales: problematizar, trasgredir, desmitificar y dialogar. Problematizar, ya que al “desatar los demonios binacionales” se provoca al público a enfrentarse con sus propios prejuicios sobre la otredad nacional, étnica y sexual. Trasgredir, porque los artistas intentaron romper las fronteras socialmente establecidas sobre lo que se puede decir y hacer. Desmitificar, ya que al plantear la complejidad humana de los universos socio-culturales en cuestión, éstos pierden su otredad distante para adquirir una semejanza próxima, inmediata y urgente. Finalmete, un aspecto importante del proyecto fue invitar al público a que entrara en diálogo con los artistas después de cada presentación.

Aunque dentro de los textos y debates relacionados con el proyecto no se dijo explícitamente en qué consistía la “peligrosidad” de su terreno, podemos seguir la pista de la antropóloga Mary Douglas quien, dentro de su análisis sobre los conceptos de contaminación y tabú, sostiene que los actos transgresivos presentan una amenaza para la

⁵⁷ Gómez-Peña, “Terreno Peligroso”, *Reforma*, *op. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*

estructura social.⁵⁹ En las sociedades tradicionales, la contaminación (*pollution*) es peligrosa ya que representa el desorden, el cruce de fronteras prohibidas, la separación de lo que debe estar unido, o la unión de lo que debe estar separado. La contaminación efectúa “brechas simbólicas” que, como advierte Douglas, desestabiliza la estructura misma de las ideas, estructura que es más vulnerable *en sus márgenes*.⁶⁰ *Terreno peligroso* fue un proyecto realizado por artistas liminales cuyo estatus nacional, étnico y, en algunos casos, sexual, es ambiguo, y por lo tanto “representan una amenaza a quienes tienen un estatus mejor definido”.⁶¹ Al habitar en los intersticios de las estructuras de poder, estos artistas, como las brujas y judíos que perseguía la Inquisición, son “peligrosos”, ya que abordan de lleno los terrenos del tabú: declaran su extranjería, su homosexualidad, su rechazo a los discursos oficiales, y a las “formas decentes” de comportarse. En efecto, atacan el “régimen de las formas”, es decir, de las fronteras internas que establece toda sociedad para controlar y monitorear el comportamiento de sus habitantes. Como los chamanes, los artistas de *Terreno peligroso* efectúan el *performance* de abrir brecha dentro de estas fronteras simbólicas, acto transgresivo que potencialmente trae poder. En términos de Douglas, la polución intencional que provocaron es de carácter dinámico y creativo, ya que su opuesto, la pureza, representa lo estático y lo infértil: “La pureza es enemiga del cambio, de la ambigüedad y de la negociación”.⁶² Así, los artistas transfronterizos usan la transgresión, la contaminación y el tabú como estrategias para proponer a las identidades no como esencias “puras”, aisladas, ahistóricas, sino como procesos de negociación socio-cultural y política.

El proceso es delicado, ya que al proponerse desconstruir y transgredir el orden establecido de las cosas, se corre el riesgo de caer en un desorden que imposibilita la organización coordinada hacia nuevas y más justas condiciones sociales. Identificados con el posmodernismo, muchos artistas del *performance* celebran la libertad y la fragmentación por sobre la justicia, lo que implícitamente avala al modelo de democracia

⁵⁹ Douglas, Mary, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Londres, Ark Paperbacks, 1985 (1a. ed. 1966).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 113 y 121.

⁶¹ *Ibid.*, p. 104. Trad. mía.

⁶² *Ibid.*, p. 162.

capitalista que los patrocina. En este contexto, ¿qué alcance puede tener su crítica? El grupo de “performanceros” abordados en este capítulo, son más comprometidos políticamente que la mayoría de sus contemporáneos, y algunos desempeñan activismo y trabajo social con comunidades base. Más que fragmentación, lo que se proponen Gómez-Peña y sus colegas es dismantelar los prejuicios xenofóbicos e impulsos de homogenización cuasi-fascistas de las sociedades post-industriales. En la medida que esto conduzcan a una visión abierta a la otredad, a la crítica de dinámicas colonizadoras y al diálogo transfronterizo, los proyectos aquí examinados pueden dar pie a imaginar (y exigir) sociedades que gozen plenamente del anhelado encuentro entre la libertad y la justicia.

A continuación se discuten tres de las diez presentaciones que formaron parte del encuentro: la primera de un artista mexicano, y las siguientes de dos artistas chicanos. Son ejemplos representativos de un proyecto que merece un estudio más amplio que abarque todos los trabajos.⁶³ Los elegimos en base a su crítica de la demagogia oficial en tiempos del TLC (César Martínez), del estereotipo de la mujer (Nao Bustamante), y del estigma homosexual (Luis Alfaro). De este modo se aprecia la gama de propuestas desconstructivas del *performance* transfronterizo, desde las políticas transnacionales hasta las identidades de género.

a) César Martínez y la identidad comestible

César Martínez es un artista mexicano que continúa la tradición conceptual de los “grupos”. Fue aprendiz de Maris Bustamante y Rubén Valencia del “No Grupo”, así como del artista Alberto Gutiérrez, quienes lo iniciaron en la estética no-objetual. En parte inspirado por la crisis del terremoto del ‘85, desarrolló su propio lenguaje visual dentro de la serie “Explot-arte” (1986), que se valía de la pólvora y los fuegos artificiales para incendiar unos cuadros a partir de mechas que el mismo público encendía. Las imágenes eran de siluetas humanas o corazones, que después de las detonaciones aparecían quemadas sobre la superficie de madera. Según Martínez, esas obras se valen de

⁶³Shifra Goldman escribió una reseña de los *performances* presentados en Los Ángeles en “Performances en terreno peligroso II”, *Art Nexus*, no. 21, julio-septiembre de 1996.

materiales destructivos para hacer algo creativo, y las siluetas son huellas que representan al “cuerpo como frontera de nosotros mismos”.⁶⁴ En entrevista, explicó que el uso de los fuegos artificiales no es accidental ni efectista:

Comencé a trabajar con ese elemento de cultura popular que son los fuegos artificiales, pensando en cómo le podría llegar a la gente; es un elemento que tiene su propia semiótica. Los fuegos son ritos que tienen que ver con la celebración, la euforia, hay brujería en torno a ellos, hay misticismo, puesto que en algunos pueblos los fuegos artificiales se detonan para despertar a los dioses. Nunca presenté mi trabajo como *performance*, sino como una pintura en proceso, en donde lo que se expone no es la obra, sino el público, ya que es el público el que se expone a un riesgo.⁶⁵

No fue sino hasta principios de los noventas que Martínez incursionó deliberadamente en el terreno del *performance*, a la vez que experimentaba con figuras de cera que se derretían lentamente durante su presentación. La serie que quizás más explícitamente tuvo una carga política fue la de las figuras de políticos que quemaba “a la manera de judases, en esa venganza lúdica que implica quemar a un personaje”. Su participación en *Terreno peligroso* le dio la oportunidad de experimentar con la parodia del discurso oficial con una pieza titulada *Performan-cena*. La obra sugiere que políticas oficiales como el TLC, aunque se presentan como producto de la tecnocracia racional, tienen una fuerte carga de “canibalismo”.

Presentada el 25 de febrero, la *Performan-cena* inició con un un discurso corto que Martínez pronunció en la capilla de X'Teresa, frente a un atril, vestido con un traje oscuro y una banda tricolor como la que usan los presidentes en sus informes de gobierno. Al fondo, se veía una figura humana acostada sobre una mesa: un hombre hecho de gelatina de frutas digno de una película de Greenaway. Martínez anunció el festín del “Fat-Free Trade Agreement/Tratado de Libre Comer-se” en un texto pleno de juegos de palabras bilingües que explica a quién se va a comer el público:

Al cada-ver, para hartarnos del cuerpo y la sangre de todos los mexicanos. (...) *Here lies the body of Johnny Idea, an example of our grandiose exhibitionism.* Esta gelatina es el cuerpo sin peso, el cuerpo sin dolor, miles de dólares invertidos, *thousands of dollars invested in our misery.*

⁶⁴César Martínez durante un debate público en X'Teresa, 8 de mayo de 1995.

⁶⁵Entrevista personal, realizada en su casa de la colonia Condesa, 31 de enero de 1997.

Terminada la lectura, Martínez invitó al público a que se saciara con el cuerpo “cadáver de todos los días”, acto al que acudió gustosa la mayoría. En entrevista, Martínez comentó que el público de la presentación estadounidense fue un poco más tímido en cuanto a “entrarle” al acto canibalístico, pero que la primera persona en subirse al escenario fue una mujer que le cortó el pene a la figura y se lo comió sin más. El *performance* concientiza al público, tanto mexicano como estadounidense, de las complicidades implícitas en el canibalismo de los tratados transnacionales, a la vez que parodia la demagogia oficialista.

Por otro lado, Martínez realizó un *performance* en Los Ángeles que no presentó en México, en el que maneja controversialmente la imagen de la Virgen de Guadalupe, sagrada tanto para mexicanos como para chicanos, aunque con cargas políticas distintas. Martínez nos describió su presentación de la siguiente forma:

En el Centro Cultural La Raza hice un *performance*, donde pensé que sería linchado, porque yo aparecía con un traje de baño, mojado; me secaba con una toalla, me la pasaba por los güevos, y de repente le daba la espalda al público y la toalla era la imagen de la Guadalupana. (...) Entonces, ponía la toalla sobre una playa imaginaria, me untaba bronceador, me ponía lentes oscuros, me recostaba sobre la virgen (boca abajo), como si fuera a tomar el sol, pero a la vez un poco como cogérmela, ¿no? Y decía “*I was mojado, now I’m completely dry*”, y era un poco el cruzar el río Bravo. Pensé que habría protestas, (...) yo me sentía como el desvirgador de una creencia muy cabrona, algo que en México no podría haber hecho. Esa toalla la compré en Comitán, Chiapas, donde me dijeron que no era para tomar el sol sino para decoración.

Martínez pensó que su acto provocaría una respuesta muy polémica, y hasta violenta, como sucedió en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1987 cuando Rolando de la Rosa exhibió un cuadro de la Virgen de Guadalupe con rostro de Marilyn Monroe. Según nos explicó, los cuestionamientos fueron más del orden de qué alcance y capacidad de provocación tenía ese tipo de arte. Sus reflexiones expresan la conciencia que cobra un artista de la respuesta inesperada que tienen los diferentes públicos a través de las fronteras, sobre las políticas de la censura, y cómo se perciben los símbolos nacionales en contextos distintos.

b) Nao Bustamante: el circo de lo femenino

La artista chicana Nao Bustamante es oriunda de de San Joaquín, California, un pequeño poblado cuya población de origen mayoritariamente mexicano se dedica a la agricultura y a comercios locales. Los padres de Bustamante fueron activistas dentro de la UFW de César Chávez, por lo que para ella la “identidad chicana” siempre fue un hecho dado, y no un “descubrimiento”. Como nos expresó en una entrevista: “Simplemente nunca tuve la experiencia de reclamar mi identidad, ya que crecí trabajando en el campo”.⁶⁶ La menor de seis hermanos, Bustamante tuvo una temprana inclinación por las artes, particularmente la danza. En su casa había una colección ecléctica de discos que iban desde boleros y rancheras hasta los musicales de Broadway, y uno de sus ídolos de la juventud fue ni más ni menos que Fred Astair.

Sus padres apoyaron su interés artístico, y se mudó a San Francisco para estudiar, ciudad en la que de inmediato se contactó con artistas de vanguardia y conoció el arte del *performance*. Dado que para Bustamante la identidad chicana era ya un hecho, y no motivo de búsqueda o afirmación, sus intereses se dirigieron hacia las problemáticas de género, por lo que, junto con otras colegas, fundó un grupo llamado “The Moon has Fat Thighs” a mediados de los ochentas. Actualmente, sus *performances* abordan la representación de la mujer (no necesariamente latina, sino la mujer en general) con un agudo sentido del humor irónico.

Uno de sus trabajos más conocidos es *America, the Beautiful*, que presentó en el contexto de *Terreno peligroso* el 23 de febrero en la capilla de X'Teresa. Se trata de un *performance* que recurre a la estética del circo (las acrobacias, el *clown*) para parodiar los ritos de “embellecimiento” a los que se someten la mayoría de las mujeres para actuar en sociedad. A diferencia de la mayoría de los *performances* estadounidenses, este trabajo se valió principalmente de la imagen, con el apoyo de un *soundtrack* proveniente de un disco rayado que manejaba la misma artista.

⁶⁶Entrevista personal, realizada en su departamento en el barrio de la Misión, San Francisco, 23 de junio de 1997. Las citas de Bustamante que continúan provienen todas de esa entrevista, y están traducidas del inglés.

La acción comenzó con la aparición de Bustamante en el atrio de la ex-capilla, que hacía las veces de escenario en cuyo centro se erguía una gran escalera metálica en “V” invertida. La artista se presentó vestida con ropa cotidiana, y de manera casual se despojó de las prendas hasta quedar completamente desnuda. Puso un disco rallado en un tocadiscos portátil, cuya melodía instrumental evocaba los temas románticos de las bandas estadounidenses. Entonces, Bustamante se colocó una peluca rubia estilo Dolly Parton y, con un movimiento continuo, se “amarró” su cuerpo con una gruesa cinta adhesiva transparente. Al poco tiempo, su “vestuario” consistió únicamente en esa cinta que se adhería firmemente a su piel, la peluca, guantes blancos y zapatos blancos de tacón. Sentada sobre una pequeña escalera, cambió bruscamente el disco (con un ruidoso “zzzzzip” de la aguja), y procedió a aplicarse maquillaje sobre los labios y los párpados. La acción inició de forma convencional, pero al poco rato se pintarrajeaba la parte inferior de su cara con el lápiz labial. También exageró el sombreado de los ojos hasta que en conjunto consiguió el efecto de un grotesco *clown*. Acto seguido, se aplicó *spray* sobre su peluca con movimientos circulares que se extendieron varios minutos. La melodía del disco había terminado, por lo que el sonido del *spray* llenó el espacio, complementado con el fuerte “jis” que emitía el tocadiscos. Terminada la sesión de “embellecimiento” --que estuvo acompañada por las ocasionales risas del público-- Bustamante puso otro viejo disco, y dio inicio a su ascenso en la escalera.

La acción era evidentemente difícil, ya que la cinta adhesiva limitaba sus movimientos, y los zapatos de tacón se atoraban en los peldaños, haciendo que la escalera se sacudiera peligrosamente. La única fuente de luz en ese momento era un fuerte *spot* que, como en un circo, seguía los movimientos de la acróbata, a la vez que lanzaba su sombra sobre la pared con efecto dramático. El público siguió la acción con algunas risas nerviosas, especialmente cuando la escalera se sacudía. Eramos presa de la conocida mezcla de morbo y excitación ante la posibilidad de un accidente. Pero Bustamante continuó decidida su ascenso, de vez en vez haciendo pausas para realizar movimientos que desafiaban la gravedad y sorprendían por su gracia. Cuando finalmente llegó a la cima, saludó al público, mismo que le regaló un merecido aplauso. Después del descenso, se dirigió a una mesa de planchar sobre la que había una hilera de botellas de cerveza tamaño

“caguama” con niveles distintos de líquido. Bustamante entonces ejecutó la melodía de *America the Beautiful* soplando en las botellas, y con eso concluyó su acto.

Un elemento que destaca en este *performance* es la ausencia de significantes étnicos de “lo chicano”. El único signo “étnico” podría ser la peluca rubia, que representa el deseo por la otredad sajona que ejercen millones de mujeres chicanas y latinoamericanas. Sin embargo, el cabello rubio tiene más una carga de fetiche sexual que étnico, dado que también es motivo de obsesión por parte de muchas mujeres “blancas”. Y es a ese estereotipo universalmente reconocido --la mujer de carnes generosas y cabellera dorada-- que Bustamante atribuye la aceptación de su obra en los distintos países en los que la ha presentado (como Israel y Suecia).

A simple vista, el *performance* se trata de una parodia de los ritos de embellecimiento femeninos, así como del “circo maroma y teatro” que realizan las mujeres para complacer a la sociedad patriarcal. Gracias al título alusivo a ese virtual himno estadounidense (*America, the Beautiful*), Bustamante nos remite además a la práctica de homologar los territorios nacionales con la figura de la mujer, a la vez que ésta es imaginada como otro elemento que “embellece” dicho paisaje. Tanto la mujer como la nación son vistos como objetos por los que se debe pelear patriótica y virilmente para consumir su posesión.

Por otro lado, Bustamante utiliza su trabajo para realizar un agudo comentario sobre el *performance* de la identidad femenina. La teórica estadounidense Judith Butler ha sugerido que la identidad femenina no es una esencia, sino una representación, un *performance* que se negocia a diario, en relación a los mecanismos sociales de poder.⁶⁷ Butler cuestiona incluso los discursos feministas que postulan al sexo femenino como esencialmente distinto al masculino, y como una “naturaleza” pre-cultural capaz de liberarse de los sistemas patriarcales que han creado desde las leyes hasta el mismo lenguaje. La teórica sostiene que más bien es necesario considerar el carácter social y *performativo* de las identidades, para entonces estar en condiciones de ejercer una crítica *desde dentro* del sistema, *al sistema mismo*.

⁶⁷ Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1990, pp. 128-141.

En su obra, Bustamante exagera grotescamente algunos signos de lo femenino para sugerir que aquella es una identidad construida por medio de ciertas convenciones de belleza y comportamiento. Su obeso cuerpo queda simultáneamente expuesto y restringido al estar atado con cinta adhesiva, misma que además resalta su frontera epidérmica. En términos de Butler, Bustamante despliega al cuerpo “no como una superficie en blanco que aguarda la significación, sino como un conjunto de límites (*a set of boundaries*), individuales y sociales, que se mantienen y cobran significado a nivel político”. El maquillaje grotesco y las acrobacias cirqueras sugieren, además, que “el género es una estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetitivos que se ejecutan dentro de un marco de leyes rígidas que a través del tiempo se cuajan para dar la impresión de substancia, de una forma de ser natural”.⁶⁸ De hecho, Bustamante *desnaturaliza* los significantes de género (maquillaje, gestualidad, etc.) al llevarlos a sus límites absurdos, acto que despertó cuestionamientos de por lo menos una mujer del público, quien nos comentó que no estaba del todo de acuerdo con la aparente burla que hizo Bustamante al rito del maquillaje, mismo que puede ser perfectamente digno.

Cuando le planteamos esta inquietud a la artista, ésta respondió que también le gusta maquillarse en la cotidianidad, pero que en el *performance* intenta una crítica a la enfermiza obsesión por cierto ideal de belleza impuesto desde el exterior. Por lo tanto, *America the Beautiful* “es más bien un comentario sobre un *tipo*, sobre un fetiche cultural que representa al Otro”. La mujer rubia y bien dotada es, en efecto, un fetiche cultural que se constituye como un Otro objetivado al que aspiran tanto mujeres como hombres. Para la artista, el fenómeno tiene que ver con “una fascinación natural con ‘el otro lado’”. Sin embargo, el problema surge cuando esa “fascinación natural” se convierte en una obsesión enfermiza que aqueja a muchas mujeres y ahora con más frecuencia a los hombres, y que las/los lleva a invertir fortunas en operaciones “correctivas”. Abunda Bustamante:

La juventud y la belleza son maravillosas, y deben ser respetadas y cuidadas con amor. Pero, al mismo tiempo, es realmente peligroso ponerle tanto énfasis a esas cosas, ya que afecta toda una experiencia cultural, la manera que la gente piensa, la manera que se tratan los unos a los otros, la manera como se integran a la sociedad y con personas de diferentes edades, clases sociales sexos, etc. Se convierte más

⁶⁸ *Ibid.*, p.33.

bien en un asunto de auto-estima y de poder económico. Por ejemplo, las mujeres que no cubren ciertos estándares de belleza no son contratadas en las empresas. Además, existe una enorme industria que se dedica a mantener a las mujeres obsesionadas con su apariencia. A pesar de eso, creo que yo puedo ser igual de obsesiva sobre mi apariencia que cualquier mujer, e incluso amo el maquillaje.

En su *performance*, Bustamante lleva los rituales de estética corporal a sus límites grotescos de tal forma que los subvierte, se apropia de ellos y encuentra un erotismo especial al ejecutarlos. El ascenso por la escalera juega precisamente con la excitación del público. Estamos ante una mujer que se rebela a las convenciones de vestuario, maquillaje y comportamiento; cuyo ascenso controlado --en el que la suave vulnerabilidad de la piel contrasta con la dura frialdad de la escalera-- está cargado de cierta energía fálica. A pesar de lo evidentemente incómodo y doloroso de la cinta adhesiva pegada al cuerpo, la artista ejerce una sorprendente libertad de movimientos, ganándose la admiración y simpatía del público.

