



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Memorias desplazadas: el arte visual transfronterizo frente al posmodernismo

Autor: Prieto Stambaugh, Antonio

Forma sugerida de citar: Prieto, A. (1996). Memorias desplazadas: el arte visual transfronterizo frente al posmodernismo. *Cuadernos Americanos*, 1(55), 234-252.

Cuadernos Americanos

Publicado en la revista:

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, año X, núm. 55, (enero-febrero de 1996).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

MEMORIAS DESPLAZADAS: EL ARTE VISUAL TRANSFRONTERIZO FRENTE AL POSMODERNISMO*

Por *Antonio* PRIETO STAMBAUGH
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Postmodernism is a crumbled conceptual architecture, and we are tired of walking among someone else's ruins.

Guillermo Gómez-Peña, "The multicultural paradigm"

EN ESTE ENSAYO se analizará la manera en que la nueva retórica chicana trasciende el discurso posmodernista —en su corriente ahistórica y apolítica— al abordar estrategias de resistencia concretas, y hacer uso de la memoria subalterna para cuestionar los cánones de la historia oficial. Para ello se explorará la puesta en escena que los *performance artists*¹ transfronterizos —en particular Guillermo Gómez-Peña— hacen de la condición posmoderna, y se hará hincapié en su manera particular de subvertirla.

El término "transfronterizo" se refiere tanto a la experiencia geopolítica como a la conceptual, ya que el cruce de fronteras que han realizado los artistas que se abordarán abajo —sean o no

* La primera versión de este ensayo se leyó en la conferencia "Theatricality and postmodernity: The *Mise en Scène*", organizada por el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Irvine, el 4 de febrero de 1994. Algunos aspectos del ensayo se trabajaron en un seminario impartido por la doctora Liliana Weinberg, cuya valiosa asesoría agradezco.

¹ El *performance art* es un tipo de representación que liga a las artes plásticas con las artes escénicas. Se remonta a los experimentos parateatrales de las vanguardias modernistas como el futurismo, el dadá, el surrealismo y la escuela alemana del Bauhaus. En él, los artistas —casi siempre de forma individual— utilizan su cuerpo como herramienta principal en combinación con otros medios plásticos y audiovisuales, presentando un trabajo básicamente autorreferencial.

chicanos— es fundamentalmente uno que los lleva a negociar los límites que separan y los puentes que unen a las comunidades subalternas. Su estrategia nos invita a desarrollar tanto una “conciencia fronteriza” como una “conciencia mestiza”,² es decir, una conciencia que amplíe los campos ideológicos, conceptuales y lingüísticos de cada comunidad para así estar en posibilidad de trabajar a través de las diferencias. Son artistas que se oponen a las culturas homogéneas y que promueven el reconocimiento de culturas nómadas e híbridas; que conciben a las identidades no como categorías fijas, sino como procesos. Son, en fin, artistas que transgreden las fronteras convencionales de la actividad artística, llevándola a la esfera del activismo sociopolítico.

El discurso chicano: del modernismo al posmodernismo

DURANTE la última década, las artes chicanas se han ocupado de construir historias e identidades alternativas. Ya desde los años cuarenta, los pachucos desplegaron una imagen excéntrica (en el sentido literal de estar fuera del centro). Los pachucos (grupos que incluían mujeres) eligieron vestir y actuar como sujetos contraculturales, tarea que les obligaba a negociar su identidad en un marco de tensiones producidas por el vivir en medio y en contra de los mundos mexicano y estadounidense. Podría decirse que los pachucos fueron rebeldes que se anticiparon al posmodernismo en su rechazo a los nacionalismos esencialistas y en su amor por las identidades híbridas.

Ya para los años sesenta, cuando los pachucos pasaron a ser más una leyenda que una realidad, los México-americanos abrazaron ideologías revolucionarias (de espíritu más bien modernista) inspiradas en el movimiento negro por los derechos civiles. Lo que llegó a conocerse como el “movimiento chicano” estuvo impulsado por la búsqueda de una comunidad unificada, búsqueda que tenía lugar en un marco generalmente esencialista y excluyente de las complejidades de género, raza y cultura. El movimiento se polarizó en construcciones binarias, tales como asimilacionismo/separatismo, o chicano/gabacho, que intentaban movilizar a los diversos grupos México-americanos en una lucha común. Un acto fundamental en este teatro revolucionario fue el de nombrar

² Términos de Guillermo Gómez-Peña (1986) y Gloria Anzaldúa (1989) respectivamente.

a los protagonistas, bautizándolos colectivamente con el término *chicano*.

