

LOS ESPEJOS MULTIFOCALES DE LA CULTURA CHICANA

EN EL *PERFORMANCE* DE GUILLERMO GÓMEZ PEÑA

Isabel Díaz*

2 Latinos + 2 Asians + Blacks = Multicultural -(Conceptual T-shirt)

Guillermo Gómez-Peña

A la hora de abordar e interpretar la producción literaria o artística chicana y la de otros grupos hispanos en los circuitos contemporáneos de difusión y consumo cultural norteamericanos, inmediatamente nos damos cuenta de que es una labor si no difícil, sí por lo menos llena de variados reflejos que proyecta el espejo multifocal que es la cultura chicana. Más aún si intentamos precisar los términos y conceptos con el fin de otorgarle un único significado en un sólo contexto. Esto es prácticamente imposible porque, en primer lugar, no hay una única experiencia chicana y porque la multiplicidad de discursos intelectuales sobre la identidad étnica y cultural invaden cualquier definición encorsetada que se pueda ofrecer al respecto. Entonces, al referirnos a la producción cultural chicana (literaria y artística) en Estados Unidos es cuando se desbordan los estereotipos tanto por parte de los sistemas de producción cultural dominantes, como por los de la misma comunidad chicana. Hago esta primera aclaración aquí porque creo que es necesario apuntar, si vamos a tratar de hablar de una

* Profesora-investigadora en Arizona State University.

parte de la producción teatral o artística chicana producida en Estados Unidos, que ésta se caracteriza por su total heterogeneidad (estética, geográfica y contextual) y porque no se puede hacer referencia al *performance* chicano obviando sus muchas especificidades y diferencias tendiendo únicamente a la excesiva simplificación. Además, como en este trabajo daremos cuenta de lo que es actualmente una de las producciones más interesantes en la cultura contemporánea creemos necesario decir también, a modo de introducción que tradicionalmente se ha privilegiado más el estudio y la difusión del teatro como texto dramático dejando a un lado géneros no canónicos como lo es en este caso el *performance*, o como lo llama Juan Villegas, el género “teátrico”.¹

Es por ello que la terminología complica muchas veces los referentes semánticos de los textos, y se hace necesario distinguir que existe lo que se denomina *performance art* y los *performance texts* por otro lado. Si hasta aproximadamente los años sesenta el *performance* era considerado como la representación o *mise-en-scène* del texto dramático, también paulatinamente fue adquiriendo su propia autonomía del texto dramático y englobando otras formas estéticas como son el *performance art*, el arte público y el *performance* público. Es en este punto donde se cruzan los diferentes tipos de *performance* entendido

1 Véase la definición que Villegas hace sobre los términos de “performance”, “teatro” y “teatralidad” en el libro *Negotiating Performance* en el que afirma que no existe una palabra en español que se ajuste a la de “performance” y que siempre se ha identificado este concepto en latinoamérica con la creación colectiva más que con la individual dentro del contexto del teatro alternativo independiente de los años sesenta y setenta. Villegas sostiene que el concepto de “teatralidad” permite legitimizar las actividades teatrales como los carnavales, rituales populares, festivales religiosos, etc., que siempre han estado excluidas de la tradición dramática.

éste desde su vertiente artística visual o desde su representación dramática que, generalmente, rechaza cualquier intento de institucionalización o sistematización jerárquica. Sin embargo, se tiene la tendencia a creer que el *performance art* nació con las diferentes formas subversivas de las vanguardias modernistas del arte occidental como el dadaísmo, futurismo, surrealismo, la escuela alemana del Bauhaus, y que como una parte de esta mezcla del arte plástico y el escénico, la apropiación de los elementos orales y “no occidentales” eran más que proclives a ser representados en forma de *performance*. Pero esta creencia no es del todo acertada porque desde comienzos de la época de la conquista europea, tal y como nos recuerda Coco Fusco en su magnífico libro *English is Broken Here* (1995), se transportaban diferentes aborígenes de África, América o Asia con el fin de ser expuestos para la contemplación estética y el entretenimiento. Este punto es el que nos servirá para introducir las diferentes cuestiones que abordaremos en este ensayo respecto a la cuestión de lo primitivo y del “Otro exótico” dentro de las instituciones culturales occidentales, o la interpretación estética amparada por los coletazos del multiculturalismo que reina en estas instituciones, o cómo el concepto de la frontera se convierte en una forma de pensamiento para el individuo fragmentado por dos o más culturas, y por último, cómo se presenta una sensibilidad *kitsch* de la cultura latina dentro de un reciclaje de culturas, generaciones y estéticas.