Bustamante consideró que la respuesta positiva del público mexicano se debió en parte a su gusto por “lower circus art”, o estilos carperos. Podríamos remitir además su efectividad al uso de una estética carnavalesca que se vale de lo grotesco para establecer *rapport* con el pueblo. Bajtin ha explicado ampliamente este tipo de estética popular y sus funciones:

(Lo grotesco) Ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a liberarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo.⁶⁹

Y esta transformación epistemológica se facilita, ya que lo grotesco no intimida, sino que invita a la comunión y a la risa: nos permite reinos de nosotros mismos y de las convenciones sociales. Es una risa que atenta contra la “seriedad unilateral” del orden imperante, así como de “las pretensiones de significación incondicional e intemporal”.⁷⁰ La estrategia de lo grotesco, lo *rasquache* y la risa es utilizada, como hemos visto, por muchos de los artistas transfronterizos para subvertir la “unilateralidad” de los discursos

⁶⁹ Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. op. cit., p. 37.

⁷⁰ *Ibid.* p. 50.

oficiales de identidad. Bustamante enfoca esa estética en su propio cuerpo no sólo con el fin de parodiar las convenciones de “lo femenino”, sino también para torcer y reorganizarlos de forma que adquieran un nuevo erotismo que no depende de imitar un estándar de belleza, sino de subvertirlo por medio del exceso.

A Bustamante le preocupa, por otro lado, la función social y cultural de la belleza.

En sus palabras:

La belleza tiene que ver con quién tiene acceso a las cosas y quien es excluida. (...) Tiene que ver con la manera en que la industria le vende a la gente una estatura social, y cómo esa estatura afecta la creación de comunidad o de lazos que son duraderos y amorosos. Esas imágenes son como portadoras de cultura, y hay que preguntarnos si contribuyen a crear una nueva cultura o si son sólo imágenes estáticas.

Es decir, la belleza se ha convertido en una industria exclusivista y egocéntrica, enfocada en el ascenso social, cosa que se representa simbólicamente en el *performance* por medio de la artista que sube la escalera. Bustamante nos recuerda que el cuerpo no es una entidad aislada, sino fundamentalmente portadora y *creadora* de cultura y, por lo tanto, de vínculos sociales.

Finalmente, la artista efectúa un elocuente comentario a tono con la observación que hiciera Butler, a saber: “los atributos de género... no son expresivos, sino *performativos*”.⁷¹ Es decir, la identidad sexual (de mujeres y hombres) no consiste en la expresión de una esencia pre-cultural, sino de la actuación de ciertas convenciones, mismas que pueden ser subvertidas en la medida que el sujeto se torne crítico de ellas. El *performance art*, como demuestra Nao Bustamante, es un medio idóneo para realizar dicha subversión con los recursos de la parodia, el humor y el circo.

c) Luis Alfaro y la identidad incorporada

Luis Alfaro es un “poeta del *performance*” cuya identidad doblemente marginada -chicana y gay- sirve como base para su actividad como artista, maestro, trabajador comunitario y promotor cultural. Oriundo de la ciudad de Los Ángeles, Alfaro creció en

⁷¹Butler, *op. cit.*, p. 141.

un ambiente urbano en el que convivía diariamente con gente latina y negra. Sus padres emigraron a California desde Zamora, Michoacán. Ambos militaron en la UFW de Chávez, por lo que, al igual que Nao Bustamante, Alfaro se crió en medio del movimiento chicano, situación que arraigó desde temprano ese aspecto de su identidad. Su identidad *gay*, según nos explicó, no representó gran problema a nivel familiar ya que tenía un tío homosexual, y en su barrio eran respetadas las personas “diferentes”.

A pesar de la religiosidad de sus padres, quienes “creían que todos los artistas se iban a ir al infierno”,⁷² Alfaro se dedicó a las artes tan pronto como terminó su *high school*, y desde un principio se familiarizó con el mundo del arte conceptual y el *performance* que hacia finales de los setentas --con excepción del grupo Asco-- era terreno exclusivo de hombres y mujeres feministas de origen anglosajón. Sus primeras alianzas artísticas fueron con la comunidad *gay* anglosajona, misma que apoyó su trabajo. Sensible ante la falta de trabajo comunitario para los latinos *gay*, Alfaro se integró al grupo Act Up, y después dirigió *The Gay Men and Poet Consortium*, grupo que trabajaba a favor de la concientización y prevención del sida. A partir de entonces, combinó sus actividades de trabajador comunitario y artista, mismas que actualmente considera son inseparables: “No creo que cuando hago arte dejo de hacer política; mi arte es la política. Cuando doy clases, o cuando trabajo aquí (en el Mark Taper Forum, donde dirige los proyectos de teatro latino) ayudando a otros dramaturgos, eso es el trabajo que se debe hacer como artista con mente social”.

Alfaro presentó un trabajo sutilmente provocador para *Terreno Peligroso*, titulado *El Juego de la Jotería*. En Los Ángeles, actuó ante un auditorio multiétnico de la Universidad de California que consistía en unas ciento cincuenta personas, la mayoría estudiantes. Dio inicio sentado entre el público, hablando en inglés y vestido como cualquier espectador estudiante. Conforme avanzaba el trabajo (y ya en el escenario), se quitó la ropa para quedar en un camisón femenino de seda negra. El *performance* de salir del clóset se extendió a la identidad étnica cuando Alfaro comenzó a integrar a su texto palabras en español y referencias a la migración de sus padres mexicanos a los Estados

⁷²Entrevista personal, realizada en su oficina del Mark Taper Forum, 24 de febrero de 1997. Las citas siguientes provienen de la misma entrevista.

Unidos. Alfaro realizó una serie de lecturas de textos poéticos y autobiográficos, así como acciones que iban desde atascarse la boca con pastelitos que extrajo de una maleta de viaje, hasta patinar mientras gritaba por su padre y caía repetidamente al piso.

Su presentación mexicana fue mucho más visual, con un mínimo de texto, a diferencia de la versión angelina, en la que se valió de largos monólogos con un lenguaje pleno de referencias culturales, fácilmente identificables por su público (jóvenes clase media tanto anglo como chicanos, etc.). En el D.F. se presentó dentro de la capilla de X'Teresa, lo que le otorgó un ambiente religioso al *performance*, ante un público de unas doscientas personas, la mayoría jóvenes de clase media y media-alta. Las acciones arriba descritas se repitieron, aunque con algunas variantes. Por ejemplo, el patinaje en UCLA fue realizado sobre el escenario, mientras que en X'Teresa patinó alrededor del público, desplazándose peligrosamente entre los reflectores y las sillas. La imagen de un hombre vestido con camión, patines y casco protector, era simultáneamente chistosa y grotesca. La risa era inevitable, pero ante la frecuencia de las caídas, la acción empezaba a cobrar otro significado: quizás el de la dolorosa incomunicación padre-hijo, quizás la del abuso físico.

Hay momentos que el *performance* de Alfaro tocaba el problema de la doble colonización --corporal y socio-política— que sufren los chicanos *gay*. En la versión mexicana, por ejemplo, se proyectaron sobre la pared unas fotografías que mostraban su cuerpo pintado con frases como "Yo soy *gay*". En una de las imágenes se veía la espalda del artista pintada con la leyenda "*Queer/Joto*", cuya línea diagonal que divide a las dos palabras sugiere una frontera ideológico-política.⁷³ El que la leyenda estuviera pintada sobre su espalda indica que un agente exterior la escribió en un ejercicio de estigmatización colonizadora.

El manejo de los estigmas es, de hecho, uno de los temas principales del *Juego de la Jotería*, por lo que pasamos a examinar algunos aspectos de esta forma peculiar de

⁷³El sociólogo chicano Tomás Almaguer hace referencia a la frontera que divide las prácticas homosexuales mexicanas y chicanas, concebidas de forma muy distinta según el contexto sociocultural. En el caso de los chicanos *gay*, las concepciones latinoamericanas y estadounidenses se (con)fundan, lo que da lugar a identidades complejas. Almaguer, T., "Hombres chicanos: una cartografía de la identidad y del comportamiento homosexual", *debate feminista*, Año 6, vol. 11, abril de 1995, p. 60 (46-77).

significar al cuerpo. Según Erving Goffman, el estigma se remonta al uso que hacían los griegos de signos creados en los cuerpos de delincuentes (cortando o quemando la piel) para anunciar públicamente su estatus moral y jurídico. Los estigmas así denotaban a una persona ritualmente manchada que debía ser evitada en lugares públicos.⁷⁴ Como señala Goffman, hoy el estigma se relaciona más con el factor *desacreditable* en la identidad del individuo, que con la evidencia corporal. Sin embargo, persiste la práctica de asignarle a los individuos un estatus moral y jurídico en base a ciertos marcadores visuales: el color de la piel, la estatura, la discapacidad física, el sexo; por lo que la identidad se asocia con la identificación de signos que se *leen* en el cuerpo. En el caso de que los signos de una identidad estigmatizada no sean visibles (un chicano como Alfaró, de piel blanca; una judía de aspecto sajón), Goffman indica que el individuo necesita *administrar* la información que da sobre su identidad religiosa, étnica o sexual a fin de evitar situaciones discriminatorias.

El estigma denota en primer lugar una necesidad de jeraquizar a los individuos según el modelo ideal que cada sociedad forma. Por ejemplo, en Estados Unidos se sigue planteando al individuo ideal como un hombre blanco, joven, atlético, de clase media alta y protestante (los llamados WASPs). Como señala Goffman, bajo estos estándares la mayoría de la población estadounidense tiene algún atributo estigmatizable. El mecanismo entonces no se conforma a la realidad, sino más bien a la necesidad de distinguir a lo “normal” de lo “anormal” con fines de control y clasificación. La paradoja, claro está, es que lo normal termina siendo un referente ficticio. De ahí que Goffman advierta que el estigma debe ubicarse en el lenguaje de las *relaciones* y no de los *atributos*.⁷⁵

No obstante, el discurso dominante hábilmente clasifica y margina a sectores enteros de la población ubicando a los estigmas como una “realidad” que basa su legitimidad en la evidencia de atributos que Goffman clasifica en tres tipos: a) deformidades físicas; b) “manchas de carácter” (donde entra la homosexualidad) y c)

⁷⁴Goffman, Erving, *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. New Jersey: A Spectrum Book, 1963, p. 1.

⁷⁵*Ibid.*, p. 3.

orígenes raciales y étnicos.⁷⁶ El primer tipo de estigma suele ser visible, mientras que los otros dos pueden ser invisibles.⁷⁷ En el caso de los estigmas visibles, el individuo desacreditado debe administrar la tensión social que surge al entrar en contacto con los “normales”. En el caso de estigmas invisibles a primera vista, el individuo adquiere una condición *desacreditable* que lo obliga a administrar la información que da a los demás sobre su persona; a decidir hasta qué punto despliega o no su condición, a quién se la confía, en qué momento, etc. Así, el individuo se halla bajo la constante tensión de que su “secreto” quede al descubierto y que la sociedad lo margine. Esta situación es bien conocida por judíos dentro de sociedades antisemitas o por *gays* en compañía de gente homofóbica. Como respuesta, las personas estigmatizadas se agrupan en comunidades de apoyo donde aprenden a convertir la vergüenza en orgullo, al grado de que resulte deseable exaltar los atributos estigmatizados para hacer de ellos armas de resistencia y afirmación.

Sin embargo, todo intento por transformar al estigma en arma de afirmación y resistencia se enfrenta a múltiples amenazas, pues todos nos movemos en el contexto de una estructura social dominante que ya ha establecido un lenguaje cargado de connotaciones que ponen en desventaja a los grupos subalternos. Además, el estigmatizado comparte con el “normal” básicamente la misma idea de lo que es una identidad. Como ese concepto viene de la sociedad dominante, a los marginados no parece quedarles más remedio que solicitar la aceptación y el “trato igualitario”. De esta forma, el sistema jerárquico continúa intacto: los que se constituyen como “normales” buscan minimizar la humanidad del estigmatizado, haciéndole sentir vergüenza, auto-desprecio y finalmente haciéndolo susceptible de control y dominación.

El valor de los movimientos de resistencia comunitaria estriba en poner al descubierto la arbitrariedad de este mecanismo y desconstruir la dicotomía “normal”/ “anormal”. En la obra de Luis Alfaro la crítica se dirige a la arbitrariedad de los roles

⁷⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁷ Es necesario advertir que, al hablar de la posible “invisibilidad” de un origen étnico, se hace referencia a casos como el de Luis Alfaro, un chicano de piel blanca. Es difícil pensar, sin embargo, en la invisibilidad de un origen racial, aunque cabe mencionar que la artista afro-americana Adrian Piper trabaja en sus performances sobre la ambivalencia de gente “negra” con piel blanca.

sexuales y a la violencia de la estigmatización ejercida desde fuera. Para Alfaro, así como para la mayoría de los y las artistas chicanos/as, la simultánea desconstrucción y afirmación de identidades étnicas, raciales y sexuales sigue siendo una de sus misiones fundamentales.

En el trabajo de Luis Alfaro se aprecia una voluntad de distinguir entre, por un lado, la identidad que el individuo posee (discurso esencialista), y por otro, la identidad que el individuo constituye para sí a raíz de su interacción con los demás y la que los otros le atribuyen (discursos constructivistas). Para Goffman, la identidad personal está constituida por marcadores visuales (*identity pegs*) y la historia personal que se asocia a esos marcadores.⁷⁸ Por ejemplo, una piel morena puede estar asociada a cierta afiliación étnica o hacer referencia a narrativas migratorias. Es en el terreno de la identidad personal donde el individuo debe administrar la información sobre su condición estigmatizada, al grado de que “the stigma and the effort to conceal or remedy it become ‘fixed’ as part of the personal identity”.⁷⁹

Dentro de su *performance*, Alfaro propone el concepto de una identidad personal que se asocia metafórica y metonímicamente con el estigma. Metafóricamente porque un camisón femenino sobre un cuerpo masculino puede ser símbolo de una sexualidad alternativa; metonímicamente porque las palabras “queer/joto” escritas directamente sobre la piel del artista hacen de su cuerpo un pergamino sobre el cual se puede leer su identidad. De esta forma, el estigma se convierte en un vehículo para simultáneamente expresar e *incorporar* las múltiples identidades que pueda tener una persona.

De forma semejante a la que se aprecia en el *performance* de Nao Bustamante, Alfaro parodia los marcadores visuales de la identidad sexual al plantear un recorrido de la “normalidad” a la “anormalidad”. Como su colega, ejecuta una transgresión que en términos de Bajtin se observa como el desplazamiento del “cuerpo clásico” al “cuerpo grotesco”. Según Bajtín, el cuerpo clásico es aquel que las reglas de etiqueta y comportamiento occidentales intentan constituir: un cuerpo asexual, sin orificios ni secreciones. El cuerpo grotesco, en cambio, es aquel que despliega las funciones

⁷⁸Goffman, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁹*Ibid.*, p. 63.

corporales “sin recato”, y por lo tanto ofrece “una *concepción particular del todo corporal y de sus límites*”.⁸⁰ En la obra de Alfaro, el despliegue progresivo de lo grotesco sirve en primer lugar para cuestionar los códigos arbitrarios de vestimenta (estrategia bien conocida por los travestis de todo el mundo). El camisón negro no hace más que acentuar la obesidad de su cuerpo y el hecho de que está cubierto de vellos, imagen que atenta contra los estándares contemporáneos de belleza. A lo largo del *performance*, Alfaro desarrollará una serie de acciones que acentúan para el público una y otra vez lo grotesco de su imagen.

Por ejemplo, hay un momento cuando abre una pequeña maleta de viaje y comienza a extraer de ella toda clase de pastelitos de manufactura industrial para literalmente atascarse con ellos. Mientras realiza esta acción, se escucha su voz pregrabada que cuenta la historia de la llegada de su padre a Estados Unidos, la pobreza a la que se enfrentó su familia, obligada a adaptarse al consumismo del nuevo país. El consumismo sofocaba a la familia, especialmente a la madre, quien intentó suicidarse después de que se le hizo ver que su cuerpo era demasiado “mexicano” y no correspondía a la nueva sensibilidad estadounidense. La acción de Alfaro acentúa lo simultáneamente trágico y absurdo de la situación, y es una denuncia a la colonización del cuerpo por medio del sistema digestivo. La alimentación se convierte en un acto masoquista a través del cual uno se vuelve cómplice de las fuerzas colonizadoras. Sobre esta acción nos dijo el artista:

... si estoy tratando de cambiar algo, es cómo nos vemos. Para mí, eso se manifiesta en el cuerpo, qué pasa con este cuerpo gordito. Hablo del sida, de cómo cambia el cuerpo, de cómo se mueren mis amigos. Cuando me estoy comiendo los *Twinkies*, estoy comiendo “cultura”, me estoy ahogando en la cultura, pero la cultura es algo tan dulce ¿que no?

Al igual que Bustamante, a Alfaro le preocupa la obsesión que hay en Estados Unidos con la apariencia física, obsesión que se traduce en el ninguneo y rechazo de miles de personas. Alfaro nos explicó en entrevista la inquietud que subyace a la acción:

Mi papá veía a mi mamá como veía a México, algo muy romántico, algo de otro tiempo pasado. Vienen a los Estados Unidos, y él quiere que se vea más delgada,

⁸⁰Bajtín, *op. cit.*, p. 284.

como son las mujeres americanas. Él lo hacía porque quería ser americano, olvidarse de México. Cuando se oye esa historia, estoy comiendo los pastelitos, y la pregunta es: ¿qué es lo perfecto? ¿qué pasa con ese cuerpo que no es el cuerpo *gay*? Porque si ves todos los *magazines* me dicen que este cuerpo mío no es *gay*, porque no es sexual. Entonces, ¿gente con este cuerpo no pueden ser *hot*? Gente con este cuerpo, ¿dónde caen en la comunidad? Si tú no tienes un cuerpo perfecto en una comunidad obsesionada con *beauty and youth*, ¿qué pasa? ¿dónde se van los hombres viejos *gay*? ¿se mueren de sida? Es lo que muchos creen. Yo quiero que el público que ve ese ritual (el *performance*) se pregunte esas cosas.

La presión social que sintieron sus padres por conformarse a un estándar de apariencia física es sufrida igualmente por Alfaro. Se trata, finalmente, de un imperativo que obliga a los individuos a enfocar su identidad a nivel epidérmico para acatar la consigna fascista de ser *iguales*. Pero esa igualdad es engañosa, ya que su propia superficialidad no contempla la igualdad socio-política aunque, eso sí, desdeña cualquier signo de diferencia que indique una probable *disidencia*.

La estrategia de Alfaro está dirigida a conseguir la complicidad y posible identificación de su público al hacer uso de narrativas personales (anécdotas, historias de familia, etc.) que tienen la virtud de contar una historia *diferente pero igual*: su trabajo consigue poner de relieve la particularidad étnica y sexual, a la vez que deja ver su carácter profundamente humano. La transgresión se ubica en el uso agresivo de estereotipos y la denuncia de los estigmas. Sin embargo, Alfaro se cuida (a diferencia de muchos performanceros) de no agredir al público, sino de más bien hacerlo partícipe de una problemática simultáneamente personal y colectiva. De ahí que su estrategia sea quizá más efectiva que la de artistas que buscan la transgresión como un fin en sí mismo. En su análisis sobre las políticas del cuerpo en los discursos feministas, Janet Wolff advierte que la transgresión en sí misma no constituye necesariamente un avance político; por lo tanto, un acto escénico “sólo puede ser subversivo cuando cuestiona y pone al descubierto la construcción cultural del cuerpo”.⁸¹ Alfaro consigue esta subversión desde su manejo hábil de los estigmas estereotipados.

⁸¹Wolff, Janet, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley y Los Angeles, U. of California Press, 1990, p. 137.

En el *performance*, la identidad deja de ser una categoría abstracta en tanto que se hace posible la identificación con su narrativa personal. El énfasis que pone en las historias domésticas, familiares y cotidianas sugiere que la identidad no se fundamenta en símbolos o estereotipos, sino en narrativas *familiares*, es decir, narrativas con las que el público, aún el no-chicano y heterosexual, se puede identificar. La identidad que me es familiar es una identidad abierta, relacional, a la vez individual y colectiva.

