

Crossing borders y nuevas creatividades. El pensamiento de frontera en la producción artística de Teresa Margolles y Guillermo Gómez– Peña

Modesta di Paola¹

Recibido: 1 de febrero de 2020 / Aceptado: 21 de abril de 2020

Resumen. En el nuevo escenario de la producción teórica y crítica del arte contemporáneo, redefinido por los flujos globales y la movilidad de géneros, disciplinas, comportamientos y metodologías, surge la necesidad de crear nuevas herramientas de interpretación de las prácticas artísticas. Teóricos de varios ámbitos disciplinares como Edward Said, Homi Bhabha, Édouard Glissant, Fernando Ortiz, Walter Dignolo, Gloria Anzaldúa, entre otros, han creado una narrativa de resistencia para deconstruir las estrategias modernistas de igualdad que las ciencias sociales tradicionales han imaginado como sólidas e inamovibles (la nación, la clase, la adscripción político-ideológica). Las teorías del arte sumergidas en el posestructuralismo –con frecuentes incursiones hacia el posmodernismo y el poscolonialismo– son deudoras de estas posiciones conceptuales y revelan el interés hacia la resistencia en contra del proyecto etnocéntrico y universalista de la modernidad. Los artistas mexicanos Teresa Margolles y Guillermo Gómez-Peña, generando una movilidad identitaria y cultural en este escenario posnacional, poshistórico y poscolonial, significan casos de estudio significativos para entender el cambio de paradigma que domina buena parte de la producción artística actual, sobre todo en contextos fronterizos.

Palabras clave: Border crossing; arte de frontera; fronterización; criollización; hibridación; transgénero; traducción cultural.

[en] Crossing borders and new creativities. Border thinking in the artistic production of Teresa Margolles and Guillermo Gómez-Peña

Abstract. In a new scenario of theoretical and critical productions of contemporary art, redefined by global flows and the mobility of genres, disciplines and methodologies, there is a need to create new tools for interpreting artistic practices. Theorists from various disciplinary fields such as Edward Said, Homi Bhabha, Édouard Glissant, Fernando Ortiz, Walter Dignolo, Gloria Anzaldúa, and Gerardo Mosquera among others have created a resistance narrative to deconstruct the modernist strategies of sameness that traditional social sciences have imagined as solid and immovable (nation, class, political-ideological ascription). Art theories immersed in post-structuralism – with frequent incursions into postmodernism and post-colonialism – are indebted to these conceptual positions and reveal their interest in resisting the ethnocentric and universalist project of Modernity. Mexican artists Teresa Margolles and Guillermo Gómez-Peña, generating an identity and cultural mobility in this post-national, post-historical and post-colonial scenario, are significant case studies to understand the paradigm shift that dominates much of the current artistic production, especially in border contexts.

Keywords: Border crossing; border art; bordering; creolization; hybridization; transgender; cultural translation.

¹ Universidad Complutense de Madrid
modestadipaola@gmail.com
Código ORCID: 0000-0002-4847-717X

Sumario. 1. Crossing borders. La frontera entre Estados Unidos y México. 1.1. Teresa Margolles: La frontera como espacio del entre vida-muerte. 1.2. Newness en la estética mestiza de Guillermo Gómez-Peña. 2. Conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Di Paola, M. (2020) Crossing borders y nuevas creatividades. El pensamiento de frontera en la producción artística de Teresa Margolles y Guillermo Gómez-Peña, en *Anales de Historia del Arte* nº 30 (2020), 121-141

Our common denominator is our desire to challenge, cross, and erase dangerous borders between art and politics, practice and theory, artist and spectator, mentor and apprentice, body and cultural nightmares. We strive to eradicate myths of purity and dissolve borders surrounding culture, ethnicity, gender, language, power, and métier. Sadly, at this point in time, these are still considered radical acts.

Gómez-Peña, *The Pocha Nostra*, 2012.

En un ensayo de 2006, Mieke Bal puntualizaba que los conceptos no están fijos, sino que viajan entre disciplinas, investigadores, periodos históricos y comunidades geográficamente dispersas². En las últimas décadas, debido a este fenómeno de *crossing borders* de teorías, prácticas y cuerpos, hemos asistido a la abundante proliferación de nuevos conceptos en el ámbito artístico actual. Hibridación, *créolisation*, *métissage*, vernacularización, fronterización, nomadismo y traducción cultural son fenómenos de heterogeneidad que alimentan el desafío y el derecho a la diversidad en un mundo repentinamente dominado por la movilidad global.

Esta complejidad de términos y conceptos deriva de una producción artística que, más que estar ubicada en espacios claros y discernibles, se desplaza hacia nuevos campos expandidos del arte que permiten un despliegue de factores que se entrecruzan entre ellos, como la identidad, la raza, los géneros o los tipos de comunidades, ya sea barriales, fronterizos e intersticiales. La misma figura del artista contemporáneo convierte el nomadismo y la migración física en un movimiento de reescritura, cuya palabra clave no es tanto creación, sino más bien *con*-creación, una forma comprometida de lucha que le convierte en el mejor pertrechado porque, en palabras del pensador martiniqués Édouard Glissant,

(...) el artista es quien acerca lo imaginario del mundo, y cuando las ideologías del mundo, sus visiones, sus prefiguraciones, los castillos en el aire que erige se vienen abajo, es necesario volver a levantar este imaginario. No se trata de soñar en el mundo, sino de intervenir³.

En su libro *Introducción a una poética de lo diverso* (2002), Glissant describe el archipiélago caribeño como un lugar que facilita el pensamiento del encuentro y de la relación entre diferentes sujetos culturales. Incluso más, según Glissant, se trata de un lugar en el que se producen constantes sistemas de relación imprevisibles, erráticos y móviles⁴. Esta imprevisibilidad se caracteriza por unos paradigmas

² Bal, M. (2006). Conceptos viajeros en las humanidades. *Estudios Visuales*, 3, 29.

³ Glissant, É. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso* (Trad.: Pérez Bueno, L.C.). Barcelona: Ediciones del Bronte, 58.

⁴ Tratando sobre la situación de las Américas, Glissant afirma que ha habido tres tipos de pobladores: el «migrante armado», es decir, el colonizador, el «migrante familiar», que llega a los nuevos territorios llevando consigo un bagaje de recuerdos y tradiciones, y el «migrante desnudo», el que ha sido trasladado a la fuerza al nuevo

que definen el pensamiento sobre el archipiélago como un lugar, físico o mental, de tránsito y travesías, pero también de encuentros, resistencias y criollizaciones. La criollización descrita por Glissant es un movimiento que cruza las líneas divisorias entre las lenguas y las culturas para desmontar la estabilidad, la inmovilidad y la unicidad. Un movimiento de con-creación con la que remodelar los territorios, aceptar las otras lenguas, traducir las culturas y crear nuevas cartografías que harían de cada tierra firme un archipiélago. En este lugar de relación y apertura a la diversidad, la creatividad se mueve de manera rizomática, sin centro ni periferia, y se abre a la compenetración con el otro, manteniendo las diferencias. Desde esta perspectiva, Glissant define el pensamiento archipiélago como un pensamiento de unidad-diversidad que tiene la fuerza de difractar y suscitar la emoción de la diversidad en el caos del mundo, donde «caos-mundo» es para el autor «la colisión, la intersección, las refracciones, las atracciones, las connivencias, las oposiciones, los conflictos entre las culturas de los distintos pueblos de la totalidad mundo contemporánea»⁵.

Las culturas actuales viven en un mismo momento varios tiempos y espacios, un tipo de contracción dado por las constantes influencias que llegan de las imágenes, las culturas y las identidades en continuo movimiento. Ampliando el concepto de criollización a la «totalidad del mundo», Glissant afirma que cada comunidad, país o continente ha tenido –y sigue teniendo– estas experiencias de migración que interconectan culturas e idiomas. En definitiva, la criollización se refiere a las mezclas interculturales que se producen en una «identidad-rizoma», concepto que deriva del deconstruccionismo derridiano y que, a su vez, está en la base de conceptos como hibridación, mestizaje, vernacularización o *newness*, los que han aparecido en otras derivas geográficas. El proceso de mezclas y mestizajes de identidades y de culturas parece conllevar la aparición de un idioma planetario, donde coexistiría al mismo tiempo lo híbrido, que admitiría todo tipo de préstamos conceptuales desde «las culturas del mundo»⁶.