El origen de este término se remonta al siglo pasado, y aunque sus usos han sido varios, se ha acompañado por lo general de un carácter despectivo, como señala el poeta e historiador Tino Villanueva en su detallado estudio que sirve de prólogo a una de las pocas antologías de literatura chicana publicadas en México. A partir de los años sesenta, se apropiaron de este término los activistas méxico-americanos para convertirlo en emblema de identidad y orgullo. Santo Martínez Jr. 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 abierto".³ Este impulso se extendió al bautizo de todo un territorio: el de Aztlán. Al dar su propio nombre al territorio hostil en el que vivían, los chicanos intentaron curar su enajenación al crear una *nación ajena* a todo aquel que no perteneciera a la comunidad. Este acto, que los posmodernistas podrían tachar de esencialista, fue de hecho una estrategia de sobrevivencia y resistencia que, según el escritor chicano Rudolfo Anaya, "crea un sentimiento real de nación, ya que fusiona las aspiraciones espirituales y políticas de un grupo, y le otorga al mismo una visión de su papel en la historia" (citado en Santos 1992: 5). Si bien las aspiraciones nacionalistas de los chicanos han fracasado, hoy los artistas continúan invocando el nombre de Aztlán, ya que, como sugiere John Phillip Santos, "Aztlán es importante porque delimita nuestras ansiedades más profundas en torno a la desnacionalización (*nation-lessness*), a los sentimientos de exclusión y vergüenza que desde un principio impulsaron nuestra búsqueda de un hogar" (1992: 5).

Si bien es cierto que el discurso posmoderno ha otorgado a la desterritorialización un nuevo *status*, por otra parte tiende a soslayar las continuas luchas que libran los grupos subalternos para acceder a espacios geopolíticos. No obstante esto, un gran número de activistas e intelectuales chicanos ha hecho a un lado su nacionalismo cultural para optar por las "políticas de la diferencia" del discurso posmodernista. Semejante cambio de paradigmas puede atribuirse a la conciencia que durante los últimos años han cobrado los chicanos respecto de la diversidad de las comunidades méxico-americanas y de su interdependencia con la sociedad anglosajona.

³ Citado en Lippard 1990: 34. Todas las traducciones son mías.

Es necesario distinguir al posmodernismo subalterno del posmodernismo de origen europeo. Desde su perspectiva afroamericana, Bell Hooks pone al descubierto los límites del tratamiento abstracto que de la "otredad" y la "diferencia" hace el posmodernismo. Hooks sostiene que los teóricos posmodernos, en su mayoría hombres blancos, no se ocupan de los problemas concretos de las comunidades subalternas. Al celebrar la "muerte del sujeto", estos teóricos rechazan las supuestas "identidades esencialistas", sin considerar que los grupos subalternos de todo el mundo están luchando por legitimar sus identidades oprimidas. Ante esto Hooks propone que las "políticas de la diferencia" posmodernas tomen en cuenta la problemática de la discriminación racial, para así ayudar a des-construir los mecanismos hegemónicos de la supremacía blanca. Por otra parte, la misma autora denuncia los aspectos negativos del posmodernismo europeo, tales como el individualismo, la superficialidad, el nihilismo y la comercialización, sin por ello dejar de reconocer los aspectos positivos que tiene como marco teórico dentro del cual los sentimientos de incertidumbre y enajenación se transforman 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" (1990: 27). Hooks sugiere que el reconocimiento de identidades fluidas y múltiples dentro de una comunidad pone en entredicho los paradigmas colonialistas de identidades unidimensionales, y por lo tanto colonizables. Más aún, el enfoque sobre identidades múltiples desestabiliza los binarismos asimilacionistas/separatistas. Finalmente, Hooks propone que adoptemos una postura crítica ante el posmodernismo dominante "a fin de encontrar maneras de construir al ser y a la identidad que conduzcan a la resistencia y a la liberación" (1990: 29). Ésta es una postura que actualmente comparten muchos teóricos chicanos, y que, como veremos más abajo, ponen en práctica los artistas transfronterizos.