Esta familiaridad, así como su manejo humorístico, hace que el público esté abierto a los aspectos más subversivos y críticos de su *performance*. La tarea de subvertir cánones socioculturales no es nada fácil si tomamos en cuenta la forma como éstos permean cada gesto y actitud en nuestras vidas, en lo que el socio-lingüista francés Pierre Bourdieu llamó el *habitus*. Según Bourdieu, el *habitus* es el sistema social (y su ideología cristalizada a lo largo de la historia) traducido en prácticas individuales y colectivas. La confluencia de percepciones, actitudes y acciones se da en lo que llama el *hexis corporal*. Así, por ejemplo, el racismo es una ideología de la cual es difícil escapar debido a la forma como se incorpora a nivel mental y físico. En el caso de la identidad sexual, Bourdieu sostiene que surge ante la concientización de la división de labores según los sexos en donde “lo que se impone por medio de una cierta definición social de la masculinidad (y, por derivación, de la feminidad), es una mitología política que gobierna todas las experiencias corporales, incluso las mismas experiencias sexuales”.⁸²

El trabajo de Alfaro se propone poner al descubierto esta “mitología política”, y en el proceso hace un intento explícito por recuperar el control de su cuerpo y experiencia sexual. Así, el uso de ropajes femeninos no es un mero recurso escénico, sino que denota un reclamo por el derecho a re-presentarse y definirse como a uno mejor le plazca. Su reclamo se extiende al cuerpo mismo, en la conciencia de que --como sostiene Foucault-- el discurso del poder/saber se empeña en controlar y aún colonizar al cuerpo y sus prácticas.⁸³

⁸²Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge U. Press, 1984, p. 93.

⁸³Foucault, Michel, *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*. New York: Vintage Books, 1990, p. 41.

Siguiendo esta lógica, el *performance* de Alfaro aborda una doble colonización: la corporal y la socio-política. Su trabajo demuestra que el cuerpo y la sociedad son inseparables, y que de hecho el cuerpo sufre una inscripción por parte de su entorno, fenómeno que simboliza por medio de las frases estigmatizadoras pintadas sobre su piel.

La estrategia "performativa" de Alfaro sugiere que el cuerpo no es únicamente reproductor del *habitus*, sino que puede ser el instrumento del cual se vale el sujeto para resistir la presión de lo que la sociedad designa como "natural y necesario". Alfaro así reclama la injerencia del sujeto en su propio devenir. Ésta, empero, no es una empresa puramente individual, ya que requiere de la complicidad de quienes libran luchas semejantes.

Hay que destacar en este manejo de estigmas sexuales la ausencia del marcador étnico explícito. Lo único que hace referencia al aspecto chicano es la palabra "joto" escrita en español. Sin embargo, Alfaro no denuncia etiquetas estigmatizantes como "pocho", "greaser" o "wetback". Su vestimenta tampoco tiene ningún marcador étnico (a diferencia de los atuendos hipermexicanos de Gómez-Peña). Alfaro elige resaltar los estigmas sexuales a nivel visual, mientras que los estigmas étnicos se concentran en la narrativa oral (cuando describe la migración de su padre mexicano o se auto-nombra como un "gay chicano"). A lo largo del *performance*, el público se entera de la identidad de Alfaro más por lo que éste muestra y dice que por lo que *hace*. La pregunta que surge ante este manejo es: ¿dónde se ubica la identidad personal? ¿en lo que el individuo muestra, dice y hace o en lo que otros dicen sobre él?

Alfaro nos explicó que adapta sus presentaciones según la comunidad a la que se dirige, de tal forma que si su auditorio es mayoritariamente *gay*, enfatizará lo latino, y viceversa. Su objetivo es "cruzar, *to cross* la cultura (...) Lo que estoy haciendo en mi arte, al fin, es empezar a ver un futuro sin fronteras". Y su movimiento transfronterizo se enfoca en esas barreras que dividen a comunidades que, por compartir una condición subalterna, deberían estar unidas.

Para involucrar al público en su presentación en X'Teresa, Alfaro realizó una acción ritualista que consistía en colocar piedritas en un círculo de veladoras. Antes de poner la piedra (que sacaba de un canasto) sobre el suelo, la mantenía en alto mientras

mencionaba el nombre de una persona. Llegó un momento en que Alfaro dejó de hablar, aunque seguía realizando la acción, por lo que los espectadores empezaron a participar dando nombres. El ambiente de la capilla-foro iluminada por las veladoras y las voces de gente anónima mencionando los nombres de amigos o parientes que han muerto (¿de sida?) creó por un instante un sentimiento de solidaridad; y sin duda algunos reflexionaron sobre la lucha común que es urgente librar --aún a través de las fronteras-- en estos tiempos de plaga universal.

A fin de abrir un espacio que posibilite este contacto interpersonal, Alfaro utiliza el recurso de la memoria. Cuando evoca textual y gestualmente las historias de su vida personal, acude a la autobiografía, recurso por excelencia que desde sus principios utilizó la narrativa chicana para proyectar la memoria a la esfera pública. Según el teórico Ramón Saldívar, la autobiografía chicana estructura toda una "ideología del ser" (*ideology of the self*) en donde se exploran los vínculos de lo personal y lo político.⁸⁴ Saldívar sostiene que la narrativa chicana tiene como uno de sus objetivos principales la "desnaturalización" del canon oficial, es decir, poner al descubierto la arbitrariedad de las prácticas discriminatorias y opresivas que se han integrado al *habitus* cotidiano, y que por lo tanto se hacen pasar por naturales. Según Saldívar, la narrativa chicana "revela los sistemas heterogéneos que se resisten a la formación de una base unitaria de la verdad, al abordar las problemáticas del lenguaje, la soberanía de nuestra identidad y las leyes que gobiernan nuestro comportamiento".⁸⁵ El teórico argumenta que la autobiografía chicana logra esto al presentar a un sujeto "descentrado", que trabaja desde una posición bicultural y bilingüe, en donde lo personal queda desplazado a favor de lo político.

A la luz de estas observaciones, podríamos decir que el trabajo de Alfaro proyecta su memoria personal hacia la memoria colectiva por medio de su cuerpo, es decir, que su cuerpo es el vehículo de una memoria politizada. A diferencia de la autobiografía que analiza Saldívar, *El Juego de la Jotería* no privilegia lo político sobre lo personal, sino que articula una relación dialéctica entre ambas realidades. La autobiografía de Alfaro atenta

⁸⁴Saldívar, Ramón, *Chicano Narrative: The dialectics of difference*. Madison, Wis.: U. of Wisconsin Press, 1990.

⁸⁵*Ibid.*, p. 13.

contra los estereotipos y los estigmas a través de una compleja red de memorias personales que posibilitan una *familiarización* con su problemática.

Para Alfaro, entonces, el cuerpo es el terreno peligroso donde confluyen lo político y lo personal, lo público y lo íntimo, lo placentero y lo doloroso. El cuerpo es el campo de batalla en donde se libra la lucha entre la colonización ejercida desde el exterior y la resistencia que no sólo emana del sujeto, sino también de los lazos que establece éste con sus, por así decirlo, cómplices. Es aquí donde el movimiento transfronterizo de su trabajo cobra una relevancia fundamental, ya que Alfaro se dirige a comunidades que en ocasiones se muestran antagónicas: la chicana, la *gay* y la mexicana. En México, su trabajo permite ver un aspecto del mundo chicano/latino pocas veces discutido. En la versión angelina del *performance*, el artista aborda los conflictos internos entre la gente *gay* de color y el movimiento *gay* estadounidense, mayoritariamente blanco, para luego concluir: “En la frontera que separa a la nacionalidad y la sexualidad, busco un hogar en ambos lados, aunque ninguno crea que existo” (“*In the border between nationality and sexuality, I search for a home in both, but neither one believes that I exist*”). Alfaro se presenta como un *homeless* que milita en los intersticios de las fronteras nacionales y sexuales, que no logra el reconocimiento de sus comunidades, pero persevera en su empeño. De hecho, exige que el público adopte una postura ante la problemática, al preguntarle directamente “¿Eres un aliado o un enemigo? Esta es una lucha en la que no podemos aceptar medias tintas” (“*Are you friend or foe? This is a fight where we can accept no half enchiladas!*”).

En su trabajo, Luis Alfaro se desplaza libremente entre la desconstrucción y la celebración, entre la resistencia y la afirmación. Su obra no rechaza el concepto de la identidad: más bien, propone al público considerar la posibilidad de que múltiples formas de vivir las identidades convivan en simultaneidad.

* * *

Hasta aquí el análisis de algunos de los *performances* presentados en *Terreno peligroso*. Para concluir, a continuación se aborda la obra de Yareli Arizmendi, artista mexicana radicada en California que propone una visión mordazmente irónica del choque cultural entre mexicanos y estadounidenses. En la línea de lo que hace Gómez-Peña, el

trabajo de Arizmendi ofrece una perspectiva femenina que además toma en cuenta el frecuentemente olvidado problema de la clase social dentro de las relaciones transfronterizas.

4. La *Nostalgia Maldita* de Yareli Arizmendi

“Siempre he tenido la experiencia de no estar exactamente donde pertenezco”. Así nos expresa Yareli Arizmendi⁸⁶ su condición intersticial, que deriva de haber sido criada y educada en la Ciudad de México hasta el tercer año de secundaria, cuando sus padres la mandaron a estudiar a Kansas. Su contacto con el mundo chicano no se dio sino hasta su llegada a California en 1983, para estudiar en la Universidad de California en San Diego. Después de haber sido la “mexicana exótica” en Kansas, pasó a ser vista como otra más de una comunidad de la cual no tenía conocimiento alguno. En la universidad, tomó clases con Jorge Huerta, quien la introdujo al teatro chicano y quien la animó a involucrarse con El Teatro de la Esperanza y El Teatro Campesino. Para Arizmendi, ese encuentro representó “un *crash course* de onda chicana”, e incluso

lo chicano me enseñó lo que era México; un México muy diferente al del Colegio Americano y Bosques de las Lomas en el que crecí... aquí aprendí a valorar el frijol y la tortilla... Si alguien va a ser el guardián de lo que es México, son ellos, los chicanos, ya que en México --si fuera por la clase media-- ya todos comerían hamburguesas.

Arizmendi no oculta su origen clase media-alta, y de hecho aborda puntualmente las problemáticas de clase dentro de su obra artística, ya que considera es un aspecto del mundo chicano-mexicano que pocas veces se toma en cuenta. Su personaje de “la Chulis” Rodríguez, uno de sus favoritos dentro de los *performances* que ha realizado, justamente satiriza a la “niña bien” de Polanco con casa en La Jolla, California. La ignorancia clasista de “la Chulis” la lleva a humillar a los chicanos (“¡Con el nopal en la frente y me hablan inglés!”) sin considerar que ella también es vista como otra mexicana más por el sector dominante.⁸⁷ Arizmendi advierte que “no podemos olvidarnos de los accesos que te da la

⁸⁶Entrevista personal en su casa de Hollywood, Los Ángeles, 4 de agosto de 1997.

⁸⁷Arizmendi personificó a “La Chulis” durante su intervención en el Encuentro Chicano del CEPE/UNAM de 1991, a fin de enfrentar al público con sus prejuicios de clase contra los chicanos.

clase social”, situación que coloca a unos mexicanos en contextos privilegiados y a otros en la miseria, a la vez que los pone en posiciones antagónicas.

Arizmendi confiesa que el descubrimiento de su identidad le “llegó totalmente por lo chicano”, lo que no significa que ella se identificara como chicana, sino que por medio de esa cultura entró en contacto con su propia mexicanidad. Tal identidad, empero, no es fácilmente definible, y en su caso está distorsionada por los filtros de la nostalgia, tema del *performance* que abordaremos abajo.

Antes de trabajar por su cuenta, o de incursionar en el cine mexicano en la ya clásica *Como agua para chocolate*, se involucró intensamente en el teatro chicano. Por ejemplo, con El Teatro de la Esperanza, viajó a Nicaragua en 1984 como una de las actrices en la obra *Y la muerte viene cantando*, viaje que además la sensibilizó a la situación política de los países centroamericanos. El año siguiente, conoció a Isaac Aronstein y a Guillermo Gómez-Peña, integrantes en aquél entonces del BAW/TAF, quienes la invitaron a participar en un *performance* llamado *Ocnoceni*. Es así como se “inició” en la estética del *performance*, no sin sus reservas, “ya que a veces me parecía que sus *performances* eran demasiado frívolos y abstractos, cosas que los chavitos de la calle no podrían entender. El público era muy *performance art*, muy *white*. Yo andaba en un plan muy activista, de teatro militante, el teatro como estrategia. Me importaba mucho personalizar la política”. Es por ello que escribió una obra compuesta de cinco monólogos llamada *¿Quién te va a comprar tus zapatos?*, sobre “el rollo de ponerte en los zapatos de alguien más”, y que montó en un Festival de la Raza de Tijuana.

Un momento decisivo para su vida profesional y personal fue su asociación con Sergio Arau a partir de 1991. Como se dijo en un apartado anterior, Arau es miembro fundador del grupo de “Charrock” *Botellita de Jerez*, y desarrolló una estética que sirvió como una de las fuentes importantes de inspiración para Gómez-Peña. Arizmendi y Arau, en colaboración con Jesús Contreras, realizaron el montaje *La envidia del penny/penny envy*, descrito como “un cabaret posmoderno de rap azteca”. El *performance* estrenó el 6 de marzo de 1992 en el salón “Bugambilia” de la Ciudad de México, y en julio se montó en el Centro Cultural de la Raza en San Diego. La obra aborda temas como el Tratado de Libre Comercio, conflictos de clase (con la ayuda de “la Chulis” Rodríguez) y los

malentendidos que surgen en los contactos México/Estados Unidos. Para el público mexicano, el énfasis estaba en el universo fronterizo y chicano, mientras que para el público estadounidense se trataba de romper los estereotipos sobre los mexicanos, y abordar problemas del México contemporáneo. Visualmente, los artistas desarrollaron una estética de lo “naco”, equivalente al *rasquachismo* chicano: colores chillantes, trajes “aztecas” hechos con polyester y chaquira, nopales de plástico... El objetivo fue usar lo “naco” como una manera de resignificar el “mal gusto” mexicano, mismo que en realidad se transforma en una actitud contestataria desde el momento en que se asume lo “naco” de forma deliberada, a fin de manipular lúdicamente el entorno y reírse de uno mismo.⁸⁸

En octubre de 1993, Arizmendi estrenó su *performance* solista *Nostalgia Maldita. 1-900-MEXICO*, trabajo que aborda el deseo por los orígenes, “el inútil intento de regresar a un pasado mítico”, la memoria que guardan los alimentos, la soledad, los hábitos alimenticios, y la obsesión con la figura. Se desarrolla en el “territorio diaspórico” de la migración, dentro del que “tu casa es el lugar donde tienes tu cepillo de dientes”.⁸⁹

La obra, que contó con la dirección de Luis Torner (y por lo tanto tiene más de “teatro” que de *performance*), inicia con una escena de carpa cirquera en la que una voz pre-grabada invita al público a conocer la terrible historia de la cabeza parlante (Arizmendi). Resulta que la cabeza lleva 500 años de estar decapitada “por desobedecer a mis padres... I thought I had the right to dream”.⁹⁰ Con este prólogo carpero, se establece el tono de la obra, además que se realiza una referencia intertextual a *La cabeza reducida de Pancho Villa*, de Luis Valdez.

Con un rápido cambio de luces, la mesa sobre la que descansaba la cabeza se desmantela para mostrar a Arizmendi haciendo ejercicio sobre una escaladora eléctrica. La actriz permanecerá sobre este aparato a lo largo de la obra, en una parodia visual de la obsesión fisicoculturista de las sociedades post-industriales. Su monólogo (que se plantea más bien como un diálogo con el público) comienza con una confesión sobre su plan de

⁸⁸Comentarios extraídos de la entrevista a Arizmendi publicada en Stampone, David, “Aztecs With Attitude”, *The San Diego Reader*, 18 de julio de 1992, p. 14.

⁸⁹entrevista personal, *cit.*

⁹⁰Arizmendi, Yareli, *Nostalgia Maldita: 1-900-Mexico*, libreto inédito, 1993, p. 1.

seducir a Donny Osmond, icono de la cultura massmediática de los setentas. Para tal efecto, Arizmendi dice que se disfrazó de criada mexicana para entrar a trabajar a la residencia Osmond y, por medio de sus alegres cantos, ganarse el corazón de Donny. Éste queda embelesado, pero cuando titubea, Arizmendi le “confiesa” que en realidad ella no es una criada: “Sólo por casualidad vivo en México, pero en realidad soy española, una hermosa y antigua princesa maya de Madrid”.⁹¹ El segmento establece una situación típicamente telenovelesca para satirizar el ingenio de los inmigrantes mexicanos y la ingenuidad ignorante de los anglosajones. Arizmendi se vale de estereotipos, pero los recursos del engaño y del disfraz sirven como preludeo para su despliegue de una identidad compleja.

En el siguiente segmento, Arizmendi adopta la pose de una instructora dietética que da la bienvenida al público a “Fat Gram City: where we are all Equal”. Con eso, critica el absurdo de promover una homogeneidad física como si se tratara de una consigna democrática. Al igual que en los trabajos de Nao Bustamante y Luis Alfaro, Arizmendi pone al descubierto el fascismo y la enajenación escondidos detrás del consumismo y de los regímenes dietético-deportivos. Además, critica la alianza de mega-industrias como la Coca Cola, cuyos productos de “dieta” ofrecen un falso solaz espiritual a personas que, como señala García Canclini, han pasado de ser ciudadanos a ser consumidores.⁹² Con voz de merolico, Arizmendi expone la absurda ironía:

En un país donde la indigencia, la violencia y la desesperanza están siempre presentes, la Coca de Dieta es nuestra benefactora, nuestra patrocinadora oficial, ya que elimina al cuerpo humano. No más dietas. Hagan desaparecer al hambre y al sufrimiento sin subir un solo kilo, sin agregar una sola caloría al cuerpo!⁹³

Así, las “dietas” se convierten en la hambruna de las élites, que pagan millones por perder unos kilos, mientras que sectores enteros de la humanidad mueren de hambre dentro y fuera de los Estados Unidos.

En otro momento, una voz en *off* cuestiona a Arizmendi sobre su “mexicanidad”. Ante el interrogatorio, ella tiene que aceptar “de mala gana” que solía ser mexicana, a lo

⁹¹ *Ibid.*, p. 4. Trad. mía.

⁹² García Canclini, N., *Consumidores y ciudadanos...*, *op. cit.*

⁹³ Arizmendi, *Nostalgia*, *op. cit.*, p. 8. Trad. mía.

que sigue el acto de quitarse su sudadera deportiva y “exponer los verdaderos colores de su alma: verde, blanco y colorado”.⁹⁴ Arizmendi alude al ambiente de persecución fomentado por Pete Wilson en California, que instaba a los ciudadanos estadounidenses a “reportar” cualquier persona que se sospechara fuera inmigrante ilegal. Al decir que los “verdaderos colores de su alma” son los de la bandera mexicana, cuestiona la práctica de ubicar la identidad en los marcadores visuales o físicos, práctica que el fascismo utiliza para clasificar y estigmatizar a las personas.

Más adelante, se proyecta un video que muestra un anuncio para llamar al teléfono 1-900-MEXICO, donde una suerte de teleastróloga curará a los que así lo soliciten de su “nostalgia maldita” por el México perdido.

En escena, Arizmendi toma una llamada y adopta el tono sensual del sexo telefónico para asegurar a su interlocutor de que es bueno comer enchiladas y comida grasosa ya que “la memoria se guarda en la grasa del cuerpo”. Como lo hiciera Proust en *Por el Camino de Swann*, la artista realiza un comentario sobre las propiedades mnémicas de la comida, sólo que en este caso la cocina mexicana sirve como un dispositivo que, al formar parte del cuerpo mismo, despierta la memoria de la identidad. En base a la parodia de los regímenes de dieta que realizara antes, Arizmendi parece advertir que la sociedad estadounidense atenta contra la memoria colectiva de las comunidades diaspóricas.

La obra concluye cuando Arizmendi pregunta al público dónde se encuentra su cepillo de dientes, para luego decirle “Ahora, recuerden: el hogar está donde se encuentra su cepillo de dientes!”. Simultáneamente, la actriz saca un cepillo de dientes gigante al que está adherida la bandera de los Estados Unidos, misma que ondea en parodia al asimilacionismo triunfalista de los inmigrantes (fig. 12). La música en ese momento es un arreglo de Arau y Arizmendi que fusiona los himnos mexicano y estadounidense para dar como resultado “*The AmeXican Anthem*”.

A simple vista, *Nostalgia Maldita* parece ser una burla a las confusiones identitarias de los México-chicanos. Más bien, es una obra que pone sobre la mesa las dinámicas de deseo, marginación y estereotipación que ejercen chicanos y anglosajones

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9.

entre sí. El tono humorístico sirve para hacer más accesible uno de los temas medulares: el dolor ante la pérdida de una identidad estable, así como el dolor ante la imposibilidad de regresar al país mítico. Ese dolor se torna sentimental por medio de la nostalgia, que, como apunta Baudrillard, acaba por sustituir una realidad *que ya no es*.⁹⁵ Es decir, la nostalgia es un simulacro que, por su carácter sentimental e idealista, se prefiere al caos de “lo real”. La obra es así un vehículo para que Arizmendi “exorcise” su “nostalgia maldita”. Como tal, la artista no consideró pertinente llevar la obra a México D.F., ya que “se presta a muchos malentendidos”, es decir que, a pesar de que los símbolos son reconocibles, “son temas que en la ciudad no se manejan”.⁹⁶ También es posible que Arizmendi temiera que la obra se tomara como una “traición” a su identidad mexicana.