En su libro *Culturas híbridas*, el teórico argentino Néstor García Canclini define la hibridación, descontextualizándola del ámbito de la biología, como los «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas»⁷. Esta definición, según Canclini, ayudaría a entender las formas particulares de conflicto que se generan en América Latina, en donde la interculturalidad da paso a la decadencia de los proyectos nacionalistas. El concepto de vernacularización, elaborado por el indio Arjun Appadurai en su libro *La modernidad desbordada*, también presta particular atención a las migraciones lingüísticas y culturales alimentadas por las nuevas extensiones tecnológicas de la comunicación global actual. La «teoría de la ruptura», provocada por los medios de comunicación y los movimientos migratorios

continente y ha sido despojado de todo, de cualquier elemento propio de su vida cotidiana, desprovisto incluso de su lengua. Sin embargo, partiendo de los únicos poderes de la memoria, que Glissant define como los «pensamientos del rastro», el migrante desnudo ha conseguido crear lenguajes criollos o formas artísticas universales, como la música jazz, por medio de un proceso de traducción interna. *Ibid.*, 16-18.

⁵ *Ibid.*, 83.

⁶ Gruzinski, S. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 46.

⁷ García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: DeBolsillo, III.

es para Appadurai la base de la experiencia que activa la imaginación, transformando la misma definición de identidad⁸.

El análisis de los flujos globales y de las identidades pluriculturales encuentra una referencia destacada también en la escritura de viaje del palestino Edward Said, que en su ensayo titulado *Travelling Theory* describe la relación a menudo conflictiva entre culturas diferentes que coexisten en un mismo lugar, desafiando la propensión por parte de la construcción teórica occidental de encuadernar las ideas en un espacio estable e inmóvil. Said afirma que, como las personas, también las ideas y las teorías viajan. La circulación de ideas lleva a crear «influencias inconscientes» o «apropiaciones creativas e indiscriminadas»⁹.

En la misma línea, aunque con argumentaciones diferentes, la teórica americana Mary Louise Pratt define las «zonas de contacto» (*contact zone*) como aquellos espacios sociales en los que la cultura del colonizador y del colonizado entran en contacto, a veces fusionándose para crear algo nuevo. En estos lugares confluyen y entran en comunicación culturas que han tenido, geográfica e históricamente, trayectorias separadas¹⁰. La teórica empieza sus formulaciones a partir de una extensa literatura de viaje, analizando sobre todo la construcción de la imagen de los colonizados por parte de los europeos colonizadores. El modo en que los viajeros de Europa difundieron sus creencias, interpretaciones y representaciones produjo, según la teórica americana, una colonización de tipo cultural. Las sociedades nacidas dentro de las zonas de contacto, por tanto, revelan las «*interactive, improvisational dimensions of colonial encounters*»¹¹, las que, sin embargo, encuentran sus orígenes en la invasión y en la violencia, traducidas con frecuencia en drásticas desigualdades sociales.

La relación entre la cultura imperialista y las prácticas locales –que producen espacios de confrontación y antagonismo– resulta ser el nodo central del análisis de Homi Bhabha en *Nation and Narration*¹². En el proceso del poder colonial se ponen en marcha prácticas de resistencia, oposiciones y contestaciones. Para Bhabha, cuando el discurso de la autoridad colonial pierde el control unilateral y encuentra en sí mismo rasgos del lenguaje del otro, se produce una crisis que gradualmente la deteriora. Esta crisis se produce por el fenómeno de la hibridez, que empieza cuando la autoridad impone a los colonizados una imitación pasiva, sin creatividad. La imitación a la que se les obliga a los colonizados producirá un tipo de contaminación de cada práctica o ideología, las que, a lo largo del tiempo, se volverán contenedores de estrategias de subversión. Estas prácticas de contaminación se manifiestan hoy más que nunca en los estados nacionales que han perdido la fuerza de restringir sus fronteras y que, de hecho, ya no contienen sus flujos (de comunicación o humanidad), creando múltiples situaciones locales definidas por Bhabha como liminares y *borderline*.

Una vez establecida la liminaridad del espacio-nación, y una vez que su diferencia de significativo es desplazada de lo externo/extraño fronterizo a su finitud de den-

⁸ Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce.

⁹ Said, E. (1983). *Traveling Theory*. En: *The World, the Text and the Critic* (pp. 226-247). Cambridge: Harvard University Press.

¹⁰ Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge, 6.

¹¹ *Ibid.*, 7.

¹² Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. London: Routledge.

tro, la amenaza de la diferencia cultural ya no es más un problema del otro pueblo. Se vuelve una cuestión de alteridad del pueblo-como-uno. El sujeto nacional se escinde en la perspectiva etnográfica de la contemporaneidad de la cultura y proporciona tanto una posición teórica como una autoridad narrativa para las voces marginales o el discurso minoritario¹³.

El lugar de la cultura nacional no es unitario ni puede serlo, a causa de la complejidad de los flujos y las constantes migraciones entre su interior y el exterior. Las «fronteras bifrontes» transforman esta complejidad en un proceso de hibridación que incorpora siempre nuevas presencias dentro del cuerpo político y civil, generando otros centros de significado y de producción cultural. Este fenómeno, según Bhabha, transforma los confines y los límites en espacios intermedios (*in-between*) dominados por constantes procesos de negociación entre diferentes realidades culturales y la autoridad nacional. Sin duda, es políticamente innovadora la necesidad de pensar más allá de las tradicionales narraciones y enfocar el debate de la diferencia en los procesos que se producen en los intersticios, en los espacios intermedios, en la negociación de las experiencias intersubjetivas y colectivas, que producen siempre nuevos signos de identidad social¹⁴. El resultado de esta necesidad es la reescritura de la historia bajo una perspectiva no eurocéntrica, capaz de fastidiar los discursos ideológicos que intentan asignar una normalidad hegemónica al desarrollo desigual y a las diferencias culturales. Para Bhabha, se trataría de individuar las estrategias de resistencia realizadas por varios antagonistas sociales (emigrantes, exiliados, marginados social y culturalmente), que tienen la misma experiencia de desarraigo y pérdida de identidad originaria, pero también la posibilidad de reescribir su historia personal a partir de la redisolación. El concepto de identidad que resulta de ese proceso no es el simple reflejo de los rasgos étnicos o culturales, sino una negociación compleja y continua que proporciona valor a los híbridos culturales que aparecen durante la actual transformación histórica y social.

En Latinoamérica este tipo de argumentaciones se han generado a partir del concepto de transculturación elaborado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz¹⁵ y el análisis de las culturas híbridas formuladas por el poeta y crítico Roberto Fernández Retamar que contribuyeron, más adelante, al desarrollo de los denominados «*Border writing*» (entre ellos los mexicanos Rolando Hinojosa, Rudolfo Anaya y Gloria An-

¹³ Bhabha, H. (2006). *Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna* (Trad.: López-Varela Azcárate, A.). En D. R. López (Ed.). *Naciones literarias* (85). Madrid: Anthropos Editorial.

¹⁴ Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. [Título original: *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994].

¹⁵ Ortiz ideó el concepto de «transculturación» dentro del ámbito antropológico en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, con el fin de describir el contacto cultural entre grupos socioculturales diferentes. En él, Ortiz se diferencia de otros antropólogos por su análisis de la identidad no tanto en términos de raza sino más bien de hibridación cultural. La transculturación se define por tanto como el proceso gradual que lleva una cultura a adoptar rasgos de la otra. Generalmente este proceso sucede entre una cultura dominante más desarrollada y otra que se considera menos desarrollada, sobre todo en el campo tecnológico. Ortiz, sin embargo, nos habla de mestizajes de todo tipo, de cocinas, de razas, de culturas, etc. A partir de sus estudios se han ramificado otras investigaciones que han observado que la mayoría de las transculturaciones son conflictivas, en modo especial para las culturas receptoras, sobre todo cuando los rasgos culturales son impuestos por los dominadores/colonizadores. Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial Jesús Montero.

zaldúa; los cubanos Alejo Carpentier, Nicolás Guillén; y los antillanos Aimé Césaire y el ya citado Édouard Glissant)¹⁶.