Como ejemplo de todos los debates que se han apuntado anteriormente, se desarrollará un análisis de los *performances* de Guillermo Gómez-Peña, quien viene trabajando como “artista fronterizo” o “brujo fronterizo” en sus *performances* desde los años ochenta. En primer lugar cabe decir que a diferencia de la proclamación y llamamiento a la unidad de la raza chicana y del fervor nacionalista que estalló en los años sesenta, Gómez-

Peña fue consciente desde que estaba en la ciudad de México D.F. de los importantes procesos de redefinición que estaba sufriendo el mismo concepto de cultura homogénea nacional, así como de las respectivas tradiciones que principalmente se entendían ya como simples fantasías y mitos nostálgicos del pasado. En su creación artística, Gómez-Peña deja claro que no se puede pasar por alto en este final del siglo XX y principios de un nuevo milenio, que la diferencia y la identidad se han convertido en los grandes debates de los espacios literarios y artísticos. Esto es un hecho que muchos artistas de la llamada periferia cultural reflejan en sus obras como desafío al emporio del mundo del arte occidental o a la cultura del llamado *mainstream*. Acerca de la cuestión sobre la representación de la diferencia de las minorías poscoloniales, el teórico Homi Bhabha nos avisa que la diferencia no puede entenderse como un simple reflejo de diferentes señas étnicas o culturales dispuestas en el tablero estático de la tradición. Según él, la identidad en este fin de siglo se negocia en aras de la hibridad: "The social articulation of difference, from the minority perspective is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation." (Bhabha 2). Actualmente, las estrategias de supervivencia cultural en la sociedad contemporánea forman las actuales teorías críticas que miran hacia aquéllos que han sido subyugados, dominados, refugiados o desplazados. La cultura se ha convertido dentro del discurso poscolonial en una negociación transnacional donde los límites sociales y políticos son complejos y sobrepasan la categorización binaria del Primer y Tercer Mundo: es lo que Frederic Jameson llama la internacionalización de las situaciones nacionales. Perfectamente reconocible es la existencia de las migraciones poscoloniales de la última parte del siglo, las nuevas configuraciones de las narrativas de los

sujetos diaspóricos en occidente, así como la nueva estructuración de las culturas nacionales y de las propias comunidades étnicas marginales. Y en este peligroso proceso que supone el reconocimiento y la visibilidad de nuevas identidades dejando a un lado cualquier parámetro fetichista o la celebración de pasados nostálgicos, es donde Gómez-Peña elabora su propia estética transfronteriza. Es plenamente consciente de que la representación simbólica se convierte en un lugar clave para la resistencia y la lucha política. Es decir, utiliza la acción simbólica como un terreno fértil para la autoafirmación de su confrontación política y social con la cultura blanca, occidental, burguesa y heterosexual dominante. Gómez-Peña se mueve entre dos mundos, en ese estado de “in-betweenness” como estrategia cultural, en la hibridad como nueva identidad para parodiar y satirizar las agendas de poder del Primer Mundo. Si a finales de los años sesenta y principios de los setenta, la literatura y el arte chicano estaban íntimamente relacionados con el activismo político, en los ochenta y noventa esa unión todavía persiste con determinadas transformaciones porque todos sabemos que en la sociedad contemporánea el Tercer Mundo vive en el Primer Mundo y viceversa. Es amparado por todas estas concepciones teóricas que este artista fronterizo articula su discurso, pero sobre todo, lo que con sus *performances* pone de relieve es el tema de la otredad y la diferencia como ejes discursivos de su condición posmoderna.