Con *Nostalgia Maldita*, Yareli Arizmendi se ubica dentro de la tradición del *performance* transfronterizo. Al igual que en las obras anteriormente expuestas, ésta se vale de la estética conceptual, del humor y la ironía para desconstruir los estereotipos de la otredad étnica y sexual. También plantea a la identidad como *pose*, es decir, como un *actitud corporal* que se adapta a las circunstancias. ¿Quiere decir esto que la identidad es una farsa? Más bien, se trata de un fenómeno que se remite a la consigna de Simone de Beauvoir, a saber, que “el cuerpo es una situación”.⁹⁷ El cuerpo, y la identidad que éste carga, existe en relación al sitio que ocupa en un espacio socio-cultural dado. Arizmendi nos recuerda constantemente qué consecuencias trae la *situación* del cuerpo: ya sea dentro de un régimen de dieta enajenante, o en búsqueda de su propia memoria.

5. Conclusión

En este capítulo se ha realizado un recorrido a través de diferentes manifestaciones del arte conceptual y del *performance* transfronterizo. Hemos visto la diferencia entre el arte chicano de los ses-tentas, con su sensibilidad rasquache y discurso esencialista, y el arte transfronterizo, que se vale de un sincretismo conceptual y un discurso deconstructivista.

⁹⁵Baudrillard, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁶Mensaje enviado por correo electrónico el 17 de octubre de 1997.

⁹⁷Cit. en Butler, *op. cit.*, p. 8.

El impulso deconstructivo implica una crítica al régimen discursivo dominante que clasifica a los individuos a fin de controlarlos. En algunas obras analizadas (el caso de Luis Alfaro), se aprecia simultáneamente un impulso por afirmar las identidades subalternas. El paso de la deconstrucción a la afirmación parece contradictorio, pero hay que recordar que deconstrucción no equivale a destrucción. En ocasiones, el desmantelamiento de estereotipos *negativos* está acompañado de la construcción/apropiación de estereotipos *positivos*, tal y como sucedió con el arte chicano temprano, que buscaba crear una imagen positiva de su comunidad en contraposición a una imagen negativa de la sociedad dominante. Para los artistas chicanos, reforzar la identidad era y es una forma de garantizar su sobrevivencia ante la amenaza del *melting pot*. La diferencia con el discurso de los sesentas y setentas es que la identidad chicana se ve ahora como (valga la trillada expresión) plural. Por otro lado, el sujeto chicano ya no es representado como idealmente “bueno”, sino como un ser humano complejo y lleno de contradicciones. El impulso crítico y deconstructivo, entonces, ha promovido una representación compleja de la comunidad y del sujeto chicano.

Para los artistas subalternos, la “esencia” de una identidad monolítica queda, en términos derrideanos, diferida, diseminada, y esa diseminación puede constituirse en una serie de puentes *visuales* y *narrativos* para el diálogo transfronterizo. A diferencia de los primeros artistas del movimiento chicano que, como se apuntó arriba, construían sus identidades, y las *presentaban como esenciales*, los artistas transfronterizos presentan sus identidades como *construcciones* susceptibles de análisis, juego, y parodia.

La transición experimentada por las artes visuales chicano-mexicanas, de un discurso esencialista a uno de crítica (des)constructiva, encuentra analogías con las fases que Franz Fanon identificaba en el proceso de los intelectuales de las colonias africanas. Según Fanon, el intelectual nativo pasa de una fase reflexiva a una de lucha. Terminado el periodo de lucha armada, pasa de un énfasis en la historia colectiva a un énfasis en las memorias individuales. En ese momento, sostiene Fanon, el intelectual nativo se dedica a “desnudarse para estudiar la historia de su cuerpo”.⁹⁸ El estudio al desnudo de las

⁹⁸Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Nueva York: Grove Weinfeld, 1991, p. 211.

“historias corporales” --más evidente en los artistas del *performance*-- es uno que se puede identificar en aquellos latinos y mexicanos finiseculares que están conscientes de que en la topografía de la piel se pueden leer los relatos que arman y desarman las identidades de un pueblo.

Conclusión general

¿Cuál es el estado actual de la identidad tanto social como personal? No hay una sola respuesta a la pregunta, ya que --como se vio a lo largo de esta tesis-- las identidades se manejan de forma distinta según cada contexto. Hay una distancia abismal entre la identidad latinoamericana como la soñaran Bolívar y Martí, y la identidad étnica que abrazan los chicanos. Sin embargo, ambas concepciones son homólogas en tanto que buscan consolidar un espacio comunitario frente a influencias colonialistas, sean éstas europeas o estadounidenses. La construcción de una comunidad tiene que debatirse inevitablemente dentro de una dinámica de mimetismo y alteridad en el que lo “propio” se crea en relación directa con lo que se identifica como “ajeno”. El “nosotros” comunitario está vinculado a “los otros” por medio de la imitación y el rechazo, el amor y el odio; y dentro de esta danza surge una identidad que siempre es *relacional*. Qué ejemplo más claro de esta dinámica que la relación México-Estados Unidos, cuyos conflictos y romances se agudizan en la zona fronteriza.

El abordaje de los procesos identitarios de la comunidad chicana y sus manifestaciones culturales nos ha dado la oportunidad de examinar cómo este grupo, dentro de su resistencia a ser absorbido por el *melting pot*, crea una tercera cultura entre la mexicana y la estadounidense. La experiencia chicana se caracteriza por una constante negociación entre la asimilación y la resistencia, pero siempre en vistas a legitimar su espacio comunitario dentro de la sociedad dominante. El derecho a ser diferentes ha tenido que ser reclamado igualmente en relación a los mexicanos, quienes en general rechazan la “norteamericanización” del chicano. Sin embargo, en muchos casos México está más “norteamericanizado”, y por su parte los chicanos y los inmigrantes latinoamericanos están “latinizando” a los Estados Unidos. En este sentido, puede decirse que los chicanos tienen más herramientas discursivas para enfrentar la hibridación de las culturas contemporáneas ya que, a diferencia de los mexicanos, están concientes de que el mestizaje no terminó con la llegada de los españoles, y que por lo tanto es un proceso que nunca concluye.

Ante el movimiento transfronterizo de los inmigrantes y de los bienes culturales, los viejos conceptos de puerza identitaria quedan desacreditados, y es necesario en su lugar reconocer la posibilidad de que coexistan simultáneamente múltiples identidades. Por ejemplo, una persona puede reconocerse como mujer (identidad de género), chicana (identidad étnica o cultural), y estadounidense (identidad nacional). Esto, que parece evidente, en la práctica se ha enfrentado con obstáculos dada la proclividad a imponer nociones monolíticas de la identidad. En gran medida, las movilizaciones de grupos subalternos --como es el caso del movimiento chicano-- obedecen a la necesidad de defender la identidad étnica frente a su negación por parte de quienes definen la identidad nacional. A su vez, cuando iniciaron sus movimientos, los mismos grupos subalternos enfatizaron con tanta insistencia la identidad étnica que dejaron fuera del juego a la identidad de género.

En esta tesis examinamos diversos ejemplos de artes visuales que han contribuido a la imaginación de nuevas identidades, así como de espacios comunitarios emergentes. Se vincularon sus tendencias discursivas al paso del modernismo al posmodernismo, de tal forma que se replantean radicalmente las ideas que se venían manejando en el continente americano sobre las identidades nacionales y étnicas. Una tendencia identificada es la que lleva a privilegiar al constructivismo por sobre el esencialismo, es decir, que ahora las identidades se reconocen como fabricaciones susceptibles de crítica, ya no como esencias otorgadas desde el principio de los tiempos. A pesar de esta tendencia, vimos que en la práctica muchos artistas critican ciertos aspectos de las representaciones identitarias (por ejemplo, los estereotipos negativos o la homogenización superficial de la comunidad) a la vez que defienden una identidad propia. ¿Están cayendo nuevamente en el esencialismo? Más bien, se trata de una búsqueda de la auto-afirmación como herramienta política.

Como se vio en el presente ensayo, aunque los diálogos sostenidos entre los chicanos y latinoamericanos estuvieron acompañados de fuertes malentendidos, fundamentalmente promovieron el reconocimiento de universos socio-culturales que, a pesar de sus diferencias, podían establecer alianzas estratégicas. Por medio de estos diálogos, se puede decir que apareció una nueva forma de ver a la identidad: ya no como aislada e idéntica a sí misma, sino como relacional y abierta a la diferencia. La identidad se

empezó a ver como un *re-conocimiento*, es decir, como la posibilidad de volver a conocerse a uno mismo a través del otro.

Esta es una tendencia importante, ya que se da a pesar del ecepticismo “posmoderno” que debilitara al activismo de los ses-tentas. A nivel continental, el debilitamiento de los discursos chicanistas y latinoamericanistas estuvo acompañado de nuevas políticas de Estado que impulsaran los países del sur a fin de establecer alianzas económicas con el norte. Pero la apertura de las fronteras económicas no vino acompañada de una apertura política, sino de un recrudescimiento de las actitudes xenofóbicas. Estados Unidos perdía a su enemigo comunista, por lo que eligió como nuevo enemigo al inmigrante latinoamericano, acusado de robarse desde empleos hasta niños, y de introducir toda clase de enfermedades y vicios al país.

Dentro del contexto de una globalización que promueve el comercio transnacional pero que bloquea los desplazamientos transfronterizos de la clase trabajadora, se volvió urgente la investigación de las fronteras, de sus problemáticas políticas, sociales, económicas y culturales. La tradición de artistas que trabajan también como activistas comunitarios reapareció hacia mediados de los ochentas en ciudades fronterizas como Tijuana y San Diego. El movimiento de “arte transfronterizo” significó la apertura a otras comunidades, por lo que artistas mexicanos, afro-americanos, indígenas, anglosajones y chicanos colaboraron en proyectos (en ocasiones de carácter binacional) dirigidos a la denuncia de la opresión y violencia que caracterizan a la frontera.

Estos artistas desecharon la imposición de dogmas ideológicos, y en su lugar inauguraron la “negociación de la diferencia” y las “políticas de coalición” para abarcar las propuestas surgidas desde diferentes perspectivas. Como se vio, su formación intelectual universitaria los llevó al uso del arte conceptual para problematizar la violencia ejercida dentro del campo simbólico, es decir, la estereotipación, el colonialismo cultural, los mitos políticos. En ocasiones, la estrategia ha sido exagerar dichos estereotipos con fines subversivos, como lo hacen Harry Gamboa y Gómez-Peña. En otras, los mitos oficiales son enfrentados con mitos subversivos, como lo hacen los integrantes del *Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo*. Los discursos oficiales de las identidades nacionales, étnicas y sexuales son desconstruidos, es decir, se ponen al descubierto sus

manipulaciones retóricas y políticas para que el espectador se torne crítico de ellos. En el marco del *performance art*, se despliegan las identidades como una actuación (“*performance*”), lo que apunta a la posibilidad que tiene el sujeto de volverse un agente de su destino. Por ejemplo, las obras de Nao Bustamante, Luis Alfaro, y Yareli Arizmendi, efectúan una crítica al imperativo homogeneizante de regímenes corporales semi-fascistas. Al parodiar la representación massmediática del cuerpo ideal, en efecto están reclamando su derecho a ser diferentes, por lo que cuestionan la noción de la identidad como igualdad homogénea.

El arte conceptual se vale del recurso del montaje para facilitar una desconstrucción visual de los discursos en cuestión. El montaje implica el reordenamiento inesperado de elementos disímbolos: Mikey Mouse como agente de migración, la Virgen de Guadalupe como atleta y artista, un Presidente de la República como anfitrión en una sesión canibalista. A nivel lingüístico, también se efectúan montajes que abrevan del *code-switching* chicano o de los juegos de palabras mexicanos: “El Tratado de Libre Comercio”, “The New World (B)order”, “The AmeXican Anthem”, etc. Los neologismos inventados por Gómez-Peña, “Chicalango”, “San Diejuana”, “Aztec High-Tech”, “Canochi” (“Chicano al revés”), etc., apuntan a la emergencia de nuevas identidades y universos geo-políticos.

Los recursos del montaje lúdico, de la ironía, la parodia y el humor hacen accesible y eficaz al arte transfronterizo, que de otra forma sería didáctico y solemne. En esta línea, es fundamental la actitud auto-reflexiva o auto-crítica de muchos artistas transfronterizos, que no dudan en satirizar sus propias limitaciones y las identifican dentro de su comunidad. Ya no se busca proyectar una imagen ideal del sujeto subalterno, sino de desplegar su complejidad contradictoria y humana. Los diálogos entre chicanos y mexicanos ya no buscan igualar objetivos o imponer dogmas ideológicos. Ahora, el objetivo es *problematizar*, es decir, poner en relieve los malentendidos y las diferencias irreconciliables, a fin de trabajar con ellas.

El arte transfronterizo no se dedica únicamente a la crítica desconstruccionista. Por medio de la “poética de la frontera”, se propone el *Nepantla* que, según Gloria Anzaldúa, es el espacio liminal dentro del cual el artista puede crear realidades alternativas, abiertas a

la ambigüedad, a lo híbrido y a lo transcultural. La poética de la frontera juega con las dinámicas de mimetismo y alteridad, de tal forma que lo Otro se torna Semejante. Es decir, la otredad amenazante se expone en su dimensión humana y, por lo tanto, susceptible de interacción y diálogo.

Para distinguir mejor las diferencias y similitudes entre el arte político de los sesentas (de los que abordamos principalmente ejemplos de teatro chicano) y el arte conceptual transfronterizo, ofrecemos el siguiente esquema. Por su propio formato, el esquema proyecta generalizaciones que no son aplicables a todos los casos, pero creemos que es útil para distinguir algunas tendencias básicas.

Arte político de los 60s y 70s

Imaginación de una comunidad

Creación desde dentro de la comunidad para la comunidad

Vínculos con base comunitaria

El enemigo es el Otro

A favor de la igualdad

Se presenta en las calles del barrio, los centros comunitarios, publicaciones comunitarias, preparatorias

Se opera desde los márgenes

Clase trabajadora

Temas locales, colectivos

Énfasis en derechos civiles, problemas campesinos, obreros

Arte conceptual de los 80s y 90s

Auto-crítica a ese imaginario

Apertura a otras comunidades

Alianzas con base comunitaria y con élite intelectual/ académica

El Otro también somos nosotros

A favor de la diferencia

Se presenta en galerías, teatros, espacios públicos, universidades, en los medios masivos, en el Internet

Se adopta una conciencia fronteriza a la vez que se “asaltan” los centros de poder

Clase media y media-alta

“Lo local es global”;
“Lo personal es político”

Énfasis en multiculturalismo, problemas urbanos, géneros sexuales

Ideología nacionalista, marxista	“Nueva izquierda”, feminismo, resistencia étnica
Dogmatismo ideológico	Negociación de las diferencias
Activismo militante	Crítica teórica, discursiva
Creación colectiva	Creación individual (y en grupos)
Esencialismo	Constructivismo
Modernismo	Postmodernismo
Sensibilidad <i>rasquache</i>	Sincretismo conceptual
Anticolonialismo	Postcolonialismo
El cuerpo como medio de expresión	El cuerpo <i>es</i> político
Arte que comunica	Arte que problematiza y transgrede
Imágenes positivas	Imágenes contradictorias, ambivalentes
Campo de signos	Selva de símbolos
El teatro como recurso político	El <i>performance</i> como estrategia conceptual
Fronteras definidas	Fronteras porosas
Se busca consolidar la identidad	Se busca desconstruir la identidad

Las estrategias deconstructivas del arte conceptual han planteado un desmantelamiento del teatro naturalista que montan los Estados para hacer de los ciudadanos actores pasivos y a-críticos de los proyectos nacionales. En este sentido, se remiten a la estética brechtiana utilizada por el teatro político de las décadas anteriores, una estética de distanciamiento crítico que desnaturaliza los mecanismos del poder y exige una actitud alerta por parte del espectador. Pero el ataque de los mitos del Estado no tiene como fin ver a la realidad tal cual es, sino de proponer nuevos imaginarios subversivos,

utopías críticas, universos multicontextuales. En lugar del campo de signos que hace referencia inequívoca a una realidad, se propone una “selva de símbolos” de carácter polisémico, lúdico, transgresivo. Estos son elementos que ejercen presión sobre el orden establecido de las cosas, y que por lo tanto representan un “terreno peligroso” cuya contaminación transgresiva cuestiona las fronteras externas e internas del tejido socio-político.

El uso de un imaginario popular y crítico dentro de contextos políticamente sensibles como la frontera militarizada entre México y Estados Unidos, ofrece además la posibilidad de actualizar un devenir histórico. En su célebre “Tesis sobre la filosofía de la historia”, Benjamin habla de la importancia de articular el pasado no como un libro de texto, sino como una memoria que se arrebató en el “momento del peligro”.⁹⁹ Se trata de un peligro que transforma “tanto al contenido de la tradición como a sus receptores”, y los despierta de su conformismo pasivo.¹⁰⁰ En el contexto de un montaje conceptual, los artistas del *performance* abordados en esta tesis exponen su cuerpo a situaciones riesgosas, con la esperanza de despertar en la memoria de los espectadores el recuerdo de una injusticia que conduzca a la acción.

Ante el impulso deconstructivo de la era posmoderna, ¿se puede hablar hoy del fin de la identidad, al igual que se dice que hemos llegado al fin de la historia? Efectivamente, la identidad --concebida como estática y uniforme-- ha llegado a su límite; ya no puede ser idéntica a sí misma. Incluso, actualmente podría ser más acertado sustituir el término “identidad” por “diferidad”, en alusión a los conceptos de “diseminar” y “diferir” propuestos por Derrida como maneras de ver el movimiento escurridizo del significado dentro de la cadena infinita de significantes.¹⁰¹

No obstante, la identidad sigue siendo una categoría políticamente necesaria, ya que sin ella los grupos marginales verían radicalmente empobrecidas sus herramientas

⁹⁹ “To articulate the past historically does not mean to recognize it ‘the way it really was’ (Ranke). It means to seize hold of a memory as it flashes up in a moment of danger”. Benjamin, Walter, “Theses on the Philosophy of History”, *Illuminations. op. cit.*, p. 255 (253-264).

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Derrida, Jacques, “Différance”, en Mark C. Taylor (ed.) *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*. Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 405.

discursivas de legitimación. Para los teóricos de sociedades postindustriales puede resultar fácil declarar el fin de la historia y la “muerte del autor”, pero en el contexto de las comunidades base la historia apenas comienza, además de que luchan por convertirse en autores de sus propios destinos. Si se han de rescatar el postestructuralismo para fines contestatarios, es necesario hacerlo tomando en cuenta que su objetivo principal es una crítica a la metafísica y epistemología occidental. Como se vio, los artistas de vanguardia en general abrazan esa teoría para afinar sus herramientas críticas, pero las comunidades base están lejos de buscar un desmantelamiento radical de la identidad.

Por ello, las artes visuales transfronterizas no declaran la guerra contra la identidad como tal, sino contra los discursos hegemónicos, la estereotipación del Otro y la colonización del cuerpo. Proponen otras maneras de concebir las identidades; ya no como esencias inmutables o arbitrariedades políticas, sino como actos social y culturalmente constituidos. Se trata de un llamado a asumir un papel activo en la consolidación de nuevos esquemas sociales dentro de los que son factibles las alianzas a través de las diferencias. El arte transfronterizo nos propone *re-conocer* a las identidades: visitarlas con una mirada abierta y crítica, para así ejercer nuestro derecho a representar otros imaginarios. También nos invita a volvernos actores de un *performance* que fusiona al cuerpo, la memoria y la política dentro de un grotesco pero alegre carnaval.

Figuras



Fig. 1. Grabado publicado en *500 Años del Pueblo Chicano/500 years of Chicano History in Pictures*.