La transculturación se ha convertido en la metáfora de una narrativa que profundiza las temáticas de la frontera desde una mirada lingüística y territorial, generando teorías acerca de cómo esta afecta a la formación de las identidades transnacionales definidas por componentes de heterogeneidad cultural, lingüística, religiosa y política. Más recientemente, dentro de esta línea de interés se ha destacado la labor de Néstor García Canclini, cuya reflexión sobre la identidad en tiempos de globalización consiste en repensarla como multicultural, multilingüe y nómada¹⁷, y la de Gerardo Mosquera, que considera la diáspora contemporánea como una mentalidad del éxodo, uno donde millones de personas se desplazan hacia zonas de mayor actividad económica, el que además forma parte de una nueva conciencia global que condiciona cambios imprevisibles en la manera en que muchos pueblos y naciones se perciben a sí mismos: «Las identidades están cambiando de color»¹⁸.

1. *Crossing borders*. La frontera entre Estados Unidos y México

Ha sido posible usar el concepto de frontera desde diferentes aproximaciones para describir la compleja cuestión de la identidad y reflexionar acerca de los procesos cotidianos de la condición del *crossing borders*. Las múltiples historias literarias, culturales y artísticas han dado por inevitable el entendimiento de la frontera como transferencia intercultural. En el espacio de la frontera se conceptualizan, de hecho, términos como «*carrying across*», «*leading across*», «*setting across*»¹⁹, que, si por un lado subrayan la movilidad, el flujo y la migración entre territorios físicos, por otro convierten el lugar en un espacio para la contratación de la diferencia entre las culturas, las lenguas y consecuentemente las identidades. Desde esta perspectiva, en los últimos años, gracias sobre todo a nuevos campos de investigación como los *border studies* o los *chicano/cultural studies*, el debate sobre la “frontera” se ha convertido en el debate sobre la «fronterización» (*bordering*). La categoría frontera vinculada a una realidad estática, inamovible e innegociable, basada en una línea física territorial, se disuelve así en el paradigma de la movilidad de cuerpos y de experiencias personales.

La teórica italiana Paola Zaccaria, en referencia a las múltiples identidades de Latinoamérica, describe la cultura del *crossing border* como una práctica social única y mestiza en la que se produce una representación de la frontera como espacio en el que se manifiesta hibridación y que alimenta estilos diferentes, a través de la ironía y del exceso. El *crossing* que se revela en la mezcla de discursos locales y globales, nacionales e internacionales, tradicionales y políticos, naif y digitales, convierte la

¹⁶ Véase el capítulo titulado *Border Writing and the Caribbean* (pp. 143-179) de Edwin Gentzler en su libro *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*. London and New York: Routledge, 2008.

¹⁷ García Canclini, N. (1997). *Cultura y Comunicación: Entre lo global y lo local*. La Plata (Provincia de Buenos Aires): Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad Nacional de la Plata, 80-81.

¹⁸ Mosquera, G. (2001). Suyo-ajeno y ajeno suyo. Dos notas sobre migración y desplazamiento cultural. En G. Mosquera (Coord.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina* (pp. 175-184). Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

¹⁹ Véase el capítulo titulado «*Border Writing and the Caribbean*» (pp. 143-179) de Edwin Gentzler en su libro *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*, ob. cit.

frontera en una contranarrativa, y el *cruce* en una práctica social y estética, única y mestiza. Según Zaccaria, se trataría de una «cultura co(n)cultura, *alter*-cultura o cultura *alter*-nativa (donde *alter* representa el otro de sí mismo, otra identidad)²⁰. La cultura *alter*-nativa revela otras identidades mestizas y encuentra en buena parte de la producción artística de América Latina su primera e importante formulación en los discursos contrahegemónicos y antinativistas.

La condición de *in-between* como territorio del atravesamiento, propia de los migrantes, de los diaspóricos, de los exiliados, etc., ha sido asociada por Gloria Anzaldúa también a la producción de algunos artistas contemporáneos. En ellos la problemática de la frontera entre México y Estados Unidos significa ser conscientes que el acto de cruzar no implica solo un movimiento físico, es decir, de un lugar a otro, sino también espiritual, de una identidad a otra, de una cultura a otra, de una lengua a otra.

En sus trabajos *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, coeditado con Cherrie Moraga, y *Borderlands / La Frontera: New Mestiza*²¹, Anzaldúa trata temáticas relacionadas a la frontera entre Texas y México desde una perspectiva feminista e intercultural. La situación que describe Anzaldúa es de constante tensión entre dos realidades territoriales y culturales, pero también entre dos realidades sexuales. La frontera es el lugar en el que se evidencian de forma más claras las figuras que detentan el poder y que controlan las vidas de los demás. Quien detenta el control se hace visible participando en la organización de los eventos históricos, mientras que los demás viven en constante invisibilidad, víctimas del sistema que los oculta. La cultura de frontera nunca es unilateral: por una parte, representa el lugar físico y geográfico. Por otra, halla en el sentido religioso, mítico y lingüístico la base que activa las identidades plurales de la gente de frontera.

En *Borderlands / La Frontera* la cuestión de la identidad lingüística es fundamental. Anzaldúa describe algunas de las lenguas habladas por los chicanos como el inglés y el español estándar, el inglés de la clase trabajadora, el español mexicano, el chicano español, el tex-mex y el *pachuco* (el lenguaje de los rebeldes contrarios al inglés, pero también al español oficial), y estos son descritos como de idiomas de frontera, productos de desplazamientos y travesías históricas. El chicano *spanglish* comprende ocho variedades de lenguajes, por lo que la frontera se da como un lugar «vago e indefinido»²², en el que los sujetos viven transiciones de todo tipo. En este territorio de confin, según Anzaldúa, uno se siente un extranjero en su propia casa. Esta condición no es solo de blancos, hispanos, mestizos y de color, sino también de todos los atravesados: los bizcos, los perversos, los *queer*, los problemáticos, los chulos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos²³. En definitiva, nos dice Anzaldúa, quienes cruzan los confines de lo normal.

En referencia a las artistas chicanas, Anzaldúa explora otro concepto clave de la condición fronteriza: *nepantla* es el sentimiento de incertidumbre que experimenta el migrante en su transición de un estado (físico o mental) a otro diferente. El migrante

²⁰ Zaccaria, P. (2004). Border Crossing. En M. Cometa, R. Coglitore, F. Mazzara (Eds.). *Dizionario degli Studi Culturali*. Roma: Meltemi, 93. De la misma autora véase el ensayo titulado Translating Borders Performing Trans-nationalism, *Journal of Sociology of Self-Knowledge*, 4, 3, 57-70. Recuperado de <http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol4/iss3/8/>

²¹ Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La Frontera*. Madrid: Colección Ensayo. [Título original: Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books].

²² Ibid., 42.

²³ Ibid.

mexicano experimenta esta condición cuando atraviesa la frontera espinada para entrar en el paraíso hostil del norte, en los Estados Unidos. Sin embargo, para Anzaldúa la condición transitoria de *nepantla* comprende también a quien declara públicamente su propia condición de género, de clase o sexual. Todos los que experimentan esta condición de nativos o migrantes, negros o blancos, *queer* o heterosexuales, de este lado de la frontera o del otro lado, son personas que viven la frontera y la condición de *nepantla* de diferentes maneras²⁴.

La condición de *nepantla* ha sido bien resumida en la obra de artistas mexicanos que viven en la constante dimensión fronteriza del *crossing borders*, del mestizaje, de la hibridación cultural y de la creolización lingüística. Gracias a sus producciones artísticas, el discurso sobre la frontera y su desconfinamiento, la teoría del arte contemporáneo ha privilegiado algunos conceptos como viaje, nomadismo y migración, considerándolos como una práctica conceptual de transferencia *entre* fronteras (lingüísticas, culturales sexuales, etc.). El hecho de tomar el pensamiento frontera como un nuevo lugar de producción de saberes²⁵ ha animado la expansión de los llamados arte y lenguajes artísticos internacionales a través de la producción teórica y, sobre todo, de las prácticas artísticas que atraviesan los confines de lo tradicional, de lo nacional y lo normal, aun cuando nacen en contextos locales y vernaculares. Según Gerardo Mosquera, el hecho de que artistas de varios rincones del planeta expongan en circuitos internacionales representa un ejemplo de este cambio epistemológico en el arte contemporáneo, basado no tanto *en* la diferencia sino más bien *desde* la diferencia²⁶.