Gómez-Peña fundó junto a David Avalos, Emily Hicks y Michael Schnorr el *Taller de Arte Fronterizo*/Border Art Workshop (TAF/BAW) en 1985, y reconoce que antes de formar este grupo no había casi ninguna colaboración entre grupos raciales y que la infraestructura cultural de la región fronteriza de EE.UU.-México (especialmente la frontera de Tijuana-San Diego) era prácticamente inexistente. Junto a la formación del TAF/BAW,

el grupo empezó a publicar la revista *La Línea Quebrada* en la cual se ponían de manifiesto las confrontaciones y contrastes culturales de esa megalópolis de la frontera Tijuana-San Diego. En uno de los primeros manifiestos aparecidos de esta revista se lee:

Mariachis and surfers, cholos and punks, second-hand buses and helicopters, tropical whorehouses and video discotheques, Catholic saints and monsters from outer space, shanty house and steel skyscrapers, bullfights and American football, popular anarchism and cybernetic behaviorism, Anglo-Saxon puritanism and Latin hedonism. Will they exist in peaceful coexistence or open warfare? (Saldívar: 154)

Una de las influencias más sobresalientes del TAF/BWA fue, como él mismo indica, el Movimiento Chicano; y dentro de la influencia del movimiento, la poesía bilingüe como ejemplo del artista como activista. En este sentido, Gómez-Peña ya no propone como era el caso en las décadas anteriores una unidad nacional pura para los chicanos como base para la lucha contra la opresión angloamericana, sino que abre el espacio a la frontera como una "metáfora elástica", como un lugar para iniciar el diálogo cultural. De la siguiente manera lo explica en una entrevista con Coco Fusco: "For the Chicano, the border has multiple mythical connotations. The border is the umbilical cord with Mexico: the place to return, to regenerate. For the North American, the border becomes a mythical notion of national security. The border is where the Third World begins" (Fusco 148-149).

Por otra parte, la metáfora que se utilizó en muchos poemas reivindicativos de tintes nacionalistas era, entre otras, la sangre entendida como mezcla, sacrificio, lucha, conquista y redención

del chicano y, por otra parte, Aztlán como mito para reclamar un territorio arrasado para los que ocupaban el suroeste americano y crecieron entre dos culturas. Sin embargo, Gómez-Peña como artista fronterizo nacido en México D.F. y residente norteamericano desde 1978 hace la observación de que el inmigrante mexicano que llegó a la frontera ha desarrollado una múltiple identidad al enfrentarse, entre otras experiencias, a tres contextos lingüísticos y sociopolíticos diferentes: el mexicano, el chicano y el anglo.² Gómez-Peña no utiliza el pasado ficcional nostálgico para presentarnos el mestizaje cultural de la estética fronteriza, sino que es consciente de la plena efectividad que se consigue con la mezcla de tradiciones precolombinas, la cultura pop contemporánea, los medios tecnológicos multimedia, o lo *kitsch* en sus producciones. Juega con los mitos, crea otros nuevos mezclando y parodiando el presente y el pasado y ofrece diferentes narrativas sincréticas como reflejo de la sociedad contemporánea. Él mismo reconoce también que está obsesionado con la historia, con la creación de categorías míticas que hablen de la experiencia chicana actual, con el ritual, con el *high art* y el arte popular o con la influencia indígena y occidental. Gómez-Peña define su propio yo dentro del paradigma de la diversidad cultural, geográfica, política, racial y lingüística de estas décadas:

I am a Mexican in the process of Chicanization and I am developing a multiple identity. I am a Mexican, but I am also

- 2 El artista fronterizo, tal y como lo explica Gómez-Peña, cuando va a México intenta preservar la diferencia lingüística con el fin de que los ciudadanos mexicanos entiendan la experiencia chicana (utiliza el 75% de español). Cuando está en el contexto angloamericano el proceso es al contrario (el 25% en español para que no se sientan incómodos o amenazados). Y, por último, cuando la audiencia es chicana la situación es más compleja porque hay chicanos que no hablan español, o bien los que hablan poco inglés o los que utilizan el *caló* en medio de las dos lenguas.

a Chicano, and I am also a Latin American. When I am in Mexico, Mexicans often note the figures of speech of mine that are *pocho*. When I am in the United States, some Chicano nationalists object to the fact that I wasn't born in a Chicano barrio, and that I don't speak Chicano slang. When I am in Spain, they call me *Sudaca*, and in Germany I'm confused for a Turk. (Gómez-Peña: 153)