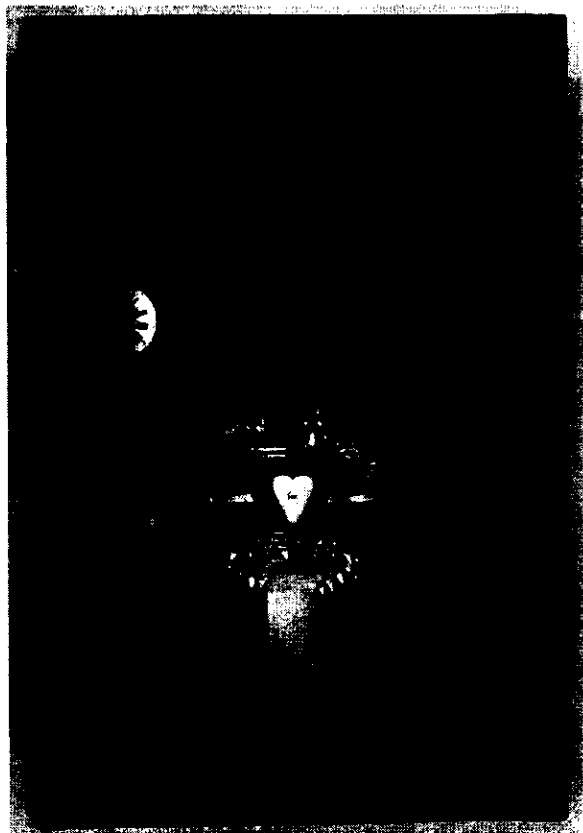


Fig. 2. *Cuando ya no esté en la Tierra*, obra de Patricia Rodríguez, 1992.



Fig. 3. *Retrato de la artista como la virgen de Guadalupe*, obra de Yolanda López, 1978.



Fig. 4. *Chicano Cinema*, fotografía de Harry Gamboa Jr., 1976.



Fig. 5. *Los vendidos*, obra de El Teatro Campesino (1972).

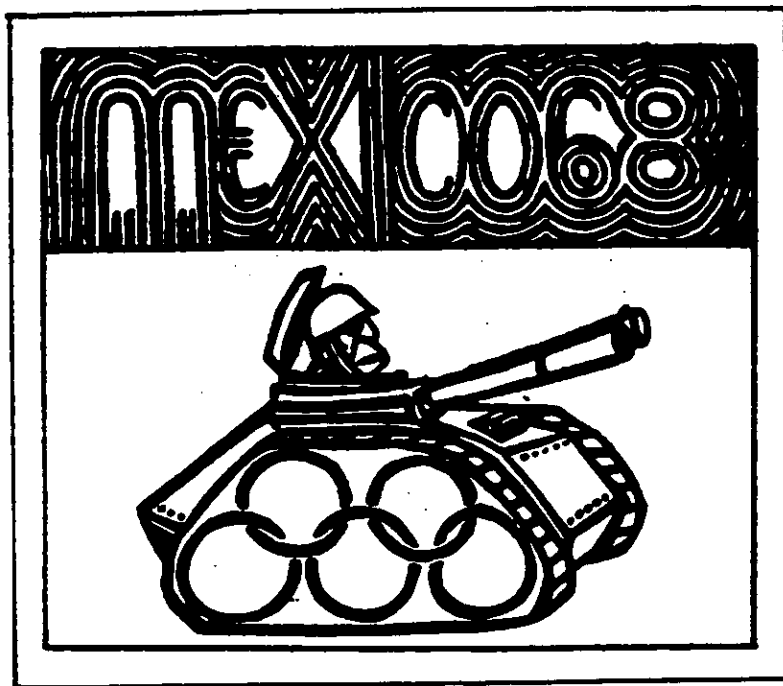


Fig. 6. Grabado producido durante el movimiento estudiantil mexicano, 1968.



Fig. 7. Montaje de *rasquachismo* conceptual. Guillermo Gómez-Peña en "*Border Brujo*", 1989-90. (Foto de Max Aguilera Hellweg)

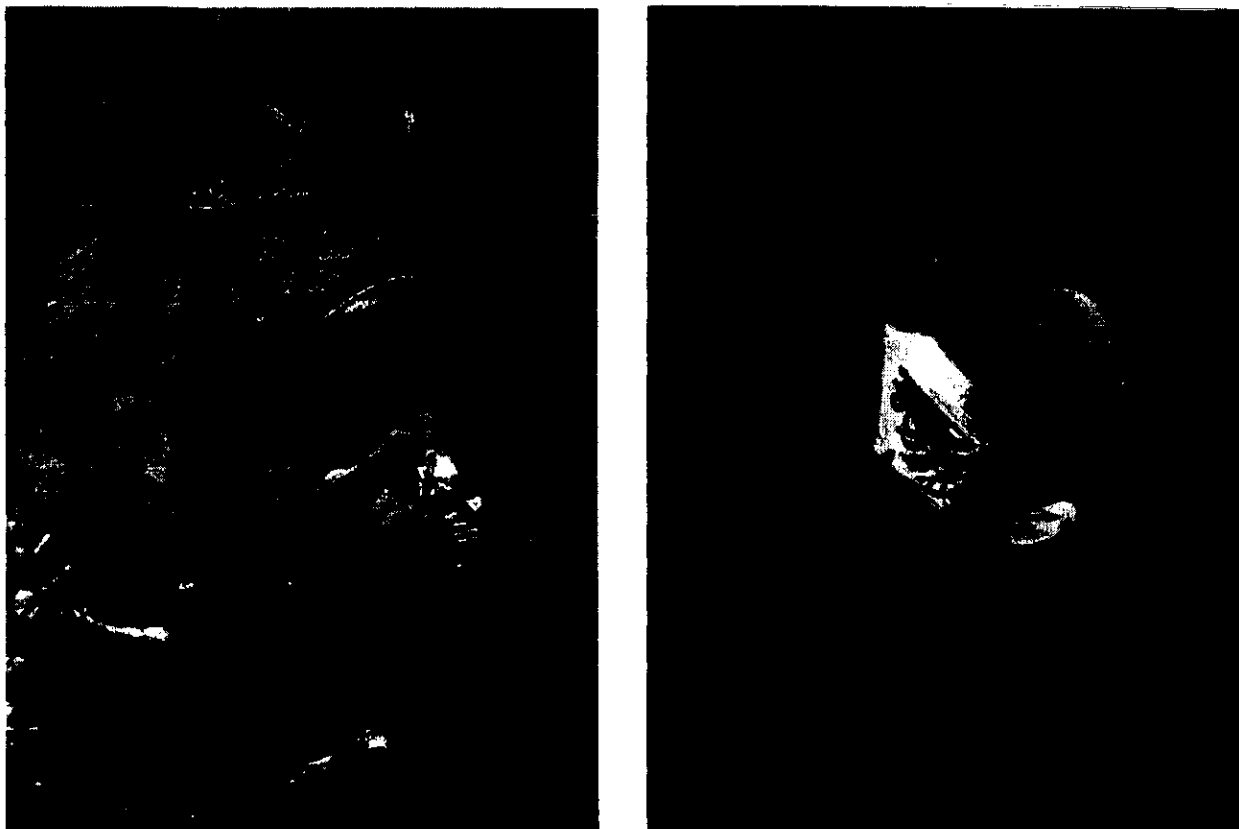


Fig. 8. El “performancero” Hugo Sánchez representa a El Charro Zapatista durante el rodaje de *Fronterilandia*, 1994. (Foto izq. Jesse Lerner; foto der. Olga Dávila)

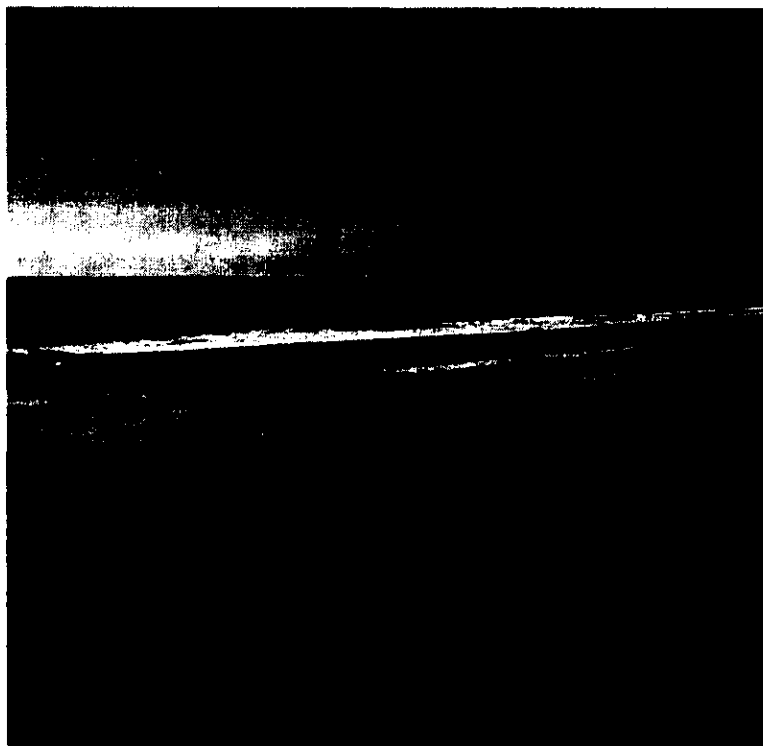


Fig. 9. *Junto a la marea nocturna*, instalación de Helen Escobedo, 1994.



Fig. 10. Guillermo Gómez-Peña en *El nuevo border mundial*, 1993. (foto de Mónica Naranjo)



Fig. 11. Gómez-Peña en *Chicano Vivant*, 1995. (foto de Mónica Naranjo)

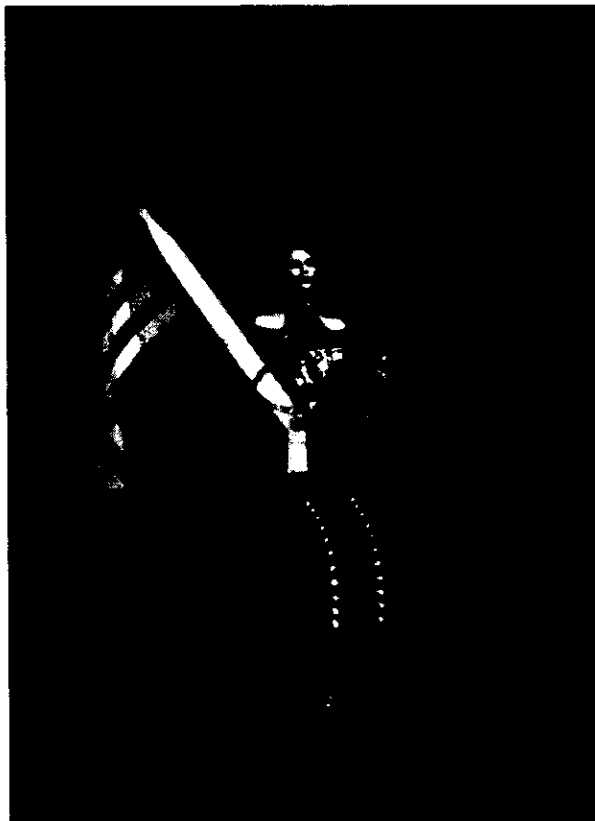


Fig. 12. Yareli Arizmendi en *Nostalgia Maldita*, 1993.

Apéndice 1

Creadores en la narrativa y las artes visuales chicanas

a) Narrativa

La producción literaria México-americana (que a partir de 1969 se denominó *chicana*) que fue decisiva en su contribución a la creación de esa comunidad. Las novelas, escritas por y dirigidas a un público culto, datan de por lo menos 1885, con la publicación de *The Squatter and the Don* de María Amparo Ruiz de Burton (y reeditada por Arte Público Press en 1992). A pesar de su relativo aislamiento, des de ellas, *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos maman* de Daniel Venegas (1928) y *Step Down, Elder Brother*, de Josefina Niggli (1947), son consideradas por los académicos chicanos como antecedentes fundamentales para la narrativa de los ses-tentas. La novela *Pocho* de José Antonio Villarreal, aparecida en 1959, pasó casi inadvertida en su primera edición, pero fue reeditada con gran éxito en 1970 cuando el movimiento chicano creó una demanda por temas afines.¹ En 1963, otro México-americano, John Rechy, dio a conocer su *opera prima*, *City of Night*, cuyo protagonista, de ascendencia mexicana, abandona su hogar de El Paso para incursionar en el submundo de la prostitución homosexual. La novela fue un *best-seller*, pero no con los México-americanos, sino con los lectores anglosajones de la generación *Beat*, aficionados a temáticas *underground*. Con el advenimiento del movimiento chicano, y la creación de casas editoriales *ad hoc*, como el Quinto Sol en 1967, se multiplicarían los autores y las controversias en torno al “canon” de la literatura chicana. Como ilustra Bruce-Novoa, en un principio se rechazaron las novelas de Rechy por abordar temáticas que “amenazaban” la estabilidad ideal del espacio comunitario conformado por familias fuertes y hombres seguros de su identidad.²

A principios de los sesentas, comenzaron a aparecer poetas y periodistas que escribían para folletines, revistas y periódicos, muchos de los cuales desaparecieron sin llegar a hemeroteca alguna. El tono de esa literatura temprana era eminentemente panfletario y militante, sin mucha preocupación por el estilo. La publicación de la novela *Chicano*, de Richard Vásquez, en 1969, fue un especie de parteaguas para la narrativa, aunque ya desde 1967 circulaban ampliamente los poemas de “Corky” Gonzáles, Alurista y Tino Villanueva. Entre 1970 y 1980, aparecieron las novelas y cuentos de Ernesto Galarza, Rudolfo Anaya, Tomás Rivera, Miguel Méndez, Oscar Zeta Acosta y Berenice Zamora. En la dramaturgia, comenzaron a perfilarse autores individuales con tendencia generalizada hacia la creación colectiva en los teatros. Como sostiene Yolanda Broyles-González, aunque Luis Valdez se presenta como autor de *actos* tempranos como *Las dos caras del patroncito* y *Los vendidos*, éstos eran en realidad de autoría colectiva.³ Después

¹ Bruce-Novoa, *op. cit.*, p. 80.

² *Ibid.*, pp. 110-113.

³ Broyles-González, Yolanda, *El Teatro Campesino, op. cit.*, pp.129-135. Hay que mencionar, sin embargo, la primera obra escrita por Valdez en 1964, un año antes de la formación de El Teatro Campesino: *The Shrunken Head of Pancho Villa*, una excelente comedia con toques surrealistas.

de 1970, sin embargo, Valdez empezó a controlar los textos de El Teatro Campesino, y aparecieron además dramaturgos como Nicolás Kanellos, Carlos Morton y Estela Portillo.

Valiéndose de diferentes estilos y medios (con una fuerte tendencia inicial a la autobiografía), estos autores abordaron temas relevantes a la resistencia chicana como la migración, el bilingüismo, la discriminación, la violencia, la vida familiar y de barrios, así como la participación en la guerra de Vietnam. Sus relatos crearon arquetipos de supervivencia cultural⁴ como el campesino, el pachuco, y la madre que cría a sus hijos con valores mexicanos “*against all odds*”. Los estereotipos positivos de estos personajes eran enfrentados a sus rivales igualmente estereotipados: el “gabacho”, el patrón explotador, el policía, el agente de migración, y aún el chicano “vendido”. El uso de estereotipos no implica que los relatos fueran simples: al contrario, daban testimonio de una realidad extremadamente cruda y compleja. La novela *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez (1974), por ejemplo, es un relato poliglósico que da voz a una hueste de personajes provenientes de diversos estratos socio-culturales y étnicos, unidos todos por la experiencia migratoria o de marginación. La novela de Méndez es un testimonio de la heterogeneidad de la “comunidad chicana”, que, como apunta Bruce-Novoa, no es tanto bicultural como *intercultural*.⁵ Esta obra, al igual que mucho de la poesía, se escribe desde el nuevo lenguaje que surge ante el enfrentamiento y mezcla de los idiomas. De hecho, el juego de códigos lingüísticos ha sido una de las características más novedosas de la literatura chicana de los setentas, aunque actualmente todas las novelas están escritas en inglés con la inclusión esporádica de palabras o expresiones en castellano.

b) Artes visuales

A continuación se mencionan algunos de los artistas plásticos y grupos más representativos que se dieron a conocer entre 1968 y 1985. Se incluyen las ciudades donde trabajan, a fin de apreciar la extensión geográfica del arte visual chicano en territorio estadounidense.

En el muralismo: John Valadez, Willie Herrón y Judy Baca en Los Angeles; Rudy Treviño en San Francisco; Manuel Martínez en Colorado; Leo Taguama en Houston; Ray Patlan en Berkeley; José Guerrero y Oscar Martínez en Chicago; Las Mujeres Muralistas en San Francisco.

En el cartel serigrafiado: La Raza Graphic Center de San Francisco, Royal Chicano Air Force de Sacramento, Self Help Graphics, La Raza Silk Screen Center de San Francisco; Rupert García de San Francisco, Malaquías Montoya de Los Angeles y Armando Peña de Austin.

En el caballete y el grabado: Salvador Roberto Torres de San Diego tradujo a pintura de caballete la poderosa imagen del águila del UFW; Carlos Almaraz pinta al pastel con estilos derivados del comic; John Valadez ejecuta enormes dibujos a lápiz; Leo Limón pinta escenas relativas a la violencia callejera. Los tres últimos provienen de Los Angeles. Carmen López Garza de San Francisco utiliza un estilo “naif” para ilustrar

⁴ Bruce-Novoa, *op. cit.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

escenas de cotidianidad familiar; Jesse Treviño de San Antonio pinta cuadros autobiográficos que ilustran, entre otras cosas, su participación en la guerra de Vietnam. Patssi Valdez pinta ambientes surrealistas con colores estridentes; Yolanda López de San Francisco, pinta reelaboraciones de la Virgen de Guadalupe como autoretrato, o retratos de las mujeres de su familia; Frank Romero, de Los Angeles, ha pintado imágenes relativas a momentos dentro de la resistencia chicana, como por ejemplo la muerte del periodista Rubén Salazar. Santa Barraza de Texas utiliza técnicas mixtas para expresar de maneras novedosas el papel de la mujer chicana.

En la escultura: Luis Jiménez de El Paso trabaja figuras en fibra de vidrio y resina; Zarco Guerrero de Arizona realiza rostros escultóricos y máscaras que llama "Humanizarte"; Gilbert Luján de Santa Mónica, con esculturas basadas en los automóviles de los *lowriders*; Alicia Arredondo de Austin, trabaja con macramé, cuentas y plumas. Varias artistas como Yrene Cervantes, Amalia Mesa Bains y Yolanda López, han elaborado instalaciones que rinden homenaje a los altares familiares, o altares de muertos, así como los retablos.

Los chicanos también incursionaron en el cine, medio de difícil acceso debido a sus altos costos y a una industria dominada por empresarios racistas. Por lo tanto, las producciones fueron en un principio cortometrajes de muy escaso presupuesto como el arriba mencionado *I Am Joaquín* (1967) de Luis Valdez. Siguió largometrajes independientes como *Raíces de Sangre* (1977) de Jesús Treviño; *Alambrista* (1977) de Robert Young; *Zoot Suit* (1979) de Luis Valdez, que fue la primera película chicana producida por Hollywood (Estudios Universal); *La Balada de Gregorio Cortez* (1982) de Robert Young, coproducida por Moctezuma Esparza y *El Norte* (1983) de Gregory Nava. La producción documental también fue importante, empezando con *Chulas Fronteras*, en 1975, y seguido por cortometrajes realizados por Moctezuma Esparza, Jesús Treviño, Sylvia Morales, Susan Racho, José Luis Ruiz, Ricardo Soto, y otros.

La intervención de los chicanos en el más poderoso de los medios masivos de comunicación empezó en 1968 cuando el Canal 28 (KCET) de Los Angeles, produjo una serie titulada *Canción de la Raza*, que abordaba temas políticos y sociales chicanos. La serie, escrita, dirigida y actuada por chicanos, tuvo gran repercusión y a ella le siguieron programas como *Acción Chicanos*, *Se terminó la siesta*, *Impacto* y *Unidos*. Además, la televisión fue el medio por excelencia para transmitir las cintas mencionados arriba, especialmente a través de la cadena PBS.

El primer grupo de arte experimental chicano fue Los Four, de Los Angeles, integrado por Carlos Almaraz, Gilbert Luján, Roberto de la Rocha y Frank Romero. El grupo operó colectivamente de 1973 a 1984 y experimentó con graffiti, murales, altares e instalaciones que combinaban artesanías mexicanas con juguetes industriales. El arte de este grupo buscaba explícitamente vínculos con el ala política del movimiento chicano, al grado de que Carlos Almaraz se asoció cercanamente con César Chávez. Otro grupo fundamental fue ASCO, también de Los Angeles e integrado por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herron y Patssi Valdez. Formado en 1971, ASCO fue el primer grupo en experimentar con *performance art*, murales andantes (*walking murals*), fotografía, vestuarios extravagantes, etc. Los integrantes de ASCO se separaron en 1987 para trabajar de forma independiente. A nivel individual, destaca René Yañez de San Francisco, ex-director de la Galería de la Raza, quien experimenta con foto-serigrafía, hologramas,

instalaciones y altares. Un medio esencial para el arte experimental y conceptual es el video. Willie Varela de El Paso, Guillermo Pulido de Houston, Lourdes Portillo de San Francisco y Harry Gamboa Jr. producen videos que rompen con narrativas y estereotipos convencionales.