Teresa Margolles y Guillermo Gómez-Peña expresan en sus trabajos, aunque con importantes diferencias estéticas y conceptuales, los rasgos característicos de los nativos migrantes, blancos o de color, *queer* o heterosexuales, de uno u otro lado de la frontera. Aunque operen en una dimensión internacional, viviendo entre países, habitan la eterna condición fronteriza, de *nepantla*, del atravesamiento, del *crossing borders*. A partir del análisis de sus obras es posible enunciar la presencia de nuevas formas de creatividad en toda aquella producción artística que surge de la exigencia de encontrar y adquirir lenguajes y formas absolutamente inéditas, generadas por macro y microclimas culturales y lingüísticos, espacios en los que la con-creación, la mutua interacción de elementos culturales heterogéneos, se confrontan, se mezclan, se contaminan.

1.1. Teresa Margolles: La frontera como espacio del *entre* vida-muerte

En la performance *Las llaves de la ciudad / The Keys of the City*, la artista Teresa Margolles invitó a Antonio Hernández Camacho, cerrajero de profesión originario de Ciudad Juárez, a protagonizar el papel principal de cerrajero, realizando llaves para el público que acudía a la exposición organizada en la School of the Museum of Fine Arts de Boston, en 2011. Los visitantes se encontraban con Camacho sentado en una mesa de trabajo, con sus propias herramientas y vestimenta de trabajo, contando historias y experiencias de viaje que daban una idea de las condiciones sociales y

²⁴ Cfr. Anzaldúa, G. (2008). *Le artiste chicane: Esplorare Nepantla, el Lugar de la Frontera* (Trad.: Taronna, A.). *Scritture Migranti*, 2, 178.

²⁵ Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

²⁶ Mosquera, G. (2006). Más allá de la antropofagia. Notas sobre globalización y dinámica cultural. *Huellas*, 5, 98.

económicas de la vida en la franja fronteriza EUA/México. Los participantes a la performance tenían la oportunidad de sentarse delante de él y sugerirle una palabra relacionada con la frontera que, prontamente cortada y plasmada en una llave por Camacho, se añadía a una fila de palabras/llaves colgadas de un lado a otro de la habitación. El hilo de palabras/llave cortaba, como una «herida abierta»²⁷, el espacio donde se actuaba la performance, creando de ese modo la sensación de un atravesamiento sangriento y violento entre dos dimensiones, la real y la imaginaria. La separación invisible entre las dos partes se daba por las llaves que se podían adivinar desde el aire, donde la misma palabra frontera se acompañaba de otras palabras que el público participe iba gestando: viaje, movimiento, cruce, confin, pero también casa, extranjero, vecino, muerte. La elaboración de las palabras probablemente surgía de la sutil influencia que derivaba de los cuentos de Camacho alrededor su vida en una de las ciudades de Latinoamérica más conocidas por la violencia y el narcotráfico, Ciudad Juárez, donde la dificultad para mantener su negocio obligaba a Camacho a trabajar los fines de semana al otro lado de la frontera, en El Paso, Texas. Esto hasta que problemas ulteriores, como la extorsión y los asesinatos, lo forzaron a cerrar su negocio.

Camacho, un hombre común, de repente se vio acompañando a la artista de un lugar a otro de Estados Unidos y Europa narrando algo de su identidad fronteriza, una acción que refleja también su nueva identidad como *performer* nómade. En este cambio de profesión, de algún modo Margolles obligaba a Machado a experimentar su condición de desplazado, y al espectador a conocer esta misma condición por medio del cuento²⁸. Sin embargo, como él, la propia Margolles experimenta su condición de artista internacional *nepantla*, así como la describe Anzaldúa:

*(La artista) vive nella condizione di nepantla l'artista chicana emarginata e affamata che d'improvviso vede le sue opere in mostra nei maggiori musei o vendute per migliaia di dollari in gallerie molto prestigiose; o la scrittrice, un tempo sconosciuta, che ritrova di colpo le proprie opere inserite nei programmi dei corsi di ogni professore. Per le artiste nepantla è una condizione costante; la dislocazione è la norma*²⁹.

Aunque su obra entre dentro del reconocido *mainstream* del llamado arte internacional, Margolles se ha comprometido desde el principio de su carrera a la realización de trabajos que ilustren las múltiples maneras de experimentar la condición fronteriza como herramienta artística de subversión y resistencia a las definiciones neo-nacionalistas de cultura e identidad, pero también como actos de denuncia a la corrupción de las facciones políticas de México.

*La frontiera è il luogo della resistenza, della rottura, dell'implosione e dell'esplosione, della ricomposizione di frammenti per creare nuovi assemblaggi. Le artiste della frontiera cambia el punto de referencia, rompono la netta separazione tra le culture e creano nelle loro opere d'arte una cultura ibrida, una mestizada*³⁰.

²⁷ Anzaldúa, G., *Borderlands / La Frontera*, ob. cit.

²⁸ Sobre la condición “adrenalinica”, la inquietud y la extrema movilidad de los artistas de México entre el Sur y el Norte de América, véase el libro de Teresa Macri titulado *PostCulture*, Roma: Meltemi, 2002, 157-163.

²⁹ Anzaldúa, G., *Le artiste chicane: esplorare Nepantla, el Lugar de la Frontera*, ob. cit., 177.

³⁰ *Ibid.*, 179.

En México, a lo largo de la frontera cercada con alambres de púas que separa a este país de los Estados Unidos, Margolles se encuentra con hombres, mujeres y adolescentes permanentemente perseguidos por los servicios de migración norteamericana cuando intentan escapar de la miseria y de la violencia del narcotráfico. Si lograran cruzar la frontera con vida, terminarían siendo parias, exiliados y explotados. Se encuentra con un sistema binario difícil de evitar: aquí está México, con sus pobres, y aquí están los Estados Unidos, El Dorado; aquí está México, donde se pasea la muerte con su antigua cultura –que también tiene su crueldad y su corrupción– y aquí Estados Unidos, con su aculturación y progreso económico.

La frontera, más que una barrera física, representa la instancia de la autoridad; una autoridad que puede castigar, herir y anular los otros cuerpos. Junto a esta lógica punitiva, la frontera se desvela también como una región lábil, porosa, una zona de contacto donde tanto la cultura de quien llega como la del que acoge –o rechaza– están modificadas, traducidas y transformadas. En este cruce ambas culturas adquieren y pierden algo, una condición descrita por Jacques Derrida en su ensayo sobre deconstrucción titulado «Living on/Borderlines» (1978). La deconstrucción (así como en la frontera) según Derrida tiene lo que Friedrich Nietzsche, posiblemente el mayor precursor de la deconstrucción, vio como un sentido trágico de la vida. *Living on border lines* se identifica por tanto con la vida-muerte, «vivir en» y «vivir en las fronteras», las fronteras de la vida y muerte. La obra de Margolles surge de esta idea inconsciente y ancestral del antiguo México respecto a la muerte y al cuerpo. La complejidad de la deconstrucción de Derrida se refleja en la complejidad de los procesos de vida-muerte, así como Margolles los representa en sus trágicas instalaciones, vídeos y esculturas de frontera³¹.

En la instalación *127 cuerpos* (2006), creada para el Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf, se exponía una cuerda de más de 33 metros de largo que atravesaba la pared de la sala expositiva de modo que se la podía recorrer de una punta a la otra. Al atravesar la sala, la línea marcada por la cuerda hacía de frontera imaginaria entre la vida y la muerte. La cuerda, que emanaba un leve olor antiséptico, era compuesta de 127 hilos anudados de sutura quirúrgica, utilizados precedentemente para coser los cuerpos de las víctimas no identificadas de violencia callejera después de sus autopsias. Debido a la violencia que diariamente se vive en las ciudades que se aproximan a la frontera, para Margolles es inevitable tratar el tema de la muerte de forma tan contundente como brutal³². Recurrir a materiales provocativos como la grasa corporal de las víctimas de homicidio en la obra *Herida* (2010), o al agua con el que habían sido lavados cadáveres en morgues de Ciudad de México para crear burbujas en la instalación *En el aire* (2003), o al vapor como en *Vaporización* (2001), implica una tentativa de poner al público en situaciones incómodas, hasta producir horror.

En la 53 Bienal de Venecia de 2009, Margolles (junto con el curador mexicano Cuauhtémoc Medina) presentó el proyecto titulado ¿De qué otra cosa podemos hablar? para estorbar al equipo diplomático mexicano con un tema que mostraba los costos de la política del país. En el edificio renacentista veneciano, las dos artistas realizaron la performance *Limpieza*, una acción que consistió en trapear diariamente

³¹ Véase por ejemplo Abellán Aguilar, T. (2015). *La sutura de lo imposible. Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia: Murcia.