Las políticas de la memoria en el arte transfronterizo

A CONTINUACIÓN se abordará el trabajo de artistas que logran articular un posmodernismo subalterno a través de puestas en escena que se resisten a la enajenación y que construyen una contra-memoria. Se discutirá medularmente la obra de Guillermo Gómez-

Peña,⁴ uno de los artistas que más ha hecho a favor del diálogo intercomunitario y transfronterizo.

Hoy en día, en el contexto de la retórica del movimiento multiculturalista en los Estados Unidos, el terreno de batalla para los chicanos es el de la memoria histórica. Las acciones que por décadas han estado efectuando los chicanos en los terrenos del arte y la narrativa para resistir la historia oficial se vuelven hoy más urgentes dentro de la lucha por la representación cultural y política. El revisionismo historiográfico chicano se opone a la "liquidación de la historia" que, según Fredric Jameson, es paradigmática de una condición posmoderna que nos hace perder "nuestra capacidad vital de experimentar la historia de una forma activa" (1991: 52).

La obra del artista angelino Daniel J. Martínez, por ejemplo, aborda la memoria colectiva de una manera militante. Por un lado, recurre a enormes letreros tipo *billboard* que despliega en espacios públicos para cuestionar las políticas estadounidenses hacia los países latinoamericanos. En su trabajo escénico, se vale de técnicas de vanguardia (música concreta, *performance art*) para asaltar espacios y subvertir cánones estéticos. Por ejemplo, la obra *Ignore the dents*, presentada en el contexto del festival multicultural de Los Ángeles en 1990, fue un trabajo hecho en colaboración con artistas de otros ramos (músicos, escenógrafos, etc.) y descrito como una "ópera microurbana".⁵ Fue una obra que se presentó en un teatro antiguo ubicado en el barrio latino de Los Ángeles, y que intentó rescatar "al espacio urbano como sitio del proceso social de la memoria" (Marrero 1994: 109). Esto se logró, por ejemplo, obligando a que el público —principalmente compuesto de gente blanca de clase acomodada— se enfrentara con el barrio latino y su gente al estar formándose en largas colas para entrar al teatro. Semejante enfrentamiento obligaba a los asistentes a recordar al componente étnico que conforma desde hace siglos a gran parte de la ciudad, y a cobrar conciencia de la segregación urbana. Las técnicas vanguardistas que utiliza Martínez hacen que muchos críticos ubiquen su trabajo dentro del posmodernismo. Sin embargo, Marrero

⁴ Como se verá más abajo, Gómez-Peña no es estrictamente hablando un "chicano" (vive en Estados Unidos como residente, por lo que es ciudadano mexicano), aunque lleva unos 18 años trabajando con artistas y activistas de esa comunidad.

⁵ Véase el excelente análisis que hace María Teresa Marrero (1994) de este trabajo.

señala que esa lectura borra el empuje antiposmoderno de una obra “fundamentada en la memoria social” (1994: 116-117).

Hoy, la mayoría de los activistas, académicos y artistas chicanos y chicanas rechaza las reconstrucciones nostálgicas del pasado, así como las visiones idealizadas de la cultura chicana tan socorridas en los setenta. Actualmente, estos grupos intentan crear un “retroespacio” (término propuesto por Bruce-Novoa) que va más allá del “efecto de antigüedad” posmodernista, e invita al público a que analice las implicaciones políticas de la manipulación historiográfica.

Los artistas chicanos se enfrentan a la historia oficial y monolítica con una *memoria afectiva*, es decir, con narrativas personales que se entretajan con historias colectivas. Este acto de “memorización” es el más adecuado para desestabilizar la historia oficial, especialmente cuando ésta es interpretada por sujetos desterritorializados. Los pueblos en diáspora que han sufrido la violencia del desplazamiento colonialista no sólo han sido arrancados de su territorio, sino también de la historia contenida en la textura de sus montañas, valles y lagos. Así, la historia se almacena en las memorias desplazadas de individuos que deben lealtad únicamente a ellos mismos.