Apéndice 1

Creadores en la narrativa y las artes visuales chicanas

a) Narrativa

La producción literaria México-americana (que a partir de 1969 se denominó *chicana*) que fue decisiva en su contribución a la creación de esa comunidad. Las novelas, escritas por y dirigidas a un público culto, datan de por lo menos 1885, con la publicación de *The Squatter and the Don* de María Amparo Ruiz de Burton (y reeditada por Arte Público Press en 1992). A pesar de su relativo aislamiento, des de ellas, *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos maman* de Daniel Venegas (1928) y *Step Down, Elder Brother*, de Josefina Niggli (1947), son consideradas por los académicos chicanos como antecedentes fundamentales para la narrativa de los ses-tentas. La novela *Pocho* de José Antonio Villarreal, aparecida en 1959, pasó casi inadvertida en su primera edición, pero fue reeditada con gran éxito en 1970 cuando el movimiento chicano creó una demanda por temas afines.¹ En 1963, otro México-americano, John Rechy, dio a conocer su *opera prima*, *City of Night*, cuyo protagonista, de ascendencia mexicana, abandona su hogar de El Paso para incursionar en el submundo de la prostitución homosexual. La novela fue un *best-seller*, pero no con los México-americanos, sino con los lectores anglosajones de la generación *Beat*, aficionados a temáticas *underground*. Con el advenimiento del movimiento chicano, y la creación de casas editoriales *ad hoc*, como el Quinto Sol en 1967, se multiplicarían los autores y las controversias en torno al “canon” de la literatura chicana. Como ilustra Bruce-Novoa, en un principio se rechazaron las novelas de Rechy por abordar temáticas que “amenazaban” la estabilidad ideal del espacio comunitario conformado por familias fuertes y hombres seguros de su identidad.²

A principios de los sesentas, comenzaron a aparecer poetas y periodistas que escribían para folletines, revistas y periódicos, muchos de los cuales desaparecieron sin llegar a hemeroteca alguna. El tono de esa literatura temprana era eminentemente panfletario y militante, sin mucha preocupación por el estilo. La publicación de la novela *Chicano*, de Richard Vásquez, en 1969, fue un especie de parteaguas para la narrativa, aunque ya desde 1967 circulaban ampliamente los poemas de “Corky” Gonzáles, Alurista y Tino Villanueva. Entre 1970 y 1980, aparecieron las novelas y cuentos de Ernesto Galarza, Rudolfo Anaya, Tomás Rivera, Miguel Méndez, Oscar Zeta Acosta y Berenice Zamora. En la dramaturgia, comenzaron a perfilarse autores individuales con tendencia generalizada hacia la creación colectiva en los teatros. Como sostiene Yolanda Broyles-González, aunque Luis Valdez se presenta como autor de *actos* tempranos como *Las dos caras del patroncito* y *Los vendidos*, éstos eran en realidad de autoría colectiva.³ Después

¹ Bruce-Novoa, *op. cit.*, p. 80.

² *Ibid.*, pp. 110-113.

³ Broyles-González, Yolanda, *El Teatro Campesino, op. cit.*, pp.129-135. Hay que mencionar, sin embargo, la primera obra escrita por Valdez en 1964, un año antes de la formación de El Teatro Campesino: *The Shrunken Head of Pancho Villa*, una excelente comedia con toques surrealistas.

de 1970, sin embargo, Valdez empezó a controlar los textos de El Teatro Campesino, y aparecieron además dramaturgos como Nicolás Kanellos, Carlos Morton y Estela Portillo.

Valiéndose de diferentes estilos y medios (con una fuerte tendencia inicial a la autobiografía), estos autores abordaron temas relevantes a la resistencia chicana como la migración, el bilingüismo, la discriminación, la violencia, la vida familiar y de barrios, así como la participación en la guerra de Vietnam. Sus relatos crearon arquetipos de supervivencia cultural⁴ como el campesino, el pachuco, y la madre que cría a sus hijos con valores mexicanos “*against all odds*”. Los estereotipos positivos de estos personajes eran enfrentados a sus rivales igualmente estereotipados: el “gabacho”, el patrón explotador, el policía, el agente de migración, y aún el chicano “vendido”. El uso de estereotipos no implica que los relatos fueran simples: al contrario, daban testimonio de una realidad extremadamente cruda y compleja. La novela *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez (1974), por ejemplo, es un relato poliglósico que da voz a una hueste de personajes provenientes de diversos estratos socio-culturales y étnicos, unidos todos por la experiencia migratoria o de marginación. La novela de Méndez es un testimonio de la heterogeneidad de la “comunidad chicana”, que, como apunta Bruce-Novoa, no es tanto bicultural como *intercultural*.⁵ Esta obra, al igual que mucho de la poesía, se escribe desde el nuevo lenguaje que surge ante el enfrentamiento y mezcla de los idiomas. De hecho, el juego de códigos lingüísticos ha sido una de las características más novedosas de la literatura chicana de los setentas, aunque actualmente todas las novelas están escritas en inglés con la inclusión esporádica de palabras o expresiones en castellano.

b) Artes visuales

A continuación se mencionan algunos de los artistas plásticos y grupos más representativos que se dieron a conocer entre 1968 y 1985. Se incluyen las ciudades donde trabajan, a fin de apreciar la extensión geográfica del arte visual chicano en territorio estadounidense.

En el muralismo: John Valadez, Willie Herrón y Judy Baca en Los Angeles; Rudy Treviño en San Francisco; Manuel Martínez en Colorado; Leo Taguama en Houston; Ray Patlan en Berkeley; José Guerrero y Oscar Martínez en Chicago; Las Mujeres Muralistas en San Francisco.

En el cartel serigrafiado: La Raza Graphic Center de San Francisco, Royal Chicano Air Force de Sacramento, Self Help Graphics, La Raza Silk Screen Center de San Francisco; Rupert García de San Francisco, Malaquías Montoya de Los Angeles y Armando Peña de Austin.

En el caballete y el grabado: Salvador Roberto Torres de San Diego tradujo a pintura de caballete la poderosa imagen del águila del UFW; Carlos Almaraz pinta al pastel con estilos derivados del comic; John Valadez ejecuta enormes dibujos a lápiz; Leo Limón pinta escenas relativas a la violencia callejera. Los tres últimos provienen de Los Angeles. Carmen López Garza de San Francisco utiliza un estilo “naif” para ilustrar

⁴ Bruce-Novoa, *op. cit.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

escenas de cotidianidad familiar; Jesse Treviño de San Antonio pinta cuadros autobiográficos que ilustran, entre otras cosas, su participación en la guerra de Vietnam. Patssi Valdez pinta ambientes surrealistas con colores estridentes; Yolanda López de San Francisco, pinta reelaboraciones de la Virgen de Guadalupe como autoretrato, o retratos de las mujeres de su familia; Frank Romero, de Los Angeles, ha pintado imágenes relativas a momentos dentro de la resistencia chicana, como por ejemplo la muerte del periodista Rubén Salazar. Santa Barraza de Texas utiliza técnicas mixtas para expresar de maneras novedosas el papel de la mujer chicana.

En la escultura: Luis Jiménez de El Paso trabaja figuras en fibra de vidrio y resina; Zarco Guerrero de Arizona realiza rostros escultóricos y máscaras que llama "Humanizarte"; Gilbert Luján de Santa Mónica, con esculturas basadas en los automóviles de los *lowriders*; Alicia Arredondo de Austin, trabaja con macramé, cuentas y plumas. Varias artistas como Yrene Cervantes, Amalia Mesa Bains y Yolanda López, han elaborado instalaciones que rinden homenaje a los altares familiares, o altares de muertos, así como los retablos.

Los chicanos también incursionaron en el cine, medio de difícil acceso debido a sus altos costos y a una industria dominada por empresarios racistas. Por lo tanto, las producciones fueron en un principio cortometrajes de muy escaso presupuesto como el arriba mencionado *I Am Joaquín* (1967) de Luis Valdez. Siguió largometrajes independientes como *Raíces de Sangre* (1977) de Jesús Treviño; *Alambrista* (1977) de Robert Young; *Zoot Suit* (1979) de Luis Valdez, que fue la primera película chicana producida por Hollywood (Estudios Universal); *La Balada de Gregorio Cortez* (1982) de Robert Young, coproducida por Moctezuma Esparza y *El Norte* (1983) de Gregory Nava. La producción documental también fue importante, empezando con *Chulas Fronteras*, en 1975, y seguido por cortometrajes realizados por Moctezuma Esparza, Jesús Treviño, Sylvia Morales, Susan Racho, José Luis Ruiz, Ricardo Soto, y otros.

La intervención de los chicanos en el más poderoso de los medios masivos de comunicación empezó en 1968 cuando el Canal 28 (KCET) de Los Angeles, produjo una serie titulada *Canción de la Raza*, que abordaba temas políticos y sociales chicanos. La serie, escrita, dirigida y actuada por chicanos, tuvo gran repercusión y a ella le siguieron programas como *Acción Chicanos*, *Se terminó la siesta*, *Impacto* y *Unidos*. Además, la televisión fue el medio por excelencia para transmitir las cintas mencionados arriba, especialmente a través de la cadena PBS.

El primer grupo de arte experimental chicano fue Los Four, de Los Angeles, integrado por Carlos Almaraz, Gilbert Luján, Roberto de la Rocha y Frank Romero. El grupo operó colectivamente de 1973 a 1984 y experimentó con graffiti, murales, altares e instalaciones que combinaban artesanías mexicanas con juguetes industriales. El arte de este grupo buscaba explícitamente vínculos con el ala política del movimiento chicano, al grado de que Carlos Almaraz se asoció cercanamente con César Chávez. Otro grupo fundamental fue ASCO, también de Los Angeles e integrado por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie Herron y Patssi Valdez. Formado en 1971, ASCO fue el primer grupo en experimentar con *performance art*, murales andantes (*walking murals*), fotografía, vestuarios extravagantes, etc. Los integrantes de ASCO se separaron en 1987 para trabajar de forma independiente. A nivel individual, destaca René Yañez de San Francisco, ex-director de la Galería de la Raza, quien experimenta con foto-serigrafía, hologramas,

instalaciones y altares. Un medio esencial para el arte experimental y conceptual es el video. Willie Varela de El Paso, Guillermo Pulido de Houston, Lourdes Portillo de San Francisco y Harry Gamboa Jr. producen videos que rompen con narrativas y estereotipos convencionales.

Apéndice 2

Chicanos, “nuevo-riqueños” y cubanos

Dentro de los vínculos entre chicanos y latinoamericanos, es importante el diálogo establecido con los puertorriqueños, especialmente los que se ubican en la ciudad de Nueva York, y que son conocidos como “*Nuyoricans*”. Los chicanos y los puertorriqueños se han solidarizado al identificar una experiencia común de colonización por parte de los EEUU. En ambos casos, los procesos nacionalistas e identitarios se ven amenazados por un país que se apoderó de su territorio el siglo pasado (1848 y 1898).⁶ La experiencia de los *Nuyoricans* (digamos, “nuevo-riqueños”) tiene muchos paralelismos con la chicana, aunque en el caso de los primeros no se consolidaron en un movimiento político-cultural de amplio alcance.

El teatro nuevo-riqueño no surgió de comunidades base, ni tuvo orientación colectiva. Más bien, surgió de dramaturgos de la clase trabajadora urbana, dentro de los que destaca Miguel Piñero. La producción teatral estuvo impulsada principalmente por Miriam Colón, Miguel Algarín y Carla Pinza. La obra *Short Eyes* --de Piñero-- ha sido producida por grupos chicanos, y se han publicado antologías con dramaturgia chicana y nuevo-riqueña. Un espacio fundamental para estos intercambios durante los setentas y ochentas fue la *Revista Chicano-Riqueña* (1973-1985), que sirvió como foro académico y dramático. La revista era co-editada por Nicolás Kanellos, historiador de ascendencia puertorriqueña y griega.

Un grupo que a partir de 1972 abordó frontalmente dentro de sus obras la convivencia entre ambas comunidades fue Teatro Desengaño del Pueblo, formado en Gary, Indiana por estudiantes chicanos y puertorriqueños. Su montaje más célebre fue *Frijol y habichuela*, que hacía un llamado por superar los antagonismos culturales (simbolizados en el título) y buscar solidaridad intercultural. Obras posteriores como *Identity* y *Papá México* “se diseñaron para crear conciencia de la historia, la cultura y la identidad a través del teatro”.⁷

La alianza entre estas dos comunidades se dio gracias a que compartían un mismo espíritu de resistencia dirigido a consolidar una comunidad distinta a la de la sociedad dominante. En los noventas, el enfoque del nacionalismo cultural puertorriqueño es más fuerte en la isla, ya que la comunidad en Nueva York se ha diluido ante la llegada de nuevos inmigrantes de la República Dominicana y de México.⁸ El término *Nuyorican* hoy se refiere a un movimiento cultural más que a un movimiento político.

Como se mencionó en el capítulo IV, el contacto con el Caribe ya lo había iniciado Valdez con su viaje a Cuba en 1964. En 1981, varios teatristas chicanos viajaron a la isla, y el año siguiente el Grupo Teatro Escambray realizó una gira por los EEUU, misma que Huerta describió como “el inicio de lo que podría ser el intercambio más significativo para

⁶ Ver Kanellos, Nicolás y Jorge Huerta “Introduction”, en *Nuevos Pasos*, op. cit.

⁷ Kanellos, Nicolás, “Folklore in Chicano Theater and Chicano Theater as Folklore”, en Gerardo Luzuriaga, ed., *Popular Theater in Latin America*, op. cit., p.164.

⁸ Ver la *Revista de Ciencias Sociales*, Núm. 2, ene. de 1997, número especial sobre la identidad nacional en Puerto Rico. La revista es publicada por la Universidad de Puerto Rico.

los grupos chicanos”.⁹ Huerta añade que para los chicanos fue importante conocer a un grupo popular que recibía apoyo “financiero y espiritual” por parte de su gobierno. Ese encuentro estuvo sucedido por la invitación a que viajara a la isla El Teatro de la Esperanza. A diferencia de los nuevo-riqueños, los cubanos de Miami no comparten simpatías con los chicanos, ya que aquellos se identifican generalmente con la derecha, y gozan de una posición social más favorable.

No obstante, en los últimos años se han registrado intentos de diálogo, mismos que abordó con humor auto-crítico el grupo Culture Clash en su obra *Radio Mambo: Culture Clash Invades Miami* (1996-1997). Los tres integrantes del grupo cómico fueron comisionados por el Miami Lights Project para hacer una obra sobre el (des)encuentro chicano-cubano, y el resultado es una sucesión de cuadros que recrean las entrevistas que tuvieron con los integrantes de la muy diversa comunidad interétnica en Miami. En esa ciudad, no sólo hay inmigrantes cubanos, sino también haitianos, así como una gran comunidad negra que antecede a ambos. Vale la pena hacer una cita extensa de la explicación que da Culture Clash en el programa de mano sobre el proceso que vivieron para acercarse a la temática y romper sus prejuicios:

Al principio, estábamos un poco reticentes y nerviosos sobre la idea de hacer una pieza sobre Miami, en especial sobre la perspectiva cubana. Teníamos el prejuicio de que todos los cubanos eran fanáticos de la derecha. A través de este proceso, descubrimos una comunidad cubana con una diversidad enorme de ideologías políticas, así como posturas intelectuales conmovedoras, humanas y aún trágicas. Cambiaron nuestros puntos de vista y, aunque usted no lo crea, comenzamos a ver similitudes entre los chicanos y los cubanos. También vimos que nos identificábamos con la comunidad haitiana que, al igual que los mexicanos, son inmigrantes indeseados con dignidad política. Irónicamente, tanto México como Haití son el producto del colonialismo francés. La historia afro-americana de Miami también nos recordó a la historia chicana en California. Ambos grupos fueron los fundadores y habitantes originales de esos lugares, pero con el tiempo se dividieron, y fueron despojados y marginados por los grupos dominantes.¹⁰

El grupo así hace honor a su nombre al explorar los choques culturales entre las diversas comunidades de los EEUU. Por medio del humor, logran abordar temas que en otros espacios dan lugar a discusiones acaloradas. Bajo la dirección de Roger Gunever Smith, los actores y libretistas Herbert Siguenza, Ric Salinas y Richard Montoya logran mutaciones sorprendentes para encarnar personajes de diversas edades, razas, etnias y clases sociales. Así, vemos a dos ancianas negras reflexionando sobre los cambios que ha sufrido su vecindad con el advenimiento de los latinos; vemos a un cubano recién inmigrado, desilusionado con Castro pero creyente en la revolución, dialogando con una cubano-americana de segunda generación fanáticamente anti-comunista. Cuando el diálogo se pone tenso, finalmente es la música de salsa la que los une en un alegre baile. Vemos también a un empresario cubano explotando cómicamente la imagen de los

⁹ Huerta, Jorge “The Influences...” *op.cit.*, p. 75.

¹⁰ Programa de mano para *Radio Mambo: Culture Clash Invades Miami*, febrero-marzo de 1997.

Apéndice 3

Teatro chicano-latino en San Francisco: más allá del tabú

A principios de los ochentas, comenzó a perfilarse un movimiento teatral chicano-latino en la ciudad de San Francisco, donde ya existía un importante movimiento de gráfica y muralismo.¹¹ El principal antecedente para el teatro activista en esa ciudad es el San Francisco Mime Troupe, fundado en 1961 por R.G. Davis. A ese grupo pertenecieron Luis Valdez antes de fundar El Teatro Campesino, y la actriz chicana María Acosta Colón. De esa forma, el Mime Troupe --que hoy opera colectivamente con integrantes sajones, asiáticos, negros y latinos-- influyó en la estética del teatro chicano.

El teatro que surgió en San Francisco se caracteriza por incorporar historias referentes a la diversa comunidad latina que habita en el área de la bahía (*Bay Area*, que comprende a las ciudades de Berkeley y Oakland), por lo que el término “chicano” es poco utilizado. Uno de los principales foros para esta actividad es el Centro Cultural La Misión, ubicado en el centro del barrio latino. Dos de los primeros grupos fueron Teatro Gusto (dirigido por el chicano Rodrigo Reyes) y Teatro Latino (dirigido por el chileno Carlos Barón), surgidos a finales de los setentas, y que en 1981 organizaron el 11° Festival Internacional de TENAZ en San Francisco. Dicho festival se distinguió por la participación de grupos de México, Colombia y Venezuela, así como por promover la primera discusión en torno a las temáticas *gay* dentro del teatro chicano.

Uno de los organizadores, Hank Tavera, organizó un panel sobre la homosexualidad en el teatro, en el que habló el mexicano Juan Jacobo Hernández, y en el que se dió lectura de la obra *Reunion*, de Edgar Poma. Aunque el autor es de origen filipino, la obra es la primera en abordar la relación de dos hombres chicanos y el rechazo familiar que ésta provoca. Tavera, que en 1983 dirigió la puesta en escena del texto, afirma que la obra provocó “un shock a la comunidad”¹² poco acostumbrada a enfrentar esa problemática. Sin embargo, los críticos chicanos la recibieron positivamente, como es el caso de Francisco X. Alarcón, quien opinó que, aunque la obra no llegaba a “exorcizar” a los demonios sociales de la homofobia y el machismo, sí funcionaba “como revisión crítica de los supuestos patrones ‘normales’ del comportamiento humano”.¹³ Dentro del festival, los diferentes teatristas chicanos debatieron intensamente la conveniencia de promover el tema tabú, y el mismo Jorge Huerta opinó que la comunidad no estaba preparada para ello.¹⁴ Al término del festival, sin embargo, la organización TENAZ emitió una declaración en contra del sexismo y la homofobia, la primera de su tipo en la comunidad chicana.

Tavera es director de teatro y trabaja activamente para concientizar a los latinos sobre la prevención del SIDA. Uno de los métodos que utiliza para esa concientización es,

¹¹ La Galería de la Raza y La Raza Graphic Center fueron fundados en 1971.

¹² Entrevista telefónica, 24 de agosto de 1997.

¹³ Alarcón, Francisco, “*Reunion*: asalto a un tabú sexual”, *Revista Literaria del Tecolote*, vol. 2, No. 3-4, diciembre de 1981, p.11.

¹⁴ Comunicación personal con Huerta, 26 de julio de 1997. Huerta atribuye el rechazo a su propia “homofobia interna” de aquellos años, aunque hoy se pronuncia entusiastamente a favor de los temas *gay*.

balseros para promover su negocio, y más adelante a un viejo haitiano en debate con su hijo americanizado. El grupo pone el dedo sobre la llaga de los conflictos interétnicos, pero el humor permite tomar distancia de ellos y reconocer la humanidad común a todos, humanidad que se presenta en el fondo como vulnerable y digna.