³² Margolles, T. (2003). ¿A qué suena la muerte? Ciudad de México: Reforma.

el piso con agua y sangre de las víctimas del narcotráfico y de la corrupción organizada en las ciudades fronterizas. Como era de esperar, nos comenta María Campiglia en su artículo «Teresa Margolles. Reiterar la violencia», la performance causó revuelo y se levantaron algunas voces que exigían cuidar más la deteriorada imagen del país en el exterior³³.

A mediados de 2010, Margolles comienza a reflexionar más detenidamente sobre la frontera. La condición fronteriza es una de las causas directas del incremento de la violencia derivada del narcotráfico. Del 2010 es la instalación *Frontera* realizada con tejidos impregnados de tierra y fluidos corporales recogidos de varias ciudades de norte del país. Del mismo año es la obra *Cubo*, una tonelada de acero estructural de edificios demolidos en un barrio de Ciudad Juárez en la frontera con El Paso, Texas. Toda el área había sido arrasada por orden del Gobierno, con la consecuente pérdida de trabajo que dejó a cientos de personas sin hogar. El peso del cubo simboliza a las personas expulsadas del vecindario, como fotógrafos, bailarines, taxistas, músicos, comerciantes y prostitutas³⁴. Aquí el foco de atención se detiene hacia los supervivientes, a los afectados por el derrumbe de las ciudades y, en definitiva, a las víctimas potenciales. La artista ha legado su voz a las víctimas de la violencia de género y a las minorías, trabajando con activistas y explorando las ruinas de las ciudades.

Analizando el deterioro y el abandono urbano de ciudades como Ciudad Juárez y Guadalajara, la artista se interesa no solo en las consecuencias de las fronteras físicas de los muros espinados, sino también de la frontera en el sentido de traslado, de la superación de las barreras éticas y morales que forjan las vidas de los demás, sobre todo de los que se quedan fuera de la normalidad convencional, como los colectivos trans— y las comunidades LGTB de México.

1.2. *Newness* en la estética mestiza de Guillermo Gómez-Peña

En 2005, el artista, poeta y *performer* Guillermo Gómez-Peña publicaba su libro *Ethno-techno*, en el que afirma que la visión monolítica nacionalista en ambas partes de la frontera de México y Estados Unidos entra en crisis debido a la multiplicidad, la hibridación y la autogestión ciudadana, directas consecuencias de la herida de la frontera. A partir de la herida, según Gómez-Peña, las identidades híbridas, que pueblan, según él, una nación sin confines (*borderless nation*), imponen la redefinición de una larga lista de términos como alienado, extranjero, inmigrante, minoría, diáspora, frontera y americano, términos que en el estado actual ya no resultan tan útiles³⁵.

En referencia a la estética chicana de Gómez-Peña, y a la capacidad del artista de alimentar el abundante vocabulario de terminologías relacionadas con las nuevas identidades, Bhabha describe el arte de frontera como un encuentro con el nuevo (*newness*), un acto de «traducción cultural» que determina una crisis en el lenguaje de la autoridad³⁶. Esta crisis es determinada por el fenómeno de hibridación trasna-

³³ Campiglia, M. (2013). Teresa Margolles. Reiterar la violencia. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(1), 100-125.

³⁴ VV.AA. (2011). *Frontera. Teresa Margolles*. Colonia (Alemania): Kunsthalle Fridericianum Museion.

³⁵ Gómez-Peña, G. (2005). *Ethno-techno. Writings on performance, activism, and pedagogy*. New York: Routledge, 16.

³⁶ Bhabha, H. (2002), ob. cit., 24.

cional, cuyos efectos se muestran en el tiempo como una estrategia de subversión, desarrollando contaminaciones de tipo lingüístico, cultural e ideológico. El arte fronterizo de Gómez-Peña sirve a Bhabha para introducir el tema de las «identidades diferenciales»:

Lo que está en juego es la naturaleza performativa de las identidades diferenciales: regulación y negociación de esos espacios que se están «abriendo» continuamente y *contingentemente*, rehaciendo las fronteras, exponiendo los límites de cualquier reivindicación a un signo singular y autónomo de diferencia, sea éste de clase, de género o raza³⁷.

El punto de partida del análisis de Bhabha es otro libro publicado por Gómez-Peña, titulado *The New World Border*, un híbrido literario que comprende ensayos, poemas y textos interpretativos, con una mezcla embriagadora de cultura pop, iconografía provocativa, sátira política, estereotipos étnicos y teoría de la guerrilla, que a la cartografía de lo que él denomina «nuevo orden mundial» (*new world order*) opone el mapa conceptual del «nuevo orden de la frontera» (*new world border*):

Una zona fronteriza trans- e inter- continental donde ningún centro se perpetúa. Todo queda en el margen, lo que significa que ya no existe la figura del «otro». O para decirlo mejor, los verdaderos «otros» son los que resisten a la fusión, al mestizaje y al diálogo de las culturas³⁸.

En *The New World Border*, Gómez-Peña afirma que el monolingüismo y las culturas homogéneas son ahora minorías. La otredad, el hibridismo, la fragmentación y el multiculturalismo son una realidad del nuevo orden mundial [*new world (b)order*]. La palabra, como el arte, son herramientas que exorcizan a los demonios de la cultura dominante. De hecho, a pesar de ser el canal que nos permite comunicarnos con los demás es, también y sobre todo, una herramienta política. La estética mestiza de Gómez-Peña se mueve entre varios lenguajes del arte y dentro de una vasta zona definida como «intercontinental», donde las personas que la puebla han formado una sociedad completamente híbrida. Aquí, los únicos «otros» culturales son aquellos que resisten obstinadamente el mestizaje.

El concepto de identidad que resulta de este proceso no es un simple reflejo de rasgos étnicos o culturales, sino una negociación compleja y continua que crea híbridos culturales nacidos en momentos de transformación histórica y social, como en el caso de las identidades culturales y las lingüísticas híbridas. Estas prácticas híbridas se manifiestan en la liminaridad del espacio-nación, entre el externo/extraño fronterizo y su dentro³⁹. La fragmentación de la cultura global contemporánea, así como nos enseña insistentemente Gómez-Peña en sus performances, revela los espacios intermedios en los que se mueven los nuevos sujetos diaspóricos, dislocados y fragmentados. Este espacio intermedio es lo que testifica la desintegración de las fuerzas que miran al conjunto de las estructuras de la sociedad como a un todo

³⁷ *Ibíd.*, 264.

³⁸ Gómez-Peña, G. (2014), *A New World Border*. En K. Quirós y A. Imhoff (Eds.). *Géo-esthétique*. Paris: Éditions B42, 69.

³⁹ Como queda claro, Bhabha interviene en el debate contemporáneo de la teoría del arte en diferentes ocasiones. Véase por ejemplo: Bhabha, H. (1993). *Beyond the Pale: At in the Age of Multicultural Translation*. En *The 1993 Biennial Exhibition* (pp. 62-73). Whitney Museum of American Art, New York.

único, y al sujeto como a una totalidad social. En el espacio intermedio e intersticial se destacan los elementos híbridos y la naturaleza performativa de lo que Bhabha ha definido como las identidades diferenciales⁴⁰. La diferencia ya no se establece en los términos, uno y otro u original y copia, sino en algo más que se encuentra en el intermedio. En la condición de vida del migrante, por ejemplo, este «algo más» se revela en el entre-medio (*in-between*) de dos condiciones fronterizas.

El problema consiste en si el cruce de las fronteras culturales permite liberarse de la esencia del yo (Lucrecio), o si, como la cera, la migración solo cambia la superficie del alma, preservando la identidad bajo sus formas proteicas⁴¹.

Para Bhabha, esta liminaridad de la experiencia del sujeto migrante es tanto «transicional» como «traduccional». Su doble condición de sujeto dislocado que vive en el intersticio de Lucrecio o de Ovidio es, según Bhabha, lo que vuelve el tema de la diferencia cultural en un problema que Walter Benjamin ha descrito como la «irresolución, o la liminaridad de la traducción, el *elemento de resistencia* en el proceso de transformación»:

La cultura migrante del «intermedio», la posición minoritaria, dramatiza la actividad de la intraducibilidad de la cultura, y al hacerlo, traslada la cuestión de la apropiación de la cultura más allá del sueño asimilacionista⁴².