Cuando los pueblos migrantes y/o colonizados se ven en la necesidad de legitimar su existencia en el contexto de un orden dominante, una de sus armas es la historia alternativa, enfrentada a la historia oficial. Su lucha se dirige también a la amnesia institucional que promueven las “instituciones sociales del olvido”.⁶ Es en este sentido que “la memoria es un acto de resistencia” (Golden *et al.* 1991: 185), un acto de curación colectiva que la comunidad realiza cuando logra *re-memorar* sus vínculos con el pasado, es decir, cuando traza una topografía mnemónica que recontextualiza su historia pasada en el marco del territorio político actual.

Los artistas y activistas chicanos, como aquéllos de otras comunidades subalternas, se resisten a la violencia semiótica y a la amnesia histórica que cometen los medios masivos de comunicación. Por medio de narrativas alternativas que vinculan la re-membranza con la re-presentación, promueven la materialización de las memorias subjetivas. De esta forma, las narrativas reprimidas quedan liberadas y son visibles, lo cual puede dislocar los miedos colectivos que guardan las comunidades subalternas. Así, por ejemplo, los negros

⁶ Término de Mary Douglas.

sacan a la superficie los horrores del Ku Klux Klan y los chicanos denuncian los campos militarizados de la zona fronteriza.

Los altares de la memoria y la sensibilidad rasquache

LA reformulación de la memoria en la esfera pública se realiza a través de una *puesta en memoria*⁷ que puede ir desde los *graffiti* y los murales hasta el *performance art*. Chicanas como Amalia Mesa-Bains y Santa Barraza recurren a instalaciones que se remiten a los tradicionales altares mexicanos, cuyo fin es rendirle culto a un icono religioso o recordar a un pariente fallecido. Los altares son montajes idiosincráticos de reliquias y objetos personales que vinculan la experiencia concreta y personal con los espacios sobrenaturales y ancestrales. Como señala David Lowenthal, las reliquias son “emblemas duraderos que representan la historia y la memoria, pero que también simbolizan la identidad nacional, con lo que el espectador adquiere no tanto un conocimiento como un ‘sentido’ del pasado” (“sense of the past”, 1985: 249). Ubicado en el contexto de un altar, el pasado muerto es traído al presente, en donde las identidades nacionales y personales se confunden. Los chicanos juegan con estas identidades en representaciones que fusionan la solemnidad con la sátira, la modernidad con la cultura popular, lo privado con lo público. Es una sensibilidad que Tomás Ybarra-Frausto denomina *rasquache* (*sic*), término utilizado para describir todo aquello que escapa a los cánones estéticos de la alta cultura.

La calidad carnavalesca, fragmentada y *kitsch* de la sensibilidad *rasquache* se ha puesto de moda con los posmodernistas. Sin embargo, más que una innovación estética, el *rasquachismo* es una forma de percibir y construir el entorno que tiene una larga historia en Latinoamérica. Su estética del exceso —de colores chillones e imágenes recargadas— llama la atención del espectador gracias a su capacidad de “chingarle la retina”. El ojo es penetrado por la saturación vibrante y las imágenes afectivas que despiertan los recuerdos de historias personales y colectivas.

En el terreno del *performance art*, el vínculo entre remembranza y representación a través de los altares es elaborado por Guillermo Gómez-Peña, quien se despliega frecuentemente como una especie de “altar parlante”. En el *performance Border Brujo* (1989), por ejemplo, Gómez-Peña es la pieza central en medio de un altar híbri-

⁷ El término se toma prestado de Patrice Pavis (1988/93).



*Guillermo Gómez-Peña en el performance Border Brujo.
Foto de Max Aguilera Hellweg.*

do que alberga veladoras, máscaras de luchador, juguetes tradicionales mexicanos e industriales, botellas de champú, y, coronando la pieza, un letrero que reza: "I remember you -Te recuerdo- Je me souviens de toi". Gómez-Peña yuxtapone imágenes de las culturas populares mexicanas y estadounidenses no sólo en su escenografía, sino también en sus vestuarios. El resultado es un montaje de caos ordenado, o de asimetría simétrica. Su ceño fruncido debajo de un sombrero de mariachi y sobre un collar de plátanos es a la vez amenazante y humorístico. Sin decir una sola palabra, el altar de Gómez-Peña nos habla de una forma ambivalente y juguetona: él es el brujo que nos puede curar o echar el mal de ojo; el objeto hecho sujeto que nos devuelve nuestra mirada. El Border Brujo es el *trickster* (pos)moderno, reminiscente de los curanderos de la Colonia española que usaban su magia para desestabilizar la hegemonía de la Iglesia. De forma similar, los artistas contemporáneos intentan desestabilizar la hegemonía de Estado al desplazar su canon histórico.

