

desde el otro lado

La actuación de la identidad a través del *performance* chicano gay*

Antonio Prieto Stambaugh

Introducción

Dentro de la sociedad estadounidense, ser chicano/a implica asumir una identidad subalterna y por lo tanto oprimida. Igualmente, ser homosexual significa asumir una identidad oprimida. Los chicanos y las chicanas homosexuales, entonces, tienen que enfrentar una doble labor de resistencia, y en el caso de las mujeres, podría decirse que triple. Al hablar de la identidad como algo que se "asume", nos referimos al acto (*performance*)¹ deliberado y consciente de decir "I am chicana" o/y "I am *queer*"². La primera es una identidad étnica, racial y cultural, mientras que la segunda es una identidad sexual. Ambos términos surgieron como etiquetas discriminatorias dirigidas hacia estos grupos desde "afuera", para

* La primera versión de este ensayo se presentó en el coloquio internacional "Encuentro chicano", en el CEPE/UNAM, el 12 de octubre de 1995. Agradezco la asesoría del doctor Axel Ramírez.

¹ Utilizo el término "*performance*" por lo menos en dos sentidos:

a) Performance Art: género representacional que se remonta a los experimentos parateatrales de las vanguardias modernistas desde el futurismo, el dadá, el surrealismo y la escuela alemana del Bauhaus.

b) *performance*: un paradigma utilizado por lingüistas y antropólogos (JL. Austin, Richard Bauman, entre otros) a partir de los años setenta para extender el análisis del lenguaje a la acción y el contexto dentro del cual se desarrolla.

² El término "*gay*" surgió en los sesentas desde dentro de la comunidad homosexual para contrarrestar el término "homosexual" inventado por un psicólogo alemán en 1870 (cf. Foucault, 1990:43). El término "*queer*", utilizado como un insulto por los 8 (equivalente a "rarito"), fue apropiado por los *gays* en los ochenta.

luego ser apropiados por las personas que se identificaban como tales, y utilizados con orgullo, en un proceso que Foucault denomina "afirmación invertida" (citado por Epstein 1986:17), Tal ha sido la aceptación institucional de estos términos a partir de los ochenta, que hoy existen en muchas universidades estadounidenses programas de "Chicano Studies" y "Queer Studies". Aunque esta incursión de las historias marginadas en el ámbito universitario les ha otorgado cierta legitimidad, no significa que se han librado del sistema opresivo, por lo que los miembros de estas comunidades siguen articulando su resistencia a través de formas representacionales como las artes plásticas, la narrativa y las artes escénicas.

El presente ensayo abordará las problemáticas derivadas de las políticas de identidad, concretamente en lo que se refiere a sus manifestaciones dentro de un tipo de arte escénico conocido como *Performance Art*. Sostenemos que este arte es utilizado como vehículo para desconstruir al discurso del poder/saber, tal y como lo plantea Foucault (1990), en donde se instaura un régimen de vigilancia y control que le roba al sujeto su capacidad de resistencia. Interesa aquí entender cómo y por qué un grupo doblemente marginado usa un arte también marginado' para cuestionar esa misma marginalidad.

El *Performance Art* es un tipo de auto-representación en donde el artista se vale de medios múltiples (teatro, pintura, video, etc.) generalmente para transgredir ciertos cánones socio-políticos. El núcleo del *Performance Art* es el artista mismo: su cuerpo, su voz, su memoria. El carácter efímero del *performance* (a menudo no se basa en textos) lo hace difícil de catalogar y documentar, por lo que generalmente queda excluido de los espacios culturales convencionales

³ Al romper con los cánones del teatro convencional, el *performance* sufre una marginación por parte de muchos espacios artísticos. Sin embargo, al ubicarse como un movimiento de vanguardia, hay quienes señalan que es un arte elitista. Este último argumento es válido cuando se habla de algunos artistas que presentan su trabajo exclusivamente a las élites. Sin embargo, muchos "performanceros" (especialmente los que pertenecen a comunidades subalternas) usan espacios públicos y un lenguaje accesible a la mayoría. Guillermo Gómez-Peña (1984), por ejemplo, señala que el *performancero* chicano le debe mucho a géneros populares en México como la carpa. Gómez-Peña sostiene además que, a diferencia de la vanguardia modernista, la vanguardia posmoderna se ubica en los márgenes, por lo que "(s)er de vanguardia a finales de los ochentas significa contribuir a la descentralización del arte" (1989:23).