La respuesta del público en el Teatro Brava del barrio de la Misión, San Francisco, fue extremadamente entusiasta. Se percibía un apoyo a-priori de parte de los *fans* del grupo, oriundo de esa ciudad, ya que bastaba con que apareciera uno de los actores para que gritaran y aplaudieran. La obra no se ha presentado en Miami (aunque sí off-Broadway en la ciudad de Nueva York), y sólo nos queda especular sobre la respuesta que tendría allá. La obra representa otro esfuerzo por parte de artistas chicanos por explorar los prejuicios que dividen a las comunidades marginadas, sean éstas latinas, negras, judías o *gay*.

precisamente, el teatro. Bajo auspicios de la organización LLEGÓ California, Tavera organiza desde 1991 festivales anuales de teatro latino *gay*, y de teatro que aborda el tema del SIDA, para lo cual se vale de su experiencia como ex-director de TENAZ. De hecho, Tavera nos comentó que los festivales de teatro *gay* latino están organizados en base al modelo de los festivales de TENAZ. “La diferencia --aclara-- es que preferimos enfatizar lo latino sobre lo chicano, ya que así abarcamos a la comunidad tan diversa de San Francisco”.¹⁵ Para Tavera es fundamental la labor que hacen los festivales por darle visibilidad a la “comunidad”, y por su vínculo con un trabajo político a favor de los derechos humanos tanto para *gays* como para enfermos del SIDA. LLEGÓ California -- que es parte de una organización nacional-- se ha convertido en una importante presencia para apoyar la que fuese una de las identidades más satanizadas dentro del mundo chicano.

En 1986, la ciudad se convirtió en el nuevo hogar del Teatro de la Esperanza, surgido casi 20 años antes en Santa Bárbara. Según su actual director, Rodrigo Duarte Clark, la compañía encontró en San Francisco un ambiente propicio para continuar sus actividades.¹⁶ Aunque ya no opera de forma colectiva, el Teatro de la Esperanza estrena de una a dos obras anualmente, y promueve la dramaturgia de nuevos talentos.

La diversidad comunitaria en San Francisco también es explorada por *Brava! For Women in the Arts*, una organización que promueve la dramaturgia joven principalmente de mujeres latinas. En abril de 1997, produjeron *The Sweetest Hangover (and Other STDs)*,¹⁷ *opera prima* de Ricardo A. Bracho, que representa un paso importante en la experimentación dramático-escénica chicana (el libreto es de Bracho y la dramaturgia de Moraga). En la obra, una serie de personajes marginados ya sea por su color o por su orientación sexual viven sus dramas personales y colectivos alrededor del Club Aztlantis, una discoteca *gay* latina. Como género, se asocia a la tragicomedia, pero su estilo de combinar lo realista con lo surrealista, lo introspectivo con lo visual, la poesía con el diálogo; le otorga un carácter híbrido que sirve como comentario metateatral acerca de la complejidad de los personajes.

La obra expone el drama de Octavio, dueño del club y personaje lleno de contradicciones internas. Por un lado, Octavio se dice activista *gay*, pero por otro rechaza la posibilidad de amar y se sumerge en las drogas. Su ex-amante (el *disk jockey* del club) muere a causa del sida, y su nuevo amante (chicano-filipino) se da por vencido en sus intentos de buscar un compromiso serio. Lo que suena como una tragedia nihilista se salva de serlo gracias a las vigorosas intervenciones de los personajes secundarios, tales como el travesti de color “Natasha Kinki”. La obra, con sus problemas de ritmo y tono inconsistente, es finalmente una puesta en escena de identidades complejas que no se buscan construir ni desconstruir, sino más bien *testimoniar*. Bracho no intenta tanto celebrar lo *queer* latino, como advertir contra la autodestrucción y apuntar hacia posibles soluciones (la solidaridad, la compasión, el enfrentamiento con las contradicciones internas). Un crítico escribió en un periódico local que los personajes de Bracho “pueden

¹⁵ Entrevista personal, 27 de agosto de 1997.

¹⁶ Entrevista personal, 14 de julio de 1997.

¹⁷ La traducción del título sería algo así como “La cruda más dulce y otras enfermedades venéreas”. Hasta ahora, la homosexualidad masculina en el chicano sólo había sido abordada por Cherríe Moraga en su obra *Shadow of a Man*, y por Alfonso Hernández en *The False Advent of Mary's Child* (1979).

resistirse a la colonización y a ser borrados por medio de la creatividad y la liberación de sus deseos".¹⁸ En este sentido, *The Sweetest Hangover* no está tan alejada del teatro activista y anti-colonial de los sesentas. La diferencia está en que aquí el activismo es auto-crítico, incluso introspectivo, y que los "marginados de los marginados" pasan a primer plano. La obra presenta personajes poco ideales cuyas imperfecciones y sexualidades les hubieran merecido el rechazo del chicanismo tradicional (y no faltará quien aún hoy la encuentre reprobable). Bracho hace referencia juguetona al chicanismo al nombrar a la discoteca "Aztlantis", híbrido de Aztlán y Atlantis: ambas ciudades míticas cuya desaparición provocó la diáspora de sus habitantes. Octavio y sus amigos viven todavía la diáspora que implica ser marginado social. Pero se resisten a la enajenación estableciendo lazos de amistad y lealtades dentro de una familia alternativa que no se limita a los chicanos, sino que se extiende a toda la gente de color, los filipinos y los asiáticos, aunque no a los blancos, ya que ninguno aparece en escena.

La obra se estrenó en el Brava Theater Center, ubicado en el barrio latino de la Misión, San Francisco. La noche en que asistimos, el teatro estaba lleno en un 90% (aproximadamente 200 personas), y el público consistía mayoritariamente de gente de color (latinos y negros). La solidaridad interna de los personajes en la obra parecía extenderse hacia el público dada la entusiasta respuesta del mismo. Al final de cada escena, se dejaban venir los aplausos, y cada referencia cultural o chiste producía reacciones muy audibles (el texto está pleno de localismos que este autor no captó). El ambiente de fuerte *rapport* fue semejante al que --según las crónicas-- prevalecía en los *actos* del Teatro Campesino. En obras hechas por marginados para marginados, público y actores establecen una identificación y apoyo mutuo; se perdonan las limitaciones estéticas para celebrar algo más importante: la puesta en escena de sus voces, rostros y cuerpos.

Las experimentaciones en el *performance art* tuvieron en San Francisco a un promotor importante: René Yáñez, director de la Galería de la Raza entre 1971 y 1978. Además de realizar experimentaciones plásticas como artista, y ser de los primeros en hacer instalaciones tipo altar mexicano, Yáñez llevó a la ciudad grupos controversiales como ASCO. No dudó en apoyar a performanceras latinas y lesbianas como Marga Gómez y Mónica Palacios, que actuaron en una obra de su autoría: *Comedy Fiesta*, estrenada en 1984 en medio de las protestas de algunos grupos que rechazaban el tema lésbico.

Yáñez además participó en la creación del grupo más célebre de comedia "performancera-teatral" surgido en San Francisco: Culture Clash, formado en 1984 con los actores-comediantes Herbert Siguenza, Ric Salinas y Richard Montoya. Su primer libretista fue el desaparecido poeta y pintor José Antonio Burciaga. Por lo general, el grupo trabaja con el formato del *sketch* cómico que combina la carpa, el *stand-up comedy* y programas clásicos de la televisión mexicana como *Los Polivoces* y *El Show del Loco Valdez*. Un programa de mano afirma que el trabajo del grupo está en la frontera entre el teatro, el *performance art* y el vodevil,¹⁹ por lo que constituye un puente para el tipo de arte que se abordará en capítulos posteriores. Una constante del grupo ha sido hacerle honor a su nombre al explorar los desencuentros entre chicanos y otras comunidades.

¹⁸ Rosenstein, Brad, "Green worlds", *San Francisco Bay Guardian*, 30 de abril de 1997, p.52.

¹⁹ Programa de mano para *Culture Clash with Loco Locals*, del Centro Cultural La Peña, mayo de 1997.

Durante una temporada, tuvieron como artista invitada a Marga Gómez, una comedianta cubana-americana y, como se verá en el capítulo siguiente, recientemente abordaron el diálogo chicano-cubano-haitiano-negro en su obra *Radio Mambo: Culture Clash Invades Miami*.

En mayo de 1997, el grupo presentó durante tres días una serie de improvisaciones (bajo el título de *Culture Clash with Loco Locals*) realizadas con cinco grupos adicionales: *18 Mighty Mountain Warriors*, formado por asiático-americanos; *Latina Theater Lab*, formado por mujeres latinas; *Asian American Theater Company*; *Teatro Ng Tanan*, formado por filipino-americanos, y *Mystik Journymen*, formado por afro-americanos. La noche que asisitimos a la presentación en el Centro Cultural La Peña, en la ciudad de Berkeley, un buen número de personas se quedó fuera ya que se agotaron las localidades. El foro acomoda únicamente a unos 100 espectadores, y esa noche el público estaba compuesto por aproximadamente 80% latinos, 15% asiáticos y el resto negros y blancos. Era evidente que los asistentes eran seguidores de los distintos grupos que se presentaron, ya que respondían con gran entusiasmo a cada aparición. Durante más de dos horas, presenciábamos una sucesión de *sketches* en los que los grupos trabajaban a veces solos, a veces en conjunto. El objetivo general era satirizar los estereotipos que cada grupo étnico tiene del otro, de tal forma que se usaban libremente apelativos racistas que en cualquier otro contexto (es decir, desprovistos del formato cómico) hubieran causado protestas violentas. Así, la comedia se utilizó para “ventilar” los prejuicios, ponerlos en escena y mostrar lo absurdos que son.

Por ejemplo, uno de los *sketches* más efectivos fue el que mostraba a un hombre chicano (Ric Salinas) conociendo a una mujer asiática (Linda Chuan de los *Mountain Warriors*) cuyo encuentro fue arreglado por una agencia de parejas. Cuando se conocen por primera vez, ambos se sorprenden de ver que ninguno se conforma a la fantasía que habían fabricado (él es calvo, ella es obesa, etc.). Una vez superado ese impacto, se aceptan tal cual son y la escena salta a unas semanas después cuando se efectúa una reunión para presentar a las respectivas familias. El recurso de las familias de distintas etnias o clases sociales que se ven obligadas a convivir a raíz del noviazgo de los hijos es viejo dentro del teatro, el cine y la televisión. El potencial cómico o trágico es muy grande, y en este contexto la comedia es explotada hasta su límite. Culturalmente, pocos grupos pueden ser más disímiles que los japoneses y los chicanos. Sin embargo, cada familia se enfrenta con miembros de tres generaciones que han compartido experiencias parecidas: las abuelas que inmigraron con los hijos a cuestas, los padres que todavía se aferran a las costumbres tradicionales, y los hijos que están integrados a la sociedad dominante. Las tensiones y malentendidos cómicos fueron manejados estupendamente por los actores, y tocó al público identificarse con la situación y trabajar por superar los estereotipos mutuos.

La presentación fue singular por su capacidad de superar el lugar común del multiculturalismo y reconocer las tensiones intrétnicas. Por medio del humor, estas tensiones se ven como superficiales y la risa sirve como experiencia que hermana a los actores y al público. Terminada la presentación, se anunció que subiría al escenario ni más ni menos que Dolores Huerta, la co-fundadora, junto con César Chávez, del NFWA. El público escuchó atento el mensaje de Huerta, cuyo tono serio contrastó con lo precedente. Sin embargo, la comedia había creado un ambiente relajado propicio para oír las últimas

noticias sobre la marcha de los trabajadores de la fresa y la petición de que escribiéramos a Clinton para pedir que reestablezca los derechos de los inmigrantes. La noche que había iniciado con comedia y parodia terminó con un mensaje político que el público apoyó entusiasta con sus aplausos, en parte gracias a que provenía de una figura muy querida dentro del movimiento chicano.

Bibliografía

- A través de la frontera*. Autores varios, México, CEESTEM-UNAM, 1983.
- Acuña, Rodolfo, *América ocupada: los chicanos y su lucha de liberación*. México, Ediciones Era, 1976.
- Alarcón, Francisco X., "Teatro Latinoamericano: muchas voces, un mismo lenguaje", *Revista Literaria de El Tecolote*, vol. 2, No. 3-4, dic. 1981.
- Alarcón, Francisco, X. "Entrevista a Emilio Carballido", *Revista Literaria de El Tecolote*, vol. 2, No. 3-4, dic. 1981.
- Almaguer, T., "Hombres chicanos: una cartografía de la identidad y del comportamiento homosexual", *debate feminista*, Año 6, vol. 11, abril de 1995, (pp. 46-77).
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres, Verso, 1991.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute Press, 1987.
- _____, "La conciencia mestiza: Towards a New Consciousness", en Anzaldúa (ed.) *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras*. San Francisco, Aunt Lute Press, 1990.
- _____, "Border Arte: Nepantla, el Lugar de la Frontera", en *La Frontera/The Border: Art About Mexico/United States Border Experience* (Catálogo). San Diego, Centro Cultural de la Raza, Museum of Contemporary Art, 1993.
- Arizmendi, Yareli, "*Whatever Happened to the Sleepy Mexican?*" *Three Ways to be a Contemporary Mexican in a Changing World Order*. Tesis de maestría, Universidad de California, San Diego, 1992.
- Arizmendi, Yareli, *Nostalgia Maldita: 1-900-Mexico*, libreto inédito, 1993.
- Artega, Alfred, "Una lengua otra: la identidad chicana y la poética de la hibridación en la frontera entre Estados Unidos y México", en Ramón Alvarado y L. Zavala (comps.), *Diálogos y fronteras: el pensamiento de Bajtin en el mundo contemporáneo*. México, UAM-Nueva Imagen, 1993.
- Bajtin, Mijail, *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981.

- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México, Alianza Editorial, segunda reimpresión, 1993.
- Barrera, Mario, *et. al.*, "The Barrio as an Internal Colony", en F. Chris García (ed.), *La Causa Política: A Chicano Politics Reader*. Notre Dame, Indiana, U. of Notre Dame Press, 1974.
- Barthes, Roland, *Mythologies*. Gran Bretaña, Paladin Books, 1985 (ed. orig. 1957).
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1992.
- Bartra, Roger, "Introduction", en Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, Canada, Graywolf Press, 1993.
- Bataille, Georges, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1985.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, cuarta edición, 1993 (ed. orig. en París, 1978).
- Bauman, Richard, *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Waveland Press, 1984 (1a ed. 1977).
- Belaúnde, V.A., "The Frontier in Hispanic America", en Weber, David J. y Jane M. Rausch (eds.), *op. cit.* (33-41).
- Benjamin, Walter, "Theses on the Philosophy of History", *Illuminations*. Nueva York, Schocken Books, 1985, (1a. ed., 1955) (pp. 253-264).
- Bhabha, Homi K., "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817", *Critical Inquiry* 12 (Autumn), 1985.
- _____, "Introduction: Narrating the Nation", en H. K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. Londres y Nueva York, Routledge, 1990.
- _____, "The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism." *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. Eds. Russell Ferguson *et.al.* Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, MIT Press, 1990.
- _____, "Freedom's Basis in the Intermediate". *October*, 61, Verano, 1992, (pp. 46-57).

- _____, "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation", en Elisabeth Sussman *et. al.*, *1993 Biennial Exhibition*. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1993, (pp. 62-73).
- Boal, Augusto, *El teatro del oprimido*, México, Nueva Imagen, 4a edición, 1989.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*. México, Grijalbo, 1990
- Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge U. Press, 1984.
- Bourdieu, Pierre, "La identidad como representación", en Gilberto Giménez (ed.) *La teoría y el análisis de la cultura*, México, SEP, U. de Guadalajara y COMESCO, 1987.
- Broyles-González, Yolanda. *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement*. Austin: U of Texas Press, segunda edición, 1994.
- Bruce-Novoa, Juan, *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature*. Houston, Arte Público Press, 1990.
- Bruckner, D.J.R. "Laughing in the Face of Death (And the Silly Ways it Can Come)", *The New York Times*, 11 de agosto de 1994, p. C16.
- Buenaventura, Enrique, "La búsqueda de la identidad: Carta abierta a Luis Valdez", en *Sí se puede*, 15 de agosto de 1975.
- Bustamante, Jorge, "La raza: un puente cultural", *Memoria de papel*, año 2 núm. 3, abril de 1992, p. 97 (pp. 93-97).
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, 1990.
- Caillois, Roger, "Mimicry and Legendary Psychasthenia", *October*, 31 (Invierno), 1984, (pub. orig., Paris, 1935).
- Castillo, Susana D., "Festivales de Teatro en América", *Latin American Theater Review*, 8/1, otoño de 1974.
- Chávez, César (1993), *César Chávez: Una entrevista*. Cuaderno publicado por el Instituto Matías Romero de Estudios Diplomáticos (Cuadernos de Política Internacional No.60). México: SRE.

- Christian, Karen Sue, *Performance and the Construction of Identity in U.S. Latin Fiction*. Tesis doctoral de la Universidad de California, Irvine, 1994.
- Debroise, Olivier, "Junto a la marea nocturna inSITE94: el archipiélago", en *inSITE94*, ed. Sally Yard, San Diego, Installation Gallery, 1995, (14-33).
- "X Festival Internacional de la Raza", *Memoria de papel*, año 4, núm. 11, sep. de 1994.
- Derrida, Jacques, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", en J.D., *Writing and Difference*. Chicago, The U. Of Chicago Press, 1978.
- _____, "Différance", en Mark C. Taylor (ed.) *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*. Chicago, University of Chicago Press, 1986 (pp. 396-420).
- Díaz Quiñones, Arcadio, "Pedro Henríquez Ureña: modernidad, diáspora y construcción de identidades", en G. Giménez y R. Pozas H. (coords.) *Modernización e identidades sociales*, México, UNAM, 1994 (pp. 59-116).
- Douglas, Mary, *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. Londres, Ark Paperbacks, 1985 (1a. ed. 1966).
- Eco, Umberto, "Lo posmoderno, la ironía, lo ameno", en *Apostillas al nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen, sexta edición, 1988.
- Epstein, Steven, "Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Constructionism", *Socialist Review*, No. 17, 1987.
- Eraña, María, "Desde una frontera de cañones y arena", en Kathryn Kanjo (coord.) *La Frontera/The Border: Art About the Mexico/United States Experience*. Centro Cultural La Raza y el Museum of Contemporary Art de San Diego, 1993.
- Escobar, Ticio, "Identidad, mito: Hoy", *Third Text*, No. 20, otoño de 1992.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Nueva York: Grove Weinfeld, 1991, p. 211.
- Fábregas Puig, Andrés, "Desde el sur una revisión del concepto de frontera", *Fronteras*, año 1, vol. 1, núm. 1, primavera de 1996, (10-15).
- Fregoso, Rosalinda y Angie Chabram. "Chicano/a Cultural Representations: reframing alternative critical discourses", *Cultural Studies*, Vol.4, No.3 (octubre 1990).
- Forbes, Jack D. *Aztecas del Norte: The Chicanos of Aztlán*. Greenwich, Connecticut, Fawcett, 1973.

- Foster, David W. "El lesbianismo multidimensional: Conflicto lingüístico, conflicto cultural y conflicto sexual en *Giving up the Ghost; teatro in two acts de Cearrie Moraga*", *XVIII Simposio de historia y antropología de Sonora: Memoria*, tomo 2, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Sonora, Hermosillo, 1994.
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. New York: Vintage Books, 1990.
- Galeano, Eduardo *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1980 (Primera ed., 1971).
- García Canclini, Néstor, "Elogio latinoamericano del kitsch", *Artes visuales e identidad en América Latina*. México, Foro de Arte Contemporáneo, 1982.
- _____, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- _____, *Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995.
- Geirola, Gustavo, *Teatralidad latinoamericana de la utopía: Experimentación teatral y experimentación política durante los sixties (1957-1977)*. Tesis doctoral de la Arizona State University, 1995.
- _____, "El S/Z del teatro chicano", *Cuadernos americanos*, no. 55, año X, vol. 1, enero-febrero de 1996 (pp. 164-182).
- Giménez, Gilberto "La problemática de la cultura en las ciencias sociales", en *La teoría y el análisis de la cultura*, México, SEP, U. de Guadalajara y COMESCO, 1987.
- Gleason, Philip, "American Identity and Americanization", en Stephen Thernstorm, *et.al.*, *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Cambridge, Harvard U. Press, 1980.
- Goffman, Erving, *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. New Jersey: A Spectrum Book, 1963.
- Gómez-Martínez, José Luis, "'Mestizaje' y 'frontera' como categorías culturales iberoamericanas", *E.I.A.L.*, vol. 5, núm. 1, 1994 (pp.5-19).
- Gómez-Peña, Guillermo, "Editorial", *The Broken Line/La Línea Quebrada*, año 1, núm. 1, mayo de 1986, s/p.