Una zona fronteriza trans- e intercontinental donde ningún centro se perpetúa. Todo queda en el margen, lo que significa que ya no existe la figura del otro. O, para decirlo de otra forma, los verdaderos otros son los que resisten a la fusión, al mestizaje y al diálogo de las culturas⁴³. En este contexto, para Bhabha el proceso de negociación entre culturas lleva a la creación de algo nuevo (*newness*) que revela al mismo tiempo la extranjería o la «semilla intraducible» y la performatividad de la comunicación cultural. La extranjería es el elemento de «lo nuevo» (el migrante, el sujeto diaspórico, etc.) que crea sus tiempos y sus espacios inter-medios y que, por tanto, se vuelve «elemento inestable del vínculo entre las culturas».

Gómez-Peña, originario de México, pero radicado y enfocado en cuanto a su trabajo en Estados Unidos, se considera a sí mismo un performancero entre teatreros y chicano entre latinoamericanos. Para Gómez-Peña, Latinoamérica es «un archipiélago que se extiende a los barrios chicanos, nuyorriqueños, a las reservaciones indígenas en los Estados Unidos y a las zonas afroamericanas»⁴⁴. Incluso dice habitar un Tercer Mundo «injertado en las entrañas del etcétera»⁴⁵, constituido por una población flotante que podría llamarse también Chicanolandia.

Sus proyectos incluyen actos de diplomacia ciudadana y estrategias para crear comunidades de artistas rebeldes dedicados a borrar las fronteras entre el arte y la política, la práctica y la teoría y el artista y el espectador. En 2012, Gómez-Peña

⁴⁰ Bhabha, H. (2002), ob. cit., 264.

⁴¹ Ibid., 269.

⁴² Ibid., 270.

⁴³ Gómez-Peña, G. (2014), ob. cit.

⁴⁴ Gómez-Peña, G. (2001). La experiencia emigrante del performer. Texto poético-dramático (fragmento). *Revista Conjunto*, 122, 67-82. Recuperado en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/122/gomespena.htm>

⁴⁵ Ibid.

forma una organización interdisciplinaria llamada *La Pocha Nostra* que, intercalando a la performance un lenguaje interdisciplinario, articula una lucha política por medio de las identidades híbridas. Según el propio manifiesto de la organización, la praxis estética de La Pocha implica flexión étnica y de género, travestismo cultural e inversiones de poder⁴⁶. Se trata de una producción artística y política que muestra a mujeres, gays, lesbianas, transgéneros y personas de color en un mundo en el que las fronteras culturales se han trasladado al centro del escenario. Los miembros de la Pocha ponen a la audiencia en la posición de un extranjero al que se le invita a con-crear una pieza de arte, cargada de implicaciones poscoloniales e hibridaciones culturales y lingüísticas. La interacción con el público es principalmente una estrategia artística para ilustrar múltiples perspectivas a través de las fronteras nacionales, la raza, el género, las generaciones, el spanglish y el humor chicano. Se trata de una estética que se desarrolla en la apropiación de antiguos lenguajes, como la palabra impresa, la poesía y el teatro, pero también de nuevos, como la palabra electrónica en la música pop, la performance artística e Internet.

En 1992, cuando los sistemas de comunicación mediados por ordenador eran todavía primitivos e Internet, joven, Gómez-Peña y su colaborador Roberto Sifuentes, el Cybervato, crearon un evento *high tech relational aesthetic* titulado *El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 A.D.*⁴⁷ (fig. 20). Trabajando con otros artistas americanos interesados en crear un arte de los nuevos medios, Gómez-Peña y Sifuentes elaboraron una retórica liberal sobre el ciberespacio:

(...) *politically neutral/race-less/gender-less and class-less 'territory'—a territory which provided us all with 'equal access' and unlimited possibilities for participation, interaction and belonging*⁴⁸.

La crítica al mundo virtual y a las posibilidades dadas por el territorio democrático del ciberespacio se desarrolló con un proyecto artístico por televisión emitido en la tarde del *Thanksgiving Day* de 1994 en Estados Unidos. Jugando con el estereotipo del mexicano iletrado, asimilado a la figura del «extranjero ilegal» y sin papeles, el programa de Gómez-Peña se coló en las casas de 3.5 millones de americanos interrumpiendo los programas de información. Naturalmente los programadores de la televisión estaban de acuerdo con la actuación y anunciaron el programa bajo otro título. Los dos artistas, disfrazados de *post-Nafta Cyber-Aztec Pirates* actuaron extravagantes papeles relacionados con la variada cultura americana y sus estereotipos. Lo importante de la actuación, sin embargo, fue que se experimentaba una transmisión vía satélite por la televisión multilingüe. Gómez-Peña y su compañero compraron el tiempo de emisión para transmitir a cientos de canales de cable de la comunidad americana un «*simulacrum of a pirate television intervention*»⁴⁹. Parte de

⁴⁶ Véase el sitio web de la Pocha Nostra: <http://www.pochanostra.com>

⁴⁷ En 2014, la editora Video Data Bank de la School of the Art Institute de Chicago publicó en DVD una recopilación de la mayoría de los videos de Gómez-Peña, titulado *Border Art Clásicos (1990-2005): An Anthology of Collaborative Video Works by Guillermo Gómez-Peña*. Un recorte del video, *El Naftazteca: Cyber-Aztec TV for 2000 A.D.*, está disponible en el sitio web: <http://www.vdb.org/titles/el-naftazteca-cyber-aztec-tv-2000-ad>

⁴⁸ Gómez-Peña, G. (2000). *The Virtual Barrio @ The Other Frontier (or Chicano Interneta)*. En J.T. Caldwell (Ed.) *Electronic Media and Technoculture*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 302.

⁴⁹ Guertin, C. (2006/2007). *Beyond the Threshold: The Dynamic Interface as Permeable Technology*. En R. Adams, S. Gibson, S. Müller Arisona (Eds.). *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*.

la emisión incluía manifestaciones de la tecnología mexicana, como la performance *The Chicano Virtual Reality Bandanna*, que permitió a muchos americanos «experimentar la psicológica sensación del racismo»⁵⁰. Los espectadores tenían la oportunidad de intervenir en vivo a las cuestiones abiertas por Gómez-Peña por medio de videollamadas, pero en la pantalla aparecían también comentarios visuales escritos en diferentes idiomas, como inglés, *spanglish*, *franglais*. Según la teórica americana Carolyn Guertin, parte de la magia relacionada con este tipo de intervención consiste en ser conceptualmente una «escultura social»:

*Joseph Beuys, who coined the term, defined social sculpture as a cultural reflection on and an active intervention into a community or environment for the purpose of creating a space for unexpected interactions and situational participation. Social sculpture by design explores the relationship between aesthetic, social processes and eco-systems through performance, environmentalism and political engagement. Gómez-Peña does this so brilliantly through establishing a relational space between people, stereotypical expectations and broadcast system*⁵¹.

El espacio relacional se define por posiciones dinámicas que ponen en relación a diferentes sujetos de diferentes comunidades. Según Guertin, la heterogeneidad del espacio relacional es, por tanto, un elemento fundamental de la globalización: «*Relational aesthetics foster works of art concerned with the contact zones or virtual barrio (as Gómez-Peña calls it) of posthuman existence*»⁵². El comportamiento artístico “online” producido por Gómez-Peña muestra cómo parte de la información y de los datos que circulan en las redes pueden ser no solo consumidos, sino debidamente situados en relación a sus elementos existenciales.

Como creador emigrante, Gómez-Peña busca de forma incesante la convivencia con la frontera. Más bien, habita las fronteras. Para él, aparte de la acción naturalmente arriesgada y traumática que supone cruzar *del otro lado*, traspasar una frontera es un hecho que trasciende la acción física para convertirse en un acto simbólico y ritual. Porque la frontera no es solo la que se cruza para ir de México a los Estados Unidos, sino más bien un proceso sin fin de exploración de los lenguajes escritos y corporales. En esta línea, la descripción de Gómez-Peña dada por el teórico Edwin Gentzler se revela particularmente apta: «*An experimental artist, linguist, and translator; mapping out new territories for artistic exploration and cross-cultural communication*»⁵³.

Gentzler considera la palabra “chicano/a” un *slang* peyorativo que deriva de mexicano/a, que sin embargo adquiere una connotación de orgullo entre los hablantes del *spanglish*. Este es el caso de Gómez-Peña, que pasará en sus performances sin dificultad ni previo aviso del español al inglés, y de este al *spanglish*. El uso de la doble lengua, dependiendo de la intención política, social o literaria del artista, es un acto de resistencia y libertad de expresión. El chicano *spanglish* es de hecho una herramienta lingüística que determina no tanto una traducción entre lenguas y culturas, sino que contribuye a crear una nueva identidad del *in-between*. El *spanglish* de Gómez-Peña

Berlin: Springer, DAW/IF, 322.