Los objetos que usa Gómez-Peña son artesanías tradicionales y productos industriales, pero en el contexto del altar resulta difícil diferenciarlos. Mientras que la memoria colectiva se aloja tradicionalmente en reliquias personales de manufactura artesanal, la propuesta de Gómez-Peña parece ser que dentro de una sociedad posindustrial el sujeto es igualmente capaz de personalizar los productos masivos. Si, como ha sugerido Carlos Fuentes, México está anclado en el sueño del pasado, mientras que Estados Unidos sueña con el futuro, Gómez-Peña destruye ese binarismo temporal dentro del vórtice de la experiencia transfronteriza.

La nostalgia posmoderna, tal y como se despliega por ejemplo en los medios masivos, es "la memoria despojada de dolor" (Lewenthal 1985: 8) que borra las complejidades políticas y sociales de la historia. Gómez-Peña reformula la nostalgia cuando pone al descubierto la hibridez efervescente del choque entre culturas. Su uso de los juguetes en el altar resulta significativo, ya que se remite a la experiencia infantil tanto de anglosajones como de latinoamericanos, despertando recuerdos de una fase durante la cual las políticas de identidad no resultaban problemáticas y el juego intercultural era una experiencia compartida. Los juguetes y las reliquias son objetos portátiles que se pueden transportar o yuxtaponer según las necesidades de sus dueños. Son de lo poco que un migrante puede rescatar y llevar consigo: los depositarios de la memoria del hogar perdido que se agregan a los objetos encontrados en el nuevo terri-

torio. Así, productos industriales como los juguetes cobran una sacralidad fetichizada porque representan los vínculos invisibles con la comunidad y la tierra de origen.

Tanto los productos capitalistas como las artesanías pre-capitalistas se empanan de las memorias de experiencias pasadas y presentes, de tal forma que la historia cobra vida y se recontextualiza en la experiencia cotidiana. Podría decirse que de esta forma las fuerzas dominantes del capitalismo quedan humanizadas, ya que se presentan como temporales y falibles. Asimismo, los cánones oficialistas se descubren como instrumentos fosilizados de una opresión engañosa.

Guillermo Gómez-Peña: ¿posmodernismo de resistencia?

LA obra de Gómez-Peña tiene el don de la ubicuidad al aparecer en toda clase de espacios físicos y *mass-mediáticos* (teatros, museos, calles, plazas, radio, televisión, periódicos, libros, revistas, etc.). Además, como buen artista transfronterizo, pasea su trabajo en viajes nomádicos a través de los continentes. Al llevar su obra a otros públicos, se enfrenta con distintos contextos sociopolíticos y obtiene distintas respuestas. A continuación se analiza la primera presentación de un *performance* que hiciera Gómez-Peña en la Ciudad de México, su ciudad natal, a finales de octubre de 1993 en el Espacio para Arte Alternativo, X'Teresa. Con el título de *El nuevo border mundial: profecías para el fin de siglo*, este *performance* se contraponen a un texto escrito por el artista en formato de ensayo-manifiesto titulado *The Free-Art Agreement/El Tratado de Libre Cultura*, y que, según el autor,⁸ es el texto teórico del primer trabajo. Se abordará la aparente ambivalencia que se presenta entre estos dos trabajos en cuanto a sus posturas frente al posmodernismo, así como los problemas de traducción de las políticas chicanas en el contexto de la ciudad de México.

El nuevo border mundial es 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 entregado al público aquella noche, como *performance* se ha presentado en distintas ciudades de los Estados Unidos, Europa y Puerto Rico. En el programa también se explica que el trabajo es parte de un proyecto más grande

⁸ Comunicación personal, 21 de diciembre de 1993.

titulado "Year of the White Bear", que Gómez-Peña desarrolló en colaboración con Coco Fusco (artista y semióloga de origen cubano que lo acompaña en la mayoría de sus trabajos) 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 doscientas 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 norteño, 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. Había dos hileras de velas que separaban 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, el trabajo carecía de gran acción, más bien enfocándose a los aspectos acústico y narrativo, y al otro aspecto simbólico/conceptual, en la figura de los vestuarios y los objetos.