(museos, libros, catálogos), El hecho mismo de escribir sobre un *performance* destruye su esencia y lo convierte en "otra cosa". Nos parece que es precisamente esta "inclasificabilidad" e "indescriptibilidad" lo que hace de ésta una estrategia tan efectiva para quienes buscan cuestionar la violencia de las etiquetas y escapar de la hegemonía de las identidades monolíticas.

Marginados por los marginados

María Teresa Manero señala que el trabajo más contestatario y creativo dentro de las artes chicanas y latinas se da hoy precisamente en el terreno del *Performance Art*, un tipo de arte, dice, "interesado en desconstruir a su propia comunidad así como las imágenes estereotipadas del chicano/latino como 'Otro', en lugar de crear imágenes para el gusto de una audiencia corriente que paga" (p.147). El hecho de que gran parte del *performance* se dedique a subvertir los estereotipos que provienen de las mismas comunidades subalternas, y de que incluso llegue a cuestionar radicalmente el concepto de la "identidad", hace que los y las "performanceros/as" chicanos y/o *gays* a menudo se vean marginados de sus propias comunidades. Un caso muy visible es el de Guillermo Gómez-Peña, nacido en la ciudad de México, y por ello considerado por muchos como un impostor, un chicano "no auténtico". Algunos chicanos se sienten ofendidos de que un "fuereño" se tome la libertad de subvertir una identidad por la que han tenido que luchar tanto. Gómez-Peña (quien por cierto cuida de no auto-nombrarse "chicano", prefiriendo el apelativo de "chicalango") hace un llamado en su trabajo a que la comunidad chicana se vuelva crítica de sí misma y que se dé cuenta de que los estereotipos que ella pone en circulación pueden ser instrumentos de dominio neo-colonialista. La paradoja, claro está, es que GómezPeña usa estereotipos para denunciar los estereotipos.

Los "performanceros" chicanos que abordan la problemática homosexual se enfrentan a una marginación similar por diversas razones: quizá la más obvia es que se mueven en una comunidad de ideología "machista", dentro de la cual las mujeres tuvieron que abrir brecha para crear espacios de expresión no patriarcal. Por otro lado, el movimiento chicano usó a la familia como una de sus principales banderas de identidad, para crear un contraste entre los va

lores morales de los chicanos en contraposición a la supuesta desintegración familiar anglosajona.

A esta marginación se enfrentó uno de los primeros novelistas chicanos: John Rechy. Su obra *City of Night* (1963) fue la primera novela chicana publicada en la década de los sesenta, misma que no fue bien recibida por la comunidad debido a su crudo retrato del submundo de la prostitución homosexual. Bruce-Novoa aborda las paradojas de la respuesta inicial de la comunidad literaria chicana al trabajo de Rechy. Señala que otras novelas reconocidas, como *Pocho* (1959) de Antonio Villarreal y *Chicano* (1970) de Richard Vásquez tampoco representan un retrato idílico de "la familia", y que más bien se muestran pesimistas ante la desintegración de ese núcleo dentro de la comunidad chicana. Bruce-Novoa sugiere que el rechazo a *City of Night* va más allá de la simple homofobia y se puede localizar en el hecho de que "Las novelas de Rechy niegan los valores sociales de estabilidad, orden, seguridad y monogamia" (p. 135). Más aún,

Sus personajes rechazan esos valores familiares que los chicanos, sobre todo al principio del movimiento, consideraron los más importantes. Al mismo tiempo, Rechy reveló la paradoja del estrecho lazo de la homosexualidad con el machismo, con lo que socavó al bravo chovinista del movimiento dominado por varones. Su ideología diametralmente a la del movimiento y a la de la comunidad. Al mismo tiempo, y tal vez todavía, la posición extremadamente anti social de Rechy no pudo ser apreciada como una metáfora o alegoría de la liberación. Sus novelas simplemente fueron ignoradas en favor de textos inferiores estéticamente, los cuales, aunque tampoco eran voceros de la ideología del movimiento, por lo menos planteaban los

problemas en los términos retóricos que el movimiento deseaba emplear (p.135).