Gómez-Peña cree firmemente que la sociedad norteamericana es un gran laboratorio donde gente de todos los continentes experimentan con la identidad para encontrar nuevas formas de existencia. No obstante, esto trae consigo innumerables problemas porque los movimientos culturales (y las identidades) vienen determinados una vez más por el poder del Estado, o más bien, impuestos por los proyectos económicos y políticos del Estado. Pero, al margen de las prácticas culturales hegemónicas que han solapado a las de las minorías marginadas y periféricas de Estados Unidos, Gómez-Peña y otros muchos otros artistas demuestran que existe otra clase de identidad bien distinta que subyace en la memoria colectiva popular de estas comunidades. Es esta identidad específica la que entra en conflicto con la que transmiten los medios de comunicación, el Estado y las instituciones culturales hegemónicas. Una y otra vez en los *performances* que realiza deja entrever que los términos que se emplean en dichos espacios físicos (teatros, galerías de arte, calles, museos, universidades) tales como "latino", "minoría étnica", "marginal", "alternativo" o "tercer mundo", "are inaccurate and loaded with ideological implications (...) they create false categories and neo-colonial hierarchies" (Gómez-Peña 184). A partir de aquí, lo que se propone Gómez-Peña es negociar, transformar, redefinir y volver a contextualizar una identidad chicana sincrética, contaminada e indefectiblemente

híbrida. Este tercer tipo de identidad que él propone y experimenta asume diferentes roles, códigos culturales, significantes y lenguajes que son el reflejo de una condición híbrida continuamente transformada. De este modo lo reconoce con la siguiente afirmación "(...) These new models of identity, which I call hybrids, are what truly interest me; they speak for the future of this country and the entire continent. Contemporary Chicano, African-American or Asian-American cultures are dynamic, open systems in constant transformation" (Gómez-Peña 51).

Queremos recordar aquí y al hilo de las palabras de Gómez-Peña que los grupos hispanos (principalmente los cubanos, puertorriqueños y chicanos) pasaron a obtener la categoría del "otro" cuando se desmoronó el proyecto colonial y pasaron a ser meros expectadores de los sistemas culturales hegemónicos del Primer Mundo occidental. Pero lo realmente importante en este momento es que estas comunidades colonizadas y diaspóricas se han apropiado de las formas de producción de lo simbólico como una estrategia para hacerse visibles y partícipes de la historia cultural norteamericana. Así, por ejemplo, tanto en la literatura como en el arte chicano se utiliza la memoria colectiva mezclada con la tradición precolombina y popular mexicana, y por otra parte, los distintos elementos de la cultura urbana de las metrópolis norteamericanas. Esto es precisamente lo que sucede en las *performances* de Gómez-Peña y sus colaboradores. Por ejemplo, en el video experimental producido por Isaac Arntstein en 1990 sobre el *performance* concebido por Gómez-Peña con el nombre de *Border Brujo* en 1989, tenemos una buena ocasión para analizar la estética e identidad fronteriza chicana. El video muestra al artista en el centro de una especie de altar-retablo en el cual representará quince distintos personajes bajo la identidad del brujo. La música que acompaña el *performance*

es también un conglomerado confuso de Tambora, música punk alemana, canciones bilingües de Los Tigres del Norte y ópera rap; y el atuendo que el artista lleva (gafas de sol oscuras, pins de Batman, un sombrero de paja anunciando la cerveza Corona, un sombrero de mariachi, máscaras y su collar de plátanos alrededor del cuello) conforman la estética *rasquache*³ que desarrolla en esta instalación. La utilización del pastiche, la ironía en la mezcla y el reciclaje y la yuxtaposición de los símbolos de la cultura popular mexicana y estadounidense es un reflejo de las muchas estrategias posmodernistas que aquí se emplean. No obstante, es pertinente hacer una precisión con respecto a la utilización de estéticas posmodernistas como así lo subraya el artista y ensayista uruguayo Luis Camnitzer. El posmodernismo ha sido considerado muchas veces como una estética postindustrial que responde al flujo constante de una información disponible instantáneamente y que está distribuida a su vez por la tecnología de punta. Este factor propicia la destrucción o la anulación de estilos y estéticas distintas, ya que “hegemonic postmodernism absorbs all identities into an amorphous conglomerate” (Camnitzer 157). En este sentido, Gómez-Peña juega y subvierte los estereotipos raciales y culturales al demostrar que incluso en el mismo seno de las comunidades subalternas como la chicana, el artista se ve obligado a elegir entre sacrificar su propio bagaje cultural o renunciar en favor de la asimilación impuesta por la cultura del *mainstream*. En contra de cualquier proceso de asimilación o aculturación este “per-