Gómez-Peña, Guillermo, "Wacha ese border, son", *La Jornada Semanal*, núm. 162, 25 de octubre de 1987, (pp. 3-5).

_____, "The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community", *High Performance*, no. 47, otoño de 1989.

_____, "A Binational Performance Pilgrimage", *Warrior for Gringostroika*. Canada, Graywolf Press, 1993.

_____, "The Free Art Agreement/El Tratado de Libre Cultura", *High Performance* 63, vol. 16, no. 3, otoño de 1993 (pp. 58-63).

_____, "The New World Border: prophecies for the end of the century", *The Drama Review*, vol 38, no.I, (T141). Primavera de 1994, (pp. 119-142).

_____, "Terreno peligroso", *La Jornada Semanal*, No. 31, 8 de octubre de 1995 (pp. 1-3).

_____, "The Artist as Criminal", *The Drama Review*, vol. 40, núm. 1, primavera de 1997 (pp.112-118).

_____, "Mexican Beasts and Living Santos," *The Drama Review*, Vol. 41, núm. 1, otoño de 1997, (pp. 135-146).

Gómez Quiñones, Juan y David R. Maciel, "Los chicanos ante la crisis actual", en Maciel y Saavedra (cord.), *Al norte de la frontera: el pueblo chicano*. México, Consejo Nacional de Población, 1988.

Griswold del Castillo, Richard, *et al.* (eds.), *Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965-1985*. Los Angeles, U of California, 1992.

Grupo MIRA, *La gráfica del 68: Homenaje al Movimiento Estudiantil*. México, 1982.

Grynsztejn, Madeline, "La frontera/The Border", en Kathryn Kanjo (coord.) *La Frontera/The Border: Art About the Mexico/United States Experience*. Centro Cultural La Raza y el Museum of Contemporary Art de San Diego, 1993.

Harmony, Olga, "Rancho Hollywood", *La Jornada*, 11 de abril de 1996, p. 19.

Harvey, David, *The Condition of Posmodernity*. Cambridge: Basil Blackwell, 1989.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition*, Nueva York, Cambridge University Press, 1983.

- Hooks, bell, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, South End Press, 1990.
- Huerta, Jorge A., *Chicano Theater: Themes and Forms*. Michigan, Bilingual Press, 1982.
- _____ "The Influences of Latin American Theater on Teatro Chicano", *Revista Chicano-Riqueña*, año XI, núm. 1, 1983.
- _____ ed., *Necessary Theater: Six Plays About the Chicano Experience*, Houston, Arte Público Press, 1989.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. España, Paidós Studio, 1991 (pub. orig. 1984).
- Kanellos, Nicolás, *Mexican American Theatre: Legacy and Reality*. Pittsburg, Latin American Literary Review Press, 1987.
- Kanjo, Kathryn (coord.) *La Frontera/The Border: Art About the Mexico/United States Experience*. Centro Cultural La Raza y el Museum of Contemporary Art de San Diego, 1993.
- Klor de Alva, Jorge, "The Post-colonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of 'Colonialism,' 'Postcolonialism' and 'Mestizaje'", manuscrito inédito, 1994.
- Laquois, Dominique "De la tradición del arte en México", en *De los grupos los individuos*. México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985.
- Leval, Susana T., "Latin American Art and the Search for Identity", *Latin American Art*, vol. 1, núm. 1, primavera de 1989.
- Luzuriaga, Gerardo, ed., *Popular Theater for Social Change in Latin America*. Los Ángeles, UCLA, 1978.
- Lyotard, Jean François en *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984 (ed. orig., 1979).
- Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México, Era, 1988, (ed. orig., 1928).
- Martínez, Elizabeth, (ed.), *500 años del pueblo chicano/500 Years of Chicano History in Pictures*, Albuquerque: South West Organizing Project, 1991.
- Martínez, Rubén, *The Other Side. Notes from the New L.A., Mexico City and Beyond*, Nueva York, Vintage Books, 1992.

- Martínez Jr., Santos, *Raíces Antiguas/Visiones Nuevas*. Tucson, Tucson Museum of Art, 1977.
- Mesa-Bains, Amalia. *Art of the Other Mexico: Sources and Meanings*. Chicago, The Mexican Fine Arts Museum, 1993.
- Meyer, Lorenzo, "La relación con el norte: historia de una historia", *Reforma*, 13 de noviembre de 1997, pág. 19A.
- Monelón, José, "II Festival Internacional de Caracas '74", en Luzuriaga, Gerardo, ed., *Popular Theater for Social Change in Latin America*. Los Ángeles, UCLA, 1978.
- Monsiváis, Carlos, "La identidad nacional ante el espejo", en *Decadencia y auge de las identidades*, coord. José Manuel Valenzuela Arce, Tijuana, COLEF, 1992 (pp. 67-72).
- Moraga, Cherríe, *Giving up the Ghost: Teatro in Two Acts*, Los Angeles, West End Press, 1986.
- Morton, Carlos "The Teatro Campesino", *The Drama Review*, vol. 18, núm. 4 (T-64), diciembre de 1974.
- Morton, Carlos, "Rancho Hollywood", en N. Kanellos y J. Huerta, eds. *Nuevos Pasos: Chicano and Puerto Rican Drama*. Houston, Arte Público Press, 1989.
- Noriega, Chon A., "El hilo latino: representation, identity and national culture", *Jump Cut*, núm. 38, 1993 (pp. 45-50).
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism," *Performance Text(e)s and Documents, Proceedings of the Conference Multidisciplinary Aspects of Postmodernism*. Montreal: Parachute, 1981.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, F.C.E., décimaprimer reimpresión, 1983.
- Prieto Stambaugh, Antonio, "Memorias desplazadas: el arte visual transfronterizo frente al posmodernismo", *Cuadernos Americanos*, núm. 55, año X, vol. 1, enero-febrero de 1996 (pp. 234-252).
- Prescott Webb, Walter, "The Great Frontier" (publicado originalmente en 1951), en David J. Weber, y Jane M. Rausch (eds.), *Where Cultures Meet: Frontiers in Latin American History*. Wilmington, Scholarly Resources, 1994 (pp. 51-63).

- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Editorial Pedro Robredo, segunda edición, 1938.
- Ramírez, Axel, "Presentación", en Axel Ramírez (coord.), *Chicanos: el orgullo de ser. Memoria del encuentro chicano México 1990*. México, UNAM, 1992.
- Ramírez, Axel, "¿Hacia una filosofía de lo chicano?", *Cuadernos americanos*, No. 59, Año X, Vo. 5, sept.-oct. 1996,
- Reszler, André, *Mitos políticos modernos*. México: FCE, 1984
- Romero, Rolando, "The Post-Modern Hybrid: Do Aliens Dream of Electric Sheep?", ponencia presentada en el congreso "Closure and Disclosure: Criticism and Aesthetics in Mexico", Universidad de California, Irvine, 14 de abril de 1995.
- Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York, Pantheon, 1978.
- Saldívar, Ramón, *Chicano Narrative: The dialectics of difference*. Madison, Wis.: U. of Wisconsin Press, 1990.
- Sánchez-Tranquilino, Marcos y John Tagg, "The Pachuco's Flayed Hyde: The Museum, Identity and Buenas Garras", en *Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965-1985*, Richard Griswold del Castillo, et al., eds., Los Angeles, U of California, 1992.
- Sarmiento, Domingo F.. *Facundo. Civilización y barbarie en la República Argentina*, Madrid, Editorial América, s.f. (publicado originalmente en 1845).
- Sena Rivera, Jaime, "Chicanos: Culture, Community, Role – Problems of Evidence, and a Proposition of Norms Towards Establishing Evidence", *Aztlán: Chicano Journal of the Social Sciences and the Arts*, Vol. I, No. I, Primavera de 1970.
- Shank, Theodore y Adele E. Shank, "Chicano and Latin American Alternative Theater", en Luzuriaga, Gerardo, ed., *Popular Theater for Social Change in Latin America*. Los Ángeles, UCLA, 1978., p. 227.
- Schechner, Richard, "El teatro ambientalista". México, árbol editorial/UNAM, 1988 (ed. orig., *Environmental Theatre*, 1973).
- _____, "Ocaso y caída de la vanguardia", *Máscara*, año 4 no. 17-18 (abril-julio 1994) (pub. orig. 1982).
- Schibsted, Evantheia. "Confessions of a Webback", *Wired*, (enero 1996), p. 142.

- Shohat, Ella y Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Londres y Nueva York, Routledge, 1995.
- Slatta, Richard W., "Historical Frontier Imagery in the Americas", en Lawrence A. Herzog (ed.), *Changing Boundaries in the Americas*. San Diego, Center For U.S.- Mexican Studies, UCSD, 1992 (25-46).
- Spivak, Gayatri C., "Preface", en Jacques Derrida, *Of Grammatology*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1976.
- Stampone, David, "Aztecs With Attitude", *The San Diego Reader*, 18 de julio de 1992, p. 14.
- Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993.
- _____, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Todorov, Tzvetan, *The Conquest of America. The Question of the Other*. Nueva York, Harper Perennial, 1992 (ed. orig., París, 1982).
- Turner, Frederick Jackson "The Significance of the Frontier in American History" (orig. 1893), en David J. Weber, y Jane M. Rausch (eds.) *Where Cultures Meet: Frontiers in Latin American History*. Wilmington, Scholarly Resources, 1994 (pp. 1-18).
- Turner, Victor, "Liminas to Liminoid in Play, Flow, and Ritual. An Essay in Comparative Symbology", en *Fron Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Nueva York, Performing Arts Journal Publications, 1982, (20-60).
- Turner, Victor, *The Ritual Process*, Chicago, Aldine, 1969.
- Valdez, Luis, "Theatre: El Teatro Campesino", *Ramparts*, julio de 1966.
- _____, *Early Works: Actos, Bernabé, Pensamiento Serpentino*. Houston, Arte Público Press, 1990 (ed. original, 1971).
- Valdés Medellín, Gonzalo, "'Rancho Hollywood': de la confusión ideológica", *Siempre*, 10 de abril de 1996, p. 62-C.
- Vasconcelos, José, *La raza cósmica*. México, Espasa Calpe Mexicana, S.A., 1982 (1a ed., 1925).

Villanueva, Tino, "Sobre el término "chicano", en: Tino Villanueva (comp.), *Chicanos: Antología histórica y literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Weber, David J. y Jane M. Rausch (eds.) *Where Cultures Meet: Frontiers in Latin American History*. Wilmington, Scholarly Resources, 1994.

Welchman, John C., "Bait or Tackle? An assisted commentary on Art Rebate/Arte Reembolso", *Art+Text*, no. 48, 1994.

Wolff, Janet, *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*. Berkeley y Los Angeles, U. of California Press, 1990.

Ybarra-Frausto, Tomás, "Rasquachismo: A Chicano Sensibility", en Richard Griswold del Castillo, et. al. (eds.), *Chicano Art. Resistance and Affirmation, 1965-1985*. Los Angeles, Wright Gallery, U. of California, LA, 1991.

_____, "Chicano Art: Text and Context", en Michaelyn Mitchell (ed.), *Different Voices*. Nueva York, Association of Art Museum Directors, 1992.

_____, "The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art", en Gerardo Mosquera, ed., *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MIT Press, 1996.

Zea, Leopoldo, *Descubrimiento e identidad latinoamericana*. México, UNAM-CCYDEL, 1990.

Videografía

Fronterilandia (1994), realización de Rubén Ortíz-Torres y Jesse Lerner.

I am Joaquín (1969), realización de El Teatro Campesino.

Somos Uno (1973), realización de Jesús Treviño.

Los Vendidos (1972), realización de El Teatro Campesino.

Resumen de la tesis
**ARTES VISUALES TRANSFRONTERIZAS
 Y LA DESCONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD**
 que presenta Antonio Prieto Stambaugh (No. de cta. 9580920-3)
 para obtener el título de Doctor en Estudios Latinoamericanos
 por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
 Enero de 1998

La tesis *Artes visuales transfronterizas y la desconstrucción de la identidad* es una aproximación a una serie de prácticas culturales de fuerte relevancia política que están transformando el modo de concebir las identidades de grupos e individuos de nacionalidad u origen latinoamericano. El estudio se enfoca en artistas visuales (particularmente de teatro y del llamado "*performance art*") de la ciudad de México y de las comunidades chicano-latinas de los Estados Unidos, sobre todo aquellos que se desplazan a través de las fronteras de estos dos países en un "tratado de libre cultura" anti-oficialista. Se han elegido a artistas directamente comprometidos con sus comunidades de base, que usan su obra para provocar debates políticos y culturales transfronterizos. A la vez, se examina el modo en que los artistas critican o desconstruyen los discursos de identidad nacional, étnica, racial y sexual. La hipótesis es que, gracias a este desplazamiento transfronterizo, se crea una fisura en los discursos hegemónicos que posibilita una visión compleja y políticamente comprometida de las identidades. Igualmente, sostenemos que este tipo de arte subvierte los estereotipos que proyectan entre sí las comunidades subalternas y dominantes tanto de Latinoamérica como de los Estados Unidos.

El estudio gira alrededor de cuatro campos: 1) los discursos de identidad en el continente americano, 2) la historia de las artes contestatarias --desde el teatro hasta el *performance art*-- y el papel que juegan en la consolidación de comunidades subalternas como la chicana, 3) los intercambios culturales no-oficiales entre chicanos y latinoamericanos, y 4) el arte conceptual (trans)fronterizo que replantea radicalmente los discursos de identidad abordados en los capítulos anteriores.

Se examina el papel decisivo que han jugado las artes visuales y escénicas para que los grupos subalternos "imaginen" sus comunidades, así como la tendencia más reciente de criticar reflexivamente esos imaginarios. Si bien sigue vigente la búsqueda de un sentimiento de comunidad para impulsar una labor de resistencia, los nuevos artistas y activistas "transfronterizos" proponen una visión abierta, negociable y crítica de los conceptos de comunidad e identidad.

El estudio privilegia las dimensiones sociales, políticas y epistemológicas del tema. Sociales porque se habla de actividades que replantean la interacción social de distintas comunidades; políticas porque las actividades y obras analizadas están inscritas dentro e dinámicas de poder, de legitimización y de representatividad para grupos subalternos, y epistemológicas porque las obras analizadas producen universos simbólicos cuya carga conceptual transforma la manera de percibir y vivir las identidades.

Se parte de un análisis de los límites de la identidad americana, es decir, los discursos de identidad que, de formas distintas, han formulado pensadores latinoamericanos y estadounidenses. Se analizan las diferentes maneras de metafóricar a la frontera y el uso que se le da a seres liminales como los gauchos y los pachucos para crear una alteridad *en contra de la que se define la identidad*. Se expondrán las respuestas que han dado los pensadores chicanos a estos discursos,

para continuar en el siguiente capítulo con el nacionalismo cultural chicano y sus manifestaciones visuales en el campo cultural y artístico.

A continuación, se pone énfasis en la puesta en escena de la identidad chicana a través del teatro. Se analiza cómo, mientras en el teatro el impulso es la construcción de la comunidad e identidad, en las formas de vanguardia como el *performance* el impulso es más bien *deconstructivo*. Esta discusión da pie a un análisis de las teorías postestructurales y su impacto en la crítica de la identidad mexicana y chicana.

Se abordan entonces las nuevas propuestas estético-políticas que han surgido recientemente del universo chicano y fronterizo, cuya "poética de la frontera" ofrece una visión radicalmente distinta de la identidad americana.

La tesis concluye con un análisis de las obras de artistas del *performance* que trabajan en y a través de la frontera México-Estados Unidos, a fin de entender el replanteamiento que hacen de las identidades contemporáneas. Se analizan los trabajos de artistas mexicanos y chicanos, cuya obra formula algún tipo de crítica deconstructiva a los discursos de identidad nacional, étnica y sexual.

El análisis se vale de las teorizaciones en torno a las prácticas sociales, la ritualidad y los actos del habla (*speech acts*) que han propuesto los lingüistas y sociólogos estadounidenses J.L. Austin, Richard Bauman y Erving Goffman. Se aplican igualmente las observaciones que, desde el terreno de la teoría feminista, hace Judith Butler sobre el *performance* de las identidades. Otras teorías que ayudan al análisis de las estrategias del arte visual transfronterizo son la deconstrucción de los discursos de Jacques Derrida, el estudio del *habitus* social de Pierre Bourdieu, y el concepto de lo grotesco dentro de la parodia carnavalesca de Mijail Bajtin.

Al examinar la obra de artistas como Guillermo Gómez-Peña, Nao Bustamante, Luis Alfaro y César Martínez, se hace hincapié en su manejo transgresivo de los códigos de comportamiento y habla, actos que subvierten los estereotipos y estigmas que colonizan a los cuerpos de personas marginadas. Finalmente proponemos que, por medio de sus obras, estos artistas representan a las identidades étnicas, nacionales y sexuales como actuaciones (*performances*), es decir, como procesos socio-políticos de los que el sujeto puede cobrar conciencia crítica para convertirse en agente de su propio destino.

Synopsis of thesis
Border-Crossing Visual Arts and the
Deconstruction of Identity
that Antonio Prieto Stambaugh presents
in order to obtain the title of Doctor in Latin American Studies
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
January, 1998

The thesis *Border-Crossing Visual Arts and the Deconstruction of Identity* deals with a series of cultural practices that have a strong political relevance in that they are transforming the way Mexican and Chicana/o identities are conceived. The study focuses on artists of theater and performance art from the US Chicana/o communities and Mexico City, especially those who regularly cross the US/Mexico border in a kind of anti-official "Free Culture Agreement". We have chosen artists that are directly committed with their grass-roots communities, and who use their work to provoke political and cultural debates across the border. The thesis examines the way these artists deconstruct the discourses of national, ethnic and sexual identities. We propose that, by means of this border-crossing movement, a fissure is opened in the hegemonic discourses, thus enabling a complex and politically engaged conception of these identities. We suggest that this kind of art subverts the stereotypes that both subaltern and dominant communities of Mexico and the US project amongst themselves.

The study addresses four basic issues: 1) the discourses of identity in the American continent, 2) the history of political theater and performance art within the Chicana/o community and Mexico City, 3) The non-official cultural exchanges between Chicana/o and Latin American artists, 4) The way conceptual border-crossing art deconstructs identity discourses.

The decisive role that theater has played in the "imagining" of the Chicana/o community is examined, as well as the more recent drive to articulate a reflexive critique of that imaginary by means of border-crossing performance art. While a feeling of community is still sought after within resistance movements, contemporary border-crossing artists offer an open, negotiable and critical view of the concepts of identity and community.

The thesis privileges the social, political and epistemological dimensions of the subject at hand. Social, because of the activities that reexamine the social interaction among the communities; political, because the works of art analyzed are inscribed within certain dynamics of power, legitimation and representation; epistemological, because the works of art we examine produce symbolic universes whose conceptual content is transforming the way identities are perceived and lived.

The first chapter analyzes the limits of American identity, that is, the diverse identity discourses that both Latin American and "United Statesian" intellectuals have formulated. The diverse ways of metaphorizing the frontier are analyzed, as well as the use of characters such as the *gaucho* and the *pachuco* in the construction of alterities against which identity is defined. The responses that Chicano intellectuals have given to these issues are considered in order to tackle, in the next chapter, the Chicano cultural nationalism. We then analyze the way visual and performing arts have worked as decisive instruments in the construction of Chicana/o identity. While theater has been more concerned with constructing identity, we suggest that conceptual performance art has a basically deconstructive drive.

A following chapter considers the recent esthetic and political movements that have emerged from the Chicana/o and border universes. The new "border poetics" thus offers a radically different view of the American (both North and South) identity.

The thesis closes with an analysis of border-crossing performance artists and their deconstruction of identity. The work of both Chicana/o and Mexican artists is examined, insofar as it articulates a deconstructive critique of national, ethnic and sexual identities. The analysis is based on the speech act theories of J.L. Austin, Richard Bauman and Erving Goffman. Judith Butler's observations on the performance of identity are likewise considered. Jacques Derrida's deconstruction of discourses, Pierre Bourdieu's concept of social *habitus* and Mikhail Bakhtin's concept of the grotesque and the carnival are taken into account.

When examining the work of artists such as Guillermo Gómez-Peña, Nao Bustamante, Luis Alfaro and César Martínez, their transgressive use of behavior codes and stereotypes is stressed, insofar as they exert resistance against the colonization of subaltern subjects. Finally, we suggest that, by means of their work, these artists articulate national, ethnic and sexual identities as *performances*, that is, as social and political processes within which the subject may attain a critical awareness and become an agent of his/her own destiny.