El nuevo border mundial es una especie de sátira apocalíptica cuyo efecto radica, entre otras cosas, en su capacidad de fusionar los géneros de ciencia-ficción y noticiero (*This ain't performance art, but pure Chicano science fiction*, 1994: 127). 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 dar 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 gringoñol han sido proclamadas lenguas oficiales” (1994: 129).

De hecho, el colapso de categorías en este trabajo es parte del *performance* que permea la obra general de Gómez-Peña. El artista se resiste a ser clasificado con etiquetas étnicas o nacionales, e incluso su labor profesional abarca tantas áreas que no se puede decir que sea, por ejemplo, sólo *performancero* o sólo ensayista. 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. Por ejemplo, al autodescribirse como “chicalango” realiza una parodia sobre el acto de nominación inscrito en la categorización del Otro. ¿Dónde se ubica la identidad? (parece preguntarnos el artista), ¿en el nombre?, ¿en el color de la piel?, ¿en el vestido? Su crítica a las identidades monolíticas se dirige también a las comunidades subalternas, lo que le ha ganado el rechazo de, por ejemplo, muchos chicanos que se niegan a reconocerlo como “uno de ellos”.

El uso de los albrures y paíabras con dos y tres sentidos es 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. 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 pachuco a la de un luchador, un cronista radiofónico, un Cantinflas, un “gringo”, un *latin lover*, etc.; otra estrategia para desestabilizar la identidad del *performancero*.

El manejo que hace Gómez-Peña de los estereotipos le ha acreado críticas de quienes piensan que no hace más que reafirmarlos, en lugar de anularlos. Él responde⁹ que sus personajes, lejos de adoptar la actitud objetivada del estereotipo, actúan de forma contestataria, convirtiéndose en sujetos de militancia política. Sus personajes exageran e hibridizan el estereotipo del “mex/chicano”, siguiendo la lógica del trabajo de la artista visual Cindy Sherman, tal y como lo ve Craig Owens, quien propone que la crítica de los estereotipos (en su calidad de “mimetismo alienante”) a través de los

⁹ Durante un debate público ofrecido un día después del *performance* descrito aquí, en las instalaciones de X'Teresa.

mismos estereotipos obedece a “la inevitable necesidad de participar en la actividad que se denuncia, *precisamente para denunciarla*” (1981: 47). Siguiendo el análisis que hace Owens del arte posmoderno, se puede decir que el trabajo de Gómez-Peña está en parte encaminado a la desconstrucción de la idea del mimetismo como “una adecuación de la imagen con el referente”, poniendo así en duda la “actividad del referente mismo” (*ibid.*). Sus estereotipos son a la vez absurdos y paradigmáticos; absurdos por su grotesca exageración, y paradigmáticos porque dan testimonio de la condición híbrida propia de las comunidades desterritorializadas.

A la vez, 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, subvierte 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”.¹⁰

Su crítica está dirigida también a las comunidades latinas que caen en el juego hegemónico al participar en las modas que comercializan la otredad, como en el caso del “Latino Boom” o el “Jalapeño Fever”, con sus Frida Kahlos inflables y MacBurritos. Estas modas, según el *performancero*, son un simulacro de armonía racial, un intento de diplomacia despolitizada que incluso ha cooptado 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.

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”, que nos advierten con mordaz ironía acerca de la llegada de un mundo en el que el multiculturalismo subalterno, o bien se ha integrado

¹⁰ Término de Homi Bhabha (1985: 152).

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. *El nuevo border mundial* no ofrece ninguna alternativa para esta situación, limitándose a resaltar los límites del movimiento multiculturalista frente a las relaciones de poder poscoloniales.

El discurso del *performance* tiende a ser nihilista y apocalíptico. Aunque presentado con un tono de humor irónico, a veces pareciera que deja de ser una crítica para convertirse en una 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 que supone la recepción del mismo. El público acogió con entusiasmo el *performance*, riendo ante los juegos de palabras (reminiscentes de los juegos lingüísticos de los escritores de La Onda). Sin embargo, la intraducibilidad de muchos términos al contexto sociopolítico de México oscureció 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 *El nuevo border mundial* 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 aun 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 la estrategia acústica de Gómez-Peña encaminada a resaltar la condición fragmentaria e híbrida de la experiencia transfronteriza.