- 3 El *rasquachismo* como tal es un término que elabora Tomás Ybarra-Frausto para hablar de la sensibilidad *rasquache*. Esta estética es una fusión de los elementos culturales populares propios de la tradición mexicana que se caracterizan por los colores chillones, lo *kitsch*, imágenes vibrantes o símbolos fragmentados de la cultura popular. Entre otros ejemplos de la estética *rasquache*, Ybarra-Frausto escoge a Cantinflas.

formancero" (utilizado como una de las posibles traducciones al castellano) subvierte la tendencia colonialista de encorsetar al "otro" dentro de categorías monolíticas manejables. Así también lo llevan a cabo muchos otros artistas plásticos haciendo lo que se ha venido a llamar por Camnitzer como *Spanglish Art*. Esta denominación que a su vez también proyecta Gómez-Peña resume "a natural and unaffected expression representing with fairness the fact that one has come from one place and to another, and it functionally bridges the abyss left by that journey" (Gómez-Peña 159). La mezcla de idiomas, estéticas y sensibilidades da pie a la metáfora de la frontera donde la ubicuidad de la múltiple identidad tiene su lugar. Lo *spanglish* (el ingléñol, como así lo llama este artista) todo lo invade, y volviendo al altar en donde habíamos dejado a Gómez-Peña, encontramos que con esta mezcla de lenguajes e iconografías la estética *rasquache* y lo *kitsch* son una parte fundamental de los códigos transfronterizos que él utiliza. Para entender mejor lo referido a la estética *kitsch*, Celeste Olalquiaga nos ofrece tres niveles diferentes y lo explica en relación a artistas que desarrollan todo tipo de altares en sus obras (Amalia Mesa-Bains, por ejemplo). Por *kitsch* queda entendido aquello de mal gusto o una imitación pobre del arte que selecciona los temas de manera alcatoria y ecléctica haciendo una fragmentación de lo coherente del "high art". Estos elementos quedan representados con un gran sentimentalismo para goce y disfrute de las masas relacionando así también el reciclaje y lo artificial de estas iconografías con la conceptualización posmodernista. En *Boder Brujo* todo esto está presente, es decir, desde su indumentaria hasta la música o el lenguaje allí manejados reflejan ese producto híbrido que es la misma representación del *performance*. El altar queda así convertido en un lugar donde las historias personales, la memoria colectiva, la tradición y la urbanidad es una mezcla que subvierte tanto

la cultura y la identidad del “otro” étnico como la cultura del colonizador angloamericano contemporáneo. Gómez-Peña, en este altar secular y posmoderno, pone en marcha la ironía y la saturación visual de los elementos religiosos y populares mexicanos; el simulacro, lo falso y lo banal de los estereotipos raciales y culturales de la comunidad chicana no se distinguen de la vida diaria de cualquier otra minoría étnica de Estados Unidos. Es por ello que Gómez-Peña mezcla y subvierte la tradición de los altares caseros mexicanos para representar su realidad fronteriza fracturada por –como él mismo indica–: “two histories, languages, cosmologies, artistic traditions, and political systems which are drastically counterposed” (Gómez-Peña 1989, 223).

Como ya hemos dicho anteriormente, entre muchas otras producciones, instalaciones y *performances* que Gómez-Peña ha llevado a cabo, y bajo las muchas identidades que él mismo adopta en ellas –“border brujo”, “topógrafo cultural”, “teórico azteca/high-tech”, o “warrior for Gringostroika”–, comentaremos ahora un *performance* realizado en varios lugares de Estados Unidos y México que ejemplifica la propia épica del artista.

En 1994, Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes colaboraron juntos en la instalación/*performance* llamada *The Temple of Confessions* (El Templo de las Confesiones), la cual estaba basada fundamentalmente en una metaficción religiosa. Encerrados en una especie de urna de plástico con una iguana, cucarachas, y otro tipo de animales vivos, estos dos artistas se convirtieron, como él mismo describe, en “santos” de una religión fronteriza desconocida en busca de un santuario en América. En definitiva, el templo servía como lugar para esa especie de peregrinación o viaje a los pensamientos íntimos e inconfesables de la gente sobre sus fantasías, miedos y experiencias con los chicanos y otras minorías. Poniendo en evidencia ese inconsciente generador de odios y deseos raciales,