Los textos de Rechy, así como los *performances* que analizaré abajo, desestabilizan el espacio literario chicano, que Bruce-Novoa identifica como el campo simbólico creado por los escritores (y podríamos ampliar la definición a los artistas en general) para responder al caos y a la discontinuidad que aparentemente amenaza la integridad de la comunidad. Tanto Rechy como los "performanceros" Luis Alfaro y David Zamora Casas cuestionan la falsa integridad de la comunidad chicana, no porque busquen eliminarla, sino porque buscan provocar un diálogo honesto que explore los límites que hay dentro del impulso por estructurar una comunidad homogénea, monolítica y cerrada. Bruce-Novoa propone que, a pesar de lo radical del trabajo de Rechy, éste se mueve dentro del espacio literario chicano, ya que ofrece una respuesta -que no una solución- al caos. Pero a diferencia de otros textos, "sus trabajos niegan la validez de las res

puestas limitantes y simplistas a la vida, echando abajo la fachada de las estructuras sociales para mostrar la arbitrariedad y vulnerabilidad de sus participantes" (p. 113), Demostraremos que lo mismo sucede con los *performances* de Alfaro y de Zamora Casas.

El concepto de la identidad

Antes de ir más adelante es necesario hacer un breve recuento de las políticas de identidad en el movimiento homosexual, para así estar en condiciones de hallar los vínculos entre éste y el movimiento chicano.

Para empezar, hay que ubicar al concepto de la "identidad" dentro su contexto específico, como parte de un largo proceso ideológico que acompañó al surgimiento de los ciudadanos (en contraposición de los súbditos) dentro de los estados-nación a partir del siglo XVIIii. El concepto de "identidad" es mucho más reciente que el igualmente arbitrario concepto de "comunidad", y ambos han sido instrumentos fundamentales en la cristalización del nacionalismo. Como apunta Benedict Anderson en su obra *Imagined Communities*, los estados-nación (y se refiere tanto a los nuevos estados europeos como a las ex colonias) crearon y difundieron la idea de comunidad con la ayuda de la literatura, es decir, afianzaron al nacionalismo en el plano del imaginario colectivo.

En el terreno de las ciencias sociales del presente siglo, el concepto de "identidad" comienza a popularizarse en la postguerra de los años cincuentas, y adoptará diferentes connotaciones según la disciplina (psicología, antropología, etc.) o el teórico que lo maneje. Comenzará a analizarse a la identidad como un concepto del cual no sólo se vale el nacionalismo de estado para ejercer control hegemónico, sino que también utilizan los nuevos nacionalismos étnicos en sus movimientos de resistencia. La identidad es, entonces, un arma de doble filo. Desde un principio, sin embargo, la discusión en torno a la identidad se polarizó en dos campos: el esencialista y el constructivista.⁴ Básicamente, los esencialistas (algunos psicólogos) reducen la identidad a un con

⁴ En su artículo "Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Constructionism" (1986), Steven Epstein ofrece un detallado recuento crítico de las teorías esencialistas y constructivistas.

cepto "intrapésquico" que intenta hallar una característica estable que identifica a la persona: aquello que constituye "lo que realmente es". En el otro extremo están los constructivistas (algunos sociólogos) que proponen a la identidad como algo "adquirido"; aquello que internalizamos a raíz de una serie de etiquetas o conductas impuestas por el entorno social. Epstein señala que ambas posturas conllevan agendas políticas muy específicas, y propone -a la luz de los movimientos que buscan reivindicar a las identidades oprimidas- explorar críticamente sus ventajas y desventajas a la hora de articular una estrategia de resistencia. Epstein propone la siguiente definición para mediatizar ambos polos:

La identidad del yo [...] es un estado socializado de individualidad, una organización interna de autopercepciones que tienen que ver con la relación que se establece con las categorías sociales, que también incorpora imágenes del yo percibido por los otros (1986:29).

Para efectos de este ensayo, abordaremos a la identidad en general a partir de la definición anterior, considerándola en todo momento como un proceso (no una condición o un resultado). Se pondrá especial atención en la forma en que se constituye *y despliega* la identidad con base en nociones del yo que el sujeto incorpora a partir de la interacción con los demás. Como propone el teórico postcolonialista Stuart Hall, "debemos pensar en la identidad como una producción que nunca se completa, que se constituye adentro, y no afuera, de la representación" (citado en Fregoso y Chabram 1990:206). Las ideas que otros tienen sobre un individuo o una comunidad son la fuerza con la cual *y en contra de* la cual ese individuo o esa comunidad forjará un concepto de sí mismo/a, y una proyección al exterior. Esa proyección, representación *y performance* de la identidad es lo que aquí nos proponemos explorar.

Identidad étnica/identidad sexual

El enfoque de este ensayo recaerá sobre la identidad étnica y la identidad sexual, particularmente en la forma como los performanceros las asumen y actúan a través de su trabajo. Las guerras y guerrillas nacionalistas que han sacudido al mundo durante las últimas décadas llevan como bandera la identidad étnica, misma que se considera como una categoría a la vez esencial e histórica. Las identidades

étnicas y raciales se confieren por lo general desde el nacimiento y por medio de una transmisión familiar. En ese sentido, como apunta Epstein (p. 34) son identidades que constituyen una "socialización primaria", a diferencia de la identidad sexual -especialmente cuando se trata de sexualidades alternativas- que constituye una "socialización secundaria", es decir, que se asume cuando otros aspectos de la identidad ya han sido establecidos en el individuo. Este esquema otorga a la identidad étnica un carácter esencialista y a la identidad sexual un carácter constructivista, polaridad que se traduce a nivel popular dentro de la vieja discusión en torno a los homosexuales, a saber, "¿nacen o se hacen?"; una discusión que, por lo general, no se da cuando se trata de la raza o la etnia.

Sin embargo, Epstein señala que hay muchas instancias dentro de las que se puede ver a la etnia -e incluso a la raza- como asunto de elección personal, particularmente cuando pensamos en los movimientos de liberación negra, chicana e indígena a partir de los cincuenta. Miles de individuos de pronto se dieron cuenta del potencial político, social y cultural de su filiación étnico-racial, y se unieron a los movimientos, no necesariamente para inventar su etnia, sino para transformarla en un arma de resistencia. A este nivel, la elección se da en la concientización que deliberadamente cobra un individuo sobre su "origen", así como el valor político que le da a su etnia "redescubierta". La elección se hace más evidente en comunidades que han pasado por un proceso de mestizaje, de ahí que los mexicano-americanos opten por identificarse, según el caso, con sus raíces indígenas, españolas, o estadounidenses. Incluso la comunidad afro-americana ha sufrido tal grado de mestizaje con otras razas que un número reciente de *Nesweek* dedicó su portada a la pregunta "What color is black?", y un artículo subtulado "The Science of Racial Identity" (Morganthau) afirma que una tercera parte de los afro-americanos encuestados creen que los negros no deben ser considerados como una sola raza. De hecho, en el mismo artículo se dice que en el censo de 1990 los estadounidenses usaron un espacio en blanco para identificar a 300 razas distintas, incluyendo a 600 tribus indígenas, 70 grupos hispanos y 75 combinaciones multiculturales. Los procesos de migración y diáspora a nivel global están dando una nueva y radical configuración identitaria a los habitantes del planeta, fenómeno que Guillermo Gómez-Peña satiriza en

su Performance "The New World (B)order" (1992), donde propone etiquetas para identificar a las nuevas "castas"; por ejemplo, los *Chicarricuas* son los descendientes de chicanos y puertorriqueños, y los *Gemandurians* descendientes de alemanes y chinos.

A la luz de lo anterior, Epstein deduce: "Si la etnicidad no comienza necesariamente con el nacimiento, y si implica alguna combinación de adscripción externa y afiliación elegida, entonces una identidad *gay* [...] no parecería completamente diferente de una identidad étnica" (p. 36). Esta analogía se hace plausible cuando consideramos que el movimiento *gay* de los setenta se dio paralelamente a los movimientos de la "nueva etnicidad". En esos momentos, la sexualidad y la etnicidad comenzaron a verse como poderosas estrategias para organizar a los individuos en grupos de presión para adquirir, según el caso, control geográfico, representatividad sociocultural e influencia política. Sin embargo, cabe señalar que en sus inicios el movimiento *gay* pertenecía casi exclusivamente a hombres blancos de clase media, quienes marginaron a las lesbianas y la gente de color. En los ochenta comenzaron a escucharse las voces de los grupos étnicos dentro del movimiento *gay*, por lo que esa categoría identitaria cobró una nueva relevancia. La discusión a partir de ese momento giró en torno a qué identidad llevaría el énfasis. Por ejemplo, ¿qué consecuencias trae decirse chicano *gay* (con énfasis en la etnicidad) o *gay* chicano (con énfasis en la sexualidad)? (ver Almaguer, p. 47).⁵ Pero más que un juego de adjetivos, la consecuencia de introducir la categoría étnica al movimiento *gay* sería la de sensibilizar a este grupo sobre las problemáticas de raza, clase y cultura que antes no eran tomadas en cuenta. De semejante forma, introducir la categoría sexual al movimiento chicano cambiaría para siempre el discurso cerrado del chicanismo que hacía "de la identidad étnica del chicano o la chicana su identidad total" (Reich, p. 44),

Independientemente de las ideologías discursivas, las estrategias de que se valieron los movimientos de identidad étnica y/o sexual se basaron principalmente en el poder de la actuación (*performance*), es decir, de usar el lenguaje y el cuerpo para no sólo expresar, sino *constituir* una identidad con carga política. Según el esquema de

⁵En este ensayo se utiliza la fórmula "chicano gay" ya que los artistas aquí mencionados la manejan con frecuencia.

Austin, decir "yo soy chicano" o "yo soy *gay*" es una declaración "performativa", que, a diferencia de la declaración "constativa", no se limita a describir, sino que realiza un acto (pp. 2-6), La declaración "performativa" altera la percepción que uno tiene de sí mismo, así como la percepción que los demás tienen de uno. Pero, como advierte Eve K. Sedgwick en su *Epistemology of the Closet*, el silencio es también un *performance*, y cuando un homosexual mantiene su identidad en un "clóset", ya está actuando en relación a sistemas de poder que ejercen presión sobre los procesos del habla y del silencio (p. 3),

La pregunta inicial para los "performanceros" chicanos *gay* que abordaré abajo es: ¿qué consecuencias políticas, sociales y culturales hay para sus comunidades por el hecho de "salir del clóset" y hacer un despliegue público de sus identidades?

Salir del clóset es una actuación que implica pasar del silencio al habla, de la esfera privada a la esfera pública. Es un "rito de paso" que transforma la relación del individuo con sus semejantes. Cuando este acto se recrea en un escenario, ¿cómo estructura el actor su identidad en el marco de una narrativa que obedece a, o bien rompe con, ciertos cánones estético-sociales? ¿Qué consecuencias tiene la representación artística de la identidad para la lectura de la misma?

Los riesgos de la visibilidad

El rito de paso y su recreación artística conlleva una serie de riesgos que el análisis constructivista de Foucault hace bien evidentes. En su *Historia de la sexualidad*, Foucault advierte que el poder trabaja a través de una manipulación del discurso público y privado. Al poder no le interesa tanto la represión o la eliminación como el control, y éste se efectúa creando un discurso de "secretos públicos".⁶ Así, las "prácticas inenarrables" y los "individuos anormales" surgen como tales de sus supuestos escondites, no porque ahí estuvieran, sino porque el discurso mismo los inventa. Si nombrar es crear, entonces el psicólogo alemán Westphal es el padre de los homosexuales, al inventar ese término médico en 1870 para clasificar clínicamente a

⁶Es el antropólogo Michael Taussig (85) quien acuñó este término con base en los textos de Foucault y la crítica literaria *gay* de D. A. Miller.

una nueva especie de individuos. Lo que desde tiempos bíblicos se consideraba como una mera práctica condenable (la sodomía), a partir de ese momento se constituyó como una identidad sexual; en términos de Foucault, "un tipo de androginia interna, un hermafroditismo del alma" (p. 43). Como también señala el lingüista francés, la creación del homosexual implicó además la invención del heterosexual, dando pie a un binarismo en donde el primer término está subordinado al segundo, pero ninguno de los cuales puede existir sin su Otro (p. 38),

Así, el discurso del poder/saber utiliza técnicas colonialistas: primero, invertida al Otro, lo constituye como un ser oculto y perverso, para después "descubrir" su "verdadera identidad" y entonces estar en condición de colonizar su cuerpo y sus prácticas. En este sentido, podríamos decir que los *gays* chicanos están sometidos a una doble colonización.

En el caso de la homosexualidad, la técnica por excelencia para "descubrir" al Otro es la confesión. Según Foucault, la práctica de la confesión surgió de la iglesia católica para extenderse a los interrogatorios legales y médicos (pp. 19-24). Ya sea para conseguir la absolución o la curación, siempre fue un método que obliga al sujeto a articular sus más ocultas "perversiones". En el juego de la confesión, el control lo ejerce quien escucha y calla, no quien habla. Es el confesor quien, además de tener el poder de absolver/juzgar/ curar, tiene el control sobre el "secreto público".

Estas advertencias son aplicables al *Performance Art*, ya que para muchos artistas su función esencial es la de sacar a la luz lo oculto y confesar todo lo que se refiere a cuestiones personales. Según Peggy Phelan, los grupos subalternos deben de cuidarse de suponer automáticamente que la mejor forma de resistencia es la de hablar y ser visibles a través, por ejemplo, del *performance*. Hacerse visible conlleva un riesgo en tanto que la economía de lo especular dicta que una imagen puesta en circulación inmediatamente sale del control de su emisor. Este "exceso suplementario" que proyecta la imagen la hace susceptible de lecturas múltiples que, según en manos de quien caiga, pueden conducir a la opresión o a la resistencia. Phelan no pide que se eliminen los *performances*, sino que los artistas estén bien conscientes de los términos en que se da esa visibilidad. Pide que no asuman mecánicamente que: visibilidad = poder; invisibilidad = impotencia. El silencio, la memoria y el amor, sugiere Phelan, son

procesos "invisibles" que deben ser revaluados dentro de las luchas de resistencia. Por otro lado, la autora ataca el supuesto de que la identidad es algo que se puede fijar con la mirada. Si bien "el proceso de identidad del yo es un salto en una narrativa que emplea el ver como un camino del conocer" (p. 5), ésta es una narrativa engañosa que deriva de una falta de seguridad en lo que "uno es", donde la identidad del yo se tiene que repetir una y otra vez precisamente porque no logra afianzar la creencia en su realidad.

La crítica psicoanalítica de Phelan puede ser válida para ciertas obras, pero no considera el valor de la imagen para las comunidades de origen latinoamericano. Como apunta Roselyn Costantino, "las historias de las sociedades hispanoamericanas están llenas de ejemplos de una reverencia por la representación visual -una realidad que las élites políticas, sociales y económicas han capitalizado literalmente para construir identidades nacionales así como para reprimir y controlar a las masas en general, y a ciertos grupos como las mujeres, los indígenas y los homosexuales en particular". Constantino sostiene que las "performanceras" chicanas y mexicanas se apropian de las imágenes opresoras, las subvierten a través de la parodia y la crítica feminista, "convirtiéndolas en nuevos modelos, iconos y mitos que representan las múltiples identidades en proceso de las mujeres reales" (p.11). De igual manera, los artistas que se abordarán abajo utilizan a las imágenes para criticar plásticamente los estereotipos de lo que es "chicano" o "gay". Como veremos, en realidad no buscan destruir los estereotipos, sino más bien apropiarse de ellos para otorgarles nuevos significados. En el umbral que separa a lo invisible de lo visible, a lo privado de lo público, estamos ante una lucha por el control de una economía simbólica en donde la definición de la identidad no sea impuesta desde "afuera", sino que pase a ser prerrogativa de los grupos subalternos.

La estrategia del Performance Art

David Zamora Casas y Luis Alfaro son ambos artistas que se valen del *Performance Art* para articular públicamente sus identidades chicana y gay. Pertenecen a la misma generación de artistas entre los 29 y 35 años de edad: el primero oriundo de San Antonio, el segundo de Los Angeles. La distinción geográfica es importante ya que la

ciudad tejana es mucho más conservadora que la ciudad californiana. En Los Angeles, por ejemplo, un estilo heterodoxo como el *performance* es cosa de todos los días, y las organizaciones *gay* son mucho más visibles que en San Antonio.

El trabajo de ambos artistas se puede ubicar dentro de las artes visuales chicanas ya que aborda los tres temas medulares que según Amalia Mesa-Bains éstas despliegan, a saber, la tierra, la familia y el más allá. Para ser específicamente "chicanos", estos temas han de hacer referencia a algún aspecto de la experiencia colectiva de la comunidad, así como a sus íconos socio-culturales. Mesa-Bains sostiene que el uso que hacen los artistas chicanos contemporáneos de la memoria, la imaginación y el lenguaje visual para articular estos temas, está encaminado a una "ideología constructiva"; es decir, un discurso en donde "el artista es un agente activo en las prácticas constructivas que describe" (p. 53),

Mesa-Bains no toma en cuenta al *performance* dentro de su estudio; un arte que se presta, más que a la construcción, a la *deconstrucción* autocrítica de los temas comunes. Otra particularidad del *performance* es su tendencia a confrontar temas abiertamente políticos (en el sentido amplio de la palabra). La práctica desconstruccionista del *Performance* lo margina de gran parte de la comunidad chicana, no necesariamente porque se presente en espacios elitistas (muchos se realizan en las calles de los barrios), sino porque parece amenazar al proceso constructivo que muchos chicanos sienten todavía es fundamental para fortalecer a la comunidad. Posiblemente el problema está en confundir desconstrucción con destrucción. Como veremos abajo, los *performances* de Zamora y Alfaro -aunque valiéndose de estrategias desconstruccionistas- proponen el afianzamiento de los lazos de solidaridad tanto dentro como fuera de la comunidad chicana. No sólo hacen un llamado a favor del diálogo intercomunitario sino que, al traer su trabajo a México, incluso proponen un diálogo transfronterizo. Este espíritu de apertura y autocrítica es lo que distingue al *performance* del arte (incluyendo al teatro) chicano de los setenta y principios de los ochenta.'

¹ Hay que señalar que dentro del arte chicano el *Performance Art* tiene sus antecedentes con el grupo ASCO, fundado por Hany Gamboa Jr., Gronk, Patssi Valdez y

La paradoja radica en el hecho de que muchos artistas subalternos estén buscando legitimación a través de un arte a su vez "subalterno" y no legítimo "porque queda fuera de la definición occidental del teatro clásico" (Costantino, 1995b, p. 24). Posiblemente, como sugiere Costantino, han elegido al *performance* como estrategia porque su estilo facilita abordar problemáticas locales y personales. La eficacia de la estrategia radicará en su habilidad de demostrar la relevancia de estos problemas a nivel (inter) nacional y político. La deconstrucción tiene precisamente como uno de sus objetivos poner al descubierto la manipulación implícita en polarizar discursivamente estos campos.

La crítica deconstructiva se vale de técnicas que Jean Franco menciona en relación al discurso feminista que busca desestabilizar al orden patriarcal. Según Franco, "(e)sta desestabilización se produce de diversas maneras, a través de la parodia y el pastiche, mediante la mezcla de géneros, o por la vía de la construcción de mitologías subversivas" (p. 280). Estas son justamente las estrategias que ponen en juego Zamora y Alfaro, mismas que deben ser negociadas dentro del complejo espacio de tensiones paradójicas propias de la experiencia chicana. Según Mesa-Bains:

Los marcos de coexistencia y paradoja son parte de la experiencia fracturada y discontinua específica de cada pueblo que vive con una sensibilidad bicultural. Pasado y presente, tradición e innovación, afirmación y resistencia son las tensiones opuestas que deben ser negociadas en el arte chicano (1993).

En el caso de los "performanceros" chicanos *gay*, podríamos agregar la coexistencia de lo femenino y masculino, ya que las fronteras que cruzan y subvierten no son sólo las socioculturales, sino también las de género. Pero en este cruce deconstructivo de fronteras, una opción no cancela la otra, y de ahí lo singular de esta estrategia en el contexto de lo chicano: la sensibilidad bicultural y, por decirlo así, "bisexual", propone a la diferencia no como amenazante sino como

Willie Herrón en 1971 (ver Gamboa, 1992). ASCO se adelantó casi dos décadas a los y las "performanceros/as" que empezaron a darse a conocer a finales de los ochenta. Un ejemplo del trabajo de ASCO eran los "Walking Murals", en donde yuxtaponían símbolos religiosos mexicanos y anglosajones tales como la Virgen de Guadalupe y el árbol de Navidad. Este grupo contó con el rechazo casi unánime de una comunidad que se encontraba en el cenit de su Movimiento.

enriquecedora. Si para el nacionalismo extremo la xenofobia y la homofobia son formas de "proteger" la identidad, para el *performance* chicano *gay* la xenofilia y la homofilia son formas de abrir la identidad hacia los semejantes.

¿Arte gay?

Aunque podemos ubicar al arte de estos "performancers" dentro de los "cánones" del arte chicano, ¿podemos de igual forma ubicarlos dentro del arte *gay*? Esta es una pregunta para la cual no hay una respuesta fácil, ya que no existen textos que "definan" al arte *gay* como tal. El fenómeno de un artista que "sale del clóset" e inscribe su trabajo dentro de una temática explícitamente *gay* es relativamente reciente, teniendo como "padres fundadores" al grupo de la generación *beat* de los cincuenta (Allen Ginsberg, William Burroughs, etc.),⁹ Como se vio arriba, fue John Rechy quien dentro del espacio literario chicano abrió brecha en este terreno. Las chicanas lesbianas tuvieron a Cherríe Moraga como pionera, a quien se le han unido las voces de Gloria Anzaldúa y otras.

Un análisis superficial se limitaría a decir que el arte *gay* por definición debe abordar las relaciones entre individuos del mismo sexo. Pero el arte *gay* (si es que podemos hablar de "un" arte *gay*) vamucho más allá, debido a que confronta los problemas de la discriminación, la violencia, la hipocresía, la arbitrariedad de los roles sexuales, la explotación patriarcal/falocéntrica, etc. También reclama el derecho a gozar del cuerpo propio y el ajeno, tal y como a cada persona le parezca mejor. El arte *gay* además abrió brecha en la denuncia de los manejos políticos y la desinformación sobre el sida.⁹ Finalmente (y sin pretensiones de agotar la lista), el arte *gay* juega con el simulacro de los géneros, acción que se remonta a los orígenes

⁹ Claro que desde mucho antes se sabe de artistas homosexuales que de manera explícita o implícita abordaron esa identidad en sus obras (a principios de siglo Proust, Wilde y en México Salvador Novo y Elías Nandino, por ejemplo). La diferencia es que ellos no se consideraban como miembros de una generación o grupo que abanderaba la homosexualidad.

⁹ Ver la revista *High Performance*, que dedica su número 36 (1986) al tema "AIDS and the Gay Politic".

nes del teatro, cuando los papeles femeninos eran interpretados por hombres. Esta es una tradición que continúan los y las "performances/as" pero de una manera juguetona que le guiña el ojo a un espectador cómplice. En este contexto, el juego se convierte en un desafío a la arbitrariedad de las categorías y los roles sexuales, de tal forma que los y las artistas establecen claramente la división entre sexo (categoría biológica) y género (categoría socio-cultural). Pero el juego no se detiene ahí, ya que la fuerza del simulacro radica en hacer porosa esta división, es decir, que la manipulación del género a través del *cross-dressing* no sólo desestabiliza a la categoría sociocultural, sino que cuestiona la "naturalidad" del orden biológico. En términos de Baudrillard, podría decirse que el *performance gay* es más desafiante que el *performance* en general ya que éste último tradicionalmente se ha entregado a la labor de transgredir, y "la simulación es infinitamente más poderosa (que la transgresión) ya que permite siempre suponer, más allá de su objeto, que el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulaciones" (p. 47). Obviamente, el simulacro no se limita a los géneros sexuales, sino que puede extenderse, por ejemplo, a las identidades étnicas, siendo quizá Guillermo Gómez-Peña el mejor exponente. En el caso de los *performances* chicanos *gay*, el simulacro adquiere más dimensiones y por lo tanto más fuerza.

David Zamora Casas

"I'm a born again American-Mexican": con esta declaración "performativa", David Zamora Casas inicia su obra *Lágrimas de Sangre* presentada el 27 de octubre de 1994 en el Centro de Arte Alternativo X Teresa (ubicado en el Centro Histórico de la ciudad de México). La declaración, pronunciada también en español, está cargada de connotaciones religiosas (la referencia directa es los "Born Again Christians" que pululan en los EEUU), y aborda de lleno la arbitrariedad identitaria tal y como se despliega en etiquetas. Al