⁵⁰ Gómez-Peña, G. (2002), ob. cit., 305.

⁵¹ Guertin, C. (2006/2007), ob. cit. 322.

⁵² Ibid.

⁵³ Gentzler, E. (2008), ob. cit.

forma mapas de contacto que imponen pérdidas y adquisiciones, áreas de traducibilidad e imposibilidad de traducción al mismo tiempo (“Sin/*Translation* o desde español *to English* y viceversa). La condición del *crosser border* es una condición histórica, política, económica y cultural, pero sobre todo psicológica, en la que el ego se bifurca, se divide, no se reconoce o se encuentra en una doble realidad o sueño...

I dreamt in Spanish that one day I decided to never perform in English again. A partir de ese momento, me dediqué a presentar mis ideas y mi arte estrictamente en español y sólo para públicos estadounidenses atónitos que no entendían nada. Mi español se hizo cada vez más retórico y complicado hasta el punto que perdí todo contacto con mi público. A pesar de los ataques de los críticos racistas, me empeñé en hablar español. Entonces mis colaboradores se molestaron y empezaron a abandonarme. Eventualmente me quedé completamente solo, hablando en español, entre fantasmas conceptuales angloparlantes. Afortunadamente, I woke up one day and I was able to perform in English again. I wrote in my diary: “Dreams tend to be much more radical than ‘reality’”. That’s why they are much closer to art than to life”⁵⁴.

Gómez-Peña no es un chicano mexicanoamericano en el sentido estricto y conocido del término, sino más bien un *chilango* de clase media que se graduó en Literatura y emigró para estudiar arte en los Estados Unidos, un país en el que, debido a un proceso más o menos natural, se fue *chicanizando* social y culturalmente. A diferencia de los inmigrantes ilegales, para Gómez-Peña la experiencia de la frontera (para él sinónimo de «otra vanguardia», ya que la línea que separa el arte de la política es extremadamente sutil) no es traumática ni peligrosa, sino más bien un movimiento político y simbólico que va más allá del significado tradicional. Como en la vida cotidiana, su actividad artística es el resultado de este continuo cruce de fronteras en todas partes: «*I walk amid the rubble of the Tower Of Babel of my American post-modernity*»⁵⁵, dijo en una entrevista con Coco Fusco, su compañera en muchas performances (*English Is Broken Here*, 1995), Gómez-Peña habla sobre el problema de la traducción para todos los artistas fronterizos que trabajan viajando de un país a otro, con diferentes idiomas y culturas, pues hay países en los que se intenta excluir utilizando un idioma desconocido. El objetivo, por supuesto, es recrear los efectos de la herida, la frontera, la exclusión y la inhospitalidad que sufren los inmigrantes ilegales durante sus migraciones. Una herida que realmente se abre en cualquier frontera y bajo cualquier tipo de proceso de inclusión o exclusión cultural y política.

Al respecto, Coco Fusco declaró en la misma línea:

*Physical and cultural dislocation characterizes daily life condition of many, if not most, of the people of this world. Those in this position of privilege live this condition by choice, conducting international business, engaging with advanced technology, or playing with virtual reality game; others who are less privileged are compelled to live this sense of dislocation without respite migrant workers, immigrants, exiles, refugees, and homeless people*⁵⁶.

⁵⁴ Gómez-Peña, G. (2005), ob. cit. 29.

⁵⁵ Gómez-Peña, G. (1993), *Warrior for Gringostroika*, Minneapolis, Minnesota, USA: Graywolf Press, 37.

⁵⁶ Fusco, C. (1993). *Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity*. En *The 1993 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York, 76.

En el contexto actual de las distintas literaturas y lenguajes es imposible ser monolingüe. Gómez-Peña actúa sobre su lengua de origen desviándola y derribándola no tanto mediante síntesis, sino mediante aperturas lingüísticas que le permiten anudar relaciones entre los dos idiomas, en este territorio de medio (o tercer continente) que es la dimensión fronteriza.

Orgulloso de su doble nacionalidad, Gómez-Peña experimenta la alteridad de su condición cultural, pero también su «doble otredad» artística, interpretando, por ejemplo, uno de sus personajes más conocidos, el Border Brujo, habitante de un “tercer país” que, según las autoridades de ambas naciones, es la tierra de nadie. En este país, el Border Brujo habla español con los mexicanos, spanglish, gringoñol o esperanto con los chicanos, inglés con los angloamericanos y, con otros tipos de fronterizos, también el francés, el franglés (*franglais*) y dialectos realizados por la computadora, como el pseudo-nahuatl. Aprovechando su otredad, el Border Brujo se convierte en el articulador de un proceso que se encuentra en el intermedio, que comunica el trauma y el deseo, el dolor y la esperanza en la condición fronteriza. En uno de sus poemas, Gómez-Peña describe precisamente esta condición de *in-betweenness*:

El half & half

(Stanford University, 1990)

Me encuentro ante un auditorio repleto de académicos. Miles de lingüistas, sociólogos, antropólogos, estudiosos todos de mi «autenticidad», escuchan atentos mi rollo en busca de vectores y señales:

Voces de Merolicchio y Pachuco (*alternando*)

me dicen el half & half

half-Indian/half Spaniard

half-Mexican/half/Chicano

half-son/half-father

half-artist/half-writer

half-wolf/half-eagle

half-always/half-never

(*busco a alguien en el público*)

y tú my dear jaina

te atreverías a amar

a un ser tan incompleto?

the Spaniards, the gringos & the art world

left me all angry and fractured

lenguas muertas para oídos muertos

(*hablo en lenguas muertas*)⁵⁷.

La voluntad de pasar indiscriminadamente del español al inglés y al spanglish es una práctica utilizada por Gómez-Peña como estrategia estética y política, con el objetivo de parodiar y desorientar al público monolingüe. En el texto narrativo titulado “Vladivostok: An Untranslatable Memory”, Gómez-Peña nos cuenta que viajando a Rusia en julio de 1990, para actuar en la ciudad de Vladivostok, experimentó de antemano el mero desafío intercultural. El anfitrión de la antigua

⁵⁷ Gómez-Peña, G. (2006). *Bitácora del cruce*, México: FCE, 153.

Unión Soviética recibió a Gómez-Peña en el monumental Centro de Convenciones, otorgándole todo tipo de cuidados y dos traductores que probablemente aprendieron español con la ayuda de casetes de audio de los años 40. El anfitrión, Gómez-Peña y los traductores se comunicaban en tres idiomas diferentes (ruso, inglés y español), tratando de entablar una conversación comprensible. Sin embargo, a todos les preocupaba cómo hacer que el contenido de las actuaciones del artista fuera comprensible para el público. Naturalmente, se decidió por la traducción directa del texto de Gómez-Peña que, a su vez, podía resultar difícil por el uso del spanglish.

*After each performance, I experienced a combination of tenderness and embarrassment. I will never know exactly how well my attentive Russian audiences understood my Spanglish art, but they seemed very touched. (...) Life in the post-Cold War era is both a dangerous trip and an untranslatable experience*⁵⁸.

Con la incompreensión lingüística, sin embargo, Gómez-Peña consigue que el público experimente el trauma lingüístico y con ello el sentimiento de frustración al no completar el proceso de intercambio cultural. Esta incompletitud ha sido experimentada por el propio *performero* desde que sus actuaciones se abrieron a una amplia audiencia internacional. La apertura ha determinado que, junto con los idiomas (y otros híbridos lingüísticos), Gómez-Peña utilice cada vez más una amplia gama de lenguajes artísticos (actuaciones, vídeos, instalaciones, fotografía, poesía y narrativa) que intercala con otros medios (radio, televisión, web), llegando así a audiencias mucho más amplias.

*I am an interdisciplinary intellectual. To me, every idea demands a different artistic language to express it. Certain ideas, impulses, and metaphors can be better expressed through live performance, installation, or video; other require the written word. Those ideas which depend on the word still need to find their own format. In dialogue with my colleagues, they eventually become essay, chronicles, performance, scripts, poems, or hybrids of sort. And in the spirit of border culture, many of these texts get recycled back into other formats and genres*⁵⁹.