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 (1993b: 16).

Esta “esquizofrenia” creativa se deja ver al comparar *El nuevo border mundial* con el ensayo que se abordará a continuación. La voz narrativa de Gómez-Peña dentro de sus ensayos (que frecuentemente adoptan la retórica del manifiesto) carece casi por completo de *code-switching* o de algún otro juego transgenérico. El ensayo/manifiesto “The Free Art Agreement/El Tratado de Libre Cultura” (escrito originalmente en inglés) 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 manifiesta 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 tono firme pero diplomático, fundamentado en la esperanza:

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 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 (1993a: 59).

Gómez-Peña inicia su *performance* ensayístico definiéndose a sí mismo (“Soy un artista del *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”). Así, su experiencia transfronteriza y desterritorializada se convierte en el paradigma de una realidad socio-política de fin de siglo. Su obra invita a un replanteamiento radical de la manera como los latinoamericanos concebimos nuestras identidades; a establecer una relación con nuestro entorno geopolítico

a través de un mapeo cognoscitivo que nos obligue a redefinir constantemente las categorías de nación, identidad y frontera.

A través de su ensayo, Gómez-Peña *ensaya* la posibilidad de comunicación transcultural, de imaginar una "cartografía utópica" en donde "lo híbrido se convierta en la cultura dominante y el spanglish en la *lingua franca*...". Este optimismo utópico opera en contracorriente a la tendencia general del posmodernismo nihilista, pero está a tono con el posmodernismo de resistencia (*oppositional postmodernism*) que propone Bell Hooks; un posmodernismo que se resiste a las soluciones totalizadoras, pero que desde la condición subalterna vislumbra la posibilidad de *pequeñas estrategias* que subvertan los sistemas hegemónicos. Curiosamente, es dentro del *performance* escenificado en donde aparece la retórica nihilista-irónica de 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 a la urgencia de traducir y comunicar esa experiencia para trabajar en favor de una transformación social. Homi Bhabha, desde la crítica poscolonial, señala que la cultura que emerge en diáspora es una cultura de sobrevivencia, conflictiva, y sin embargo productiva. En este sentido, "la cultura como estrategia de sobrevivencia es a la vez *transnacional* y *traducible* (*transnational and translational*)" (1992: 47). El movimiento transnacional desestabiliza los binarismos Primero/Tercer 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 "crearse un nombre para sí mismo" (Bhabha 1992: 49).

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” (1993a: 127), en contraposición directa al optimismo de Octavio Paz, quien afirmara en los años cincuenta que “somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres” (Paz 1980: 174). 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.

Conclusiones

EL arte transfronterizo no sólo redefine el espacio geopolítico, sino también el histórico. En los ejemplos vistos arriba, pueden apreciarse los riesgos implícitos en el impulso contestatario, desconstructivo y militante de trabajos que intentan crear alianzas no-hegemónicas a través de las fronteras. Decimos *riesgos* porque el discurso de una comunidad puede ser malinterpretado por otra, y las estrategias de la primera no necesariamente corresponden a las necesidades de la segunda. Sea como fuere, las memorias colectivas de Norte, Centro y Suramérica se están enfrentando dialógicamente en un arte impulsado de manera fundamental por la comunidad chicana, misma que, posiblemente mejor que cualquier otra en nuestro continente, navega creativamente entre los espacios culturales, lingüísticos e históricos.

En términos de Walter Benjamin, la historia desestabilizada a través de memorias desplazadas no significa reconocer al pasado “tal como fue, sino que implica atrapar a un recuerdo cuando surge en un momento de peligro” (1968: 255). Al emerger de la peligrosa zona (trans)fronteriza, el arte chicano está capacitado para formular, como propone Ramón Saldívar, una dialéctica de la diferencia que se enfrenta al empuje conformista de la historia oficial. El problema, como advirtió Benjamin, es que “el salto de tigre hacia el pasado” sólo se puede dar “en el terreno donde la clase dominante manda” (1990: 261). Una contra-historia revolucionaria, entonces, es concebible mediante la dialéctica, tomando en cuenta los complejos juegos de poder que ocurren tanto dentro como fuera de las comunidades subalternas, para que así el salto se pueda dar hacia “el aire libre de la historia” (*ibid.*).

Es en este sentido que los montajes híbridos de las artes visuales chicanas abren una fisura no sólo en los cánones oficiales, sino también al interior de las fuerzas conservadoras de las mismas

comunidades subalternas. La historiografía *rasquache* sugiere que las memorias privadas pueden ser puestas en escena para así tomar por asalto la esfera pública e incorporarlas a la acción colectiva; de ahí el potencial revolucionario que separa al arte transfronterizo de las tendencias posmodernistas euroestadounidenses.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldúa, Gloria, 1989. 'La conciencia mestiza: towards a new consciousness', en Gloria Anzaldúa, ed., *Making face, making soul: haciendo caras*, San Francisco: Aunt Lute Foundation.
- Benjamin, Walter, 1968. *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books.
- Bhabha, Homi, 1985. 'Signs taken for wonders: questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817', *Critical Inquiry* 12 (Autumn), pp. 144-165.
- , 1992. 'Freedom's basis in the intermediate', *October*, 61 (Summer), pp. 46-57.
- Bruce-Novoa, Juan, 1990. *Retrospace: collected essays on Chicano literature, theory and history*, Houston, Arte Público Press.
- Douglas, Mary, 1986. *How institutions think*, Syracuse, NY, Syracuse University Press.
- Fuentes, Carlos, 1988. 'How I started to write', en *The Graywolf Annual Five: Multi-Cultural Literacy*, Saint Paul, Graywolf Press.
- Golden, Renny, et al., 1991. *Dangerous memories: invasion and resistance since 1492*, Chicago, Chicago Task Force on Central America.
- Gómez-Peña, Guillermo, 1986. 'A new artistic continent', *High Performance*, 35, pp. 24-31.
- , 1989. 'The multicultural paradigm: an open letter to the National Arts Community', *High Performance*, 47 (Fall), pp. 19-27.
- , 1991. 'Border Brujo: a performance poem', *The Drama Review*, vol. 35, núm. 3, T131 (Fall), pp. 48-66.
- , 1993a. 'The Free Art Agreement/El Tratado de Libre Cultura', *High Performance*, 63 (Fall), vol. 16, núm. 3, pp. 58-63.
- , 1993b. *Warrior for Gringostroika*, Saint Paul, Graywolf Press.
- , 1994. 'The New World Border: prophecies for the end of the century', *The Drama Review* (Spring), vol. 38, núm. 1, T141, pp. 119-142.
- Hooks, Bell, 1990. *Yearning: race, gender, and cultural politics*, Boston, South End Press.
- Jameson, Fredric, 1991. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Madrid, Paidós Studio.

- Lippard, Lucy R., 1990. *Mixed blessings: new art in a multicultural America*, Nueva York, Pantheon Books.
- Lowenthal, David, 1985. *The past is a foreign country*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Marrero, María Teresa, 1994. "Public art, performance art and the politics of site", en Diana Taylor y Juan Villegas, eds., *Negotiating performance: gender, sexuality and theatricality in Latino America*, Durham y Londres, Duke University Press.
- Owens, Craig, 1981. "The allegorical impulse: towards a theory of post-modernism", *Performance text(e)s and documents, proceedings of the conference Multidisciplinary Aspects of Postmodernism*, Montreal, Parachute.
- Pavis, Patrice, 1988/1993. "La herencia clásica del teatro posmoderno", *Gala Teatral*, núm. 2, pp. 24-34.
- Paz, Octavio, 1980. *El laberinto de la soledad*, México, FCE.
- Saldívar, Ramón, 1990. *Chicano narrative: the dialectic of difference*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press.
- Santos, John Phillip, 1992. "National(lessness)ism in Aztlán: passages from an impossible memoir", *Alphabet City*, 2, pp. 4-5.
- Ybarra-Frausto, Tomás, 1991. "Rasquachismo: a Chicano sensibility", en Richard Griswold del Castillo, et al., eds., *Chicano art: resistance and affirmation 1965-1985*, Los Ángeles, University of California.
- Villanueva, Tino, 1980. "Sobre el término 'chicano'", en Tino Villanueva, ed., *Chicanos: antología histórica y literaria*, México, FCE.