En cualquier continente que se encuentre durante sus actuaciones, en programas de televisión, en prólogos o en la presentación de sus antologías literarias, Gómez-Peña les pide a sus visitantes/lectores que comprendan el idioma mexicano con la voluntad de subversión y aceptación: «*I encourage my monolingual gringo readers to attempt to read the texts in Spanish and Spanglish. I'm sure you will understand them*»⁶⁰. Para Gómez-Peña, el lenguaje es un material conceptual e instrumental con el que crear una producción artístico-literaria transfronteriza, intercultural y traducida, con el doble valor de la comprensión y comprensión del texto, pero también con la imposibilidad de la traducción y de la pérdida.

⁵⁸ Gómez-Peña, G. (2000). *Migrant Provocateurs*. En *Dangerous Border Crosser*. London and New York: Routledge, 109.

⁵⁹ Gómez-Peña, G. (2005). ob. cit., xvii.

⁶⁰ Gómez-Peña, G. (1993). ob. cit., 143.

2. Conclusiones

Los conceptos más heurísticos del postcolonialismo, como *différance*, deconstrucción, microfísica, multiculturalismo e hibridez, se han puesto al servicio de artistas que intentan leer de forma novedosa y original la relación entre los imperios europeos y sus excolonias, entrando de lleno en el debate cultural, ideológico, político y económico que se ha generado desde la producción de saberes occidentales. Aquí, la antología del desafío y del derecho a la diversidad se ha enriquecido de manera extraordinaria, encontrando recorridos no convencionales «contaminados» por medio de los cuales se intenta derrumbar o –para utilizar una expresión de Bhabha– colapsar los confines disciplinares (*collapsed boundaries*) creando transversalidad, errancias, nomadismos, hibridismos, mestizajes y criollizaciones. Negándose a las disciplinas tradicionales y eurocentristas, estos recorridos tienen un proyecto político revolucionario que se encuentra en las nuevas geografías culturales de la frontera y de la identidad intercultural. En sus performances y publicaciones, Guillermo Gómez-Peña destaca la fuerza creativa que resiste a las convenciones y se abandona a la otredad. La contaminación de razas ficcionales, lenguajes artísticos variados e idiomas entremezclados le dan la posibilidad de moverse entre culturas y formas artísticas a nivel global, aunque manteniendo fuertes influencias etnográficas.

Para Néstor García Canclini, «repensar la identidad en tiempos de globalización es repensarla como una identidad multicultural», la que

se nutre de varios repertorios, que pueden ser multilingües, nómadas, [y] transitar, desplazarse, reproducirse como identidad en lugares lejanos del territorio donde nació esa cultura o esa forma de identidad. De manera que la reflexión sobre la identidad, en términos conservacionistas, aparece hoy como un intento de forzar los hechos, detener procesos sociales en constante renovación y transformación, embalsamar en un conjunto de rasgos algo que de hecho está transformándose incesantemente⁶¹.

En muchos casos, al igual que las nuevas derivas de la identidad multicultural, la misma producción artística aparece como un intento de forzar el *statu quo*, presentándose como una contra-información eficaz, incluso traumática y violenta, como en el caso de Teresa Margolles con sus obras testigos de la lábil y sutil línea de división entre la vida y la muerte.

Los artistas que asumen un perfil nómada, cosmopolita, híbrido, diaspórico e intersticial se convierten hoy en día en protagonistas de un movimiento de transformación en el campo cultural, portadores y agentes de una revolución del pensamiento y de la representación. Al mismo tiempo, se convierten en inevitables víctimas de un proceso de hibridación que, en muchos casos, desvela una poética de reinscripción que genera movimientos de desafío a la pureza de la tradición. La producción artística se caracteriza, así, por acumulaciones que se vuelven formas estilísticas de conocimiento crítico y al mismo tiempo formas de repetición de códigos entre la cultura de origen y los nuevos espacios de subsistencia. La repetición es, pues, una forma de conocimiento cuya novedad y originalidad empieza a aparecer: el arte del

⁶¹ García Canclini, N. (1997). ob. cit., 80-81.

nómade nace como la técnica del *detour*, en la que se utilizan una multiplicidad de léxicos y lenguajes tecnológicos, verbales, visuales, etc.

Desde esta perspectiva, la reflexión sobre las nuevas creatividades en tiempos de globalización se debe repensar en términos transculturales, multilingües y nómadas. La estética mestiza no solo pone en contacto dos realidades diferentes, sino que produce una identidad artística nueva, obligando a los lenguajes del arte a modificarse y desestabilizar los cánones históricos y culturales de pertenencia a la nación original del artista.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La Frontera*. Madrid: Colección Ensayo. [Título original: Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books].
- Anzaldúa, G. (2008). Le artiste chicane: Esplorare Nèpantla, el Lugar de la Frontera (Trad.: Taronna, A.). *Scritture Migranti*, 2.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce.
- Bhabha, H. (1990). *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Bhabha, H. (1993). Beyond the Pale: At in the Age of Multicultural Translation. En *The 1993 Biennial Exhibition* (pp. 62-73). Whitney Museum of American Art, New York.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial. [Título original: *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994].
- Bhabha, H. (2006). Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna (Trad.: López-Varela Azcárate, A.). En D.R. López (Ed.). *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos Editorial.
- Bal, M. (2006). Conceptos viajeros en las humanidades. *Estudios Visuales*, 3 (diciembre), 27-77.
- Campiglia, M. (2013). Teresa Margolles. Reiterar la violencia. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(1).
- Fusco, C. (1993). Passionate Irreverence: The Cultural Politics of Identity. En *The 1993 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York.
- García Canclini, N. (1997). *Cultura y Comunicación: Entre lo global y lo local*. La Plata (Provincia de Buenos Aires): Ediciones de Periodismo y Comunicación, Universidad Nacional de la Plata.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: DeBolsillo, III.
- Guertin, C. (2006/2007). Beyond the Threshold: The Dynamic Interface as Permeable Technology. En R. Adams, S. Gibson, S. Müller Arisona (Eds.). *Transdisciplinary Digital Art. Sound, Vision and the New Screen*. Berlin: Springer, DAW/IF.
- Gentzler, E. (2008). *Translation and Identity in the Americas. New Directions in Translation Theory*. London and New York: Routledge.
- Glissant, É. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso* (Trad.: Pérez Bueno, L.C.), Barcelona: Ediciones del Bronte.
- Gómez-Peña, G. (1993). *Warrior for Gringostroika*, Minneapolis, Minnesota, USA: Graywolf Press.
- Gómez-Peña, G. The Virtual Barrio @ The Other Frontier (or Chicano Internet). En J.T. Caldwell (Ed.) *Electronic Media and Technoculture*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP.

- Gómez-Peña, G. (2000). *Migrant Provocateurs*. En *Dangerous Border Crosser*. London and New York: Routledge.
- Gómez-Peña, G. (2005). *Ethno-techno. Writings on performance, activism, and pedagogy*. New York: Routledge.
- Gómez-Peña, G. (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Gómez-Peña, G. (2014). *A New World Border*. En K. Quirós y A. Imhoff (Eds.). *Géo-esthétique*. B42
- Margolles, T. (2003). *¿A qué suena la muerte?* Ciudad de México: Reforma.
- Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Macri, T. (2002). *PostCulture*, Roma: Meltemi.
- Mosquera, G. (2001). *Suyo-ajeno y ajeno suyo. Dos notas sobre migración y desplazamiento cultural*. En G. Mosquera (Coord.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina* (pp. 175-184). Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Mosquera, G. (2006). *Más allá de la antropofagia. Notas sobre globalización y dinámica cultural. Huellas*, 5.
- Ortiz, F. (1940). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial Jesús Montero.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Nueva York: Routledge.
- Said, E. (1983). *Traveling Theory*. En: *The World, the Text and the Critic* (pp. 226-247). Cambridge: Harvard University Press.
- VV.AA. (2011). *Frontera. Teresa Margolles*. Colonia (Alemania): Kunsthalle Fridericianum Museion.
- Zaccaria, P. (2004). *Border Crossing*. En M. Cometa, R. Coglitore, F. Mazzara (Eds.). *Dizionario degli Studi Culturali*. Roma: Meltemi, 93. De la misma autora, véase el ensayo titulado “Translating Borders Performing Trans-nationalism”, *Journal of Sociology of Self-Knowledge*, 4, 3. Recuperado de <http://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol4/iss3/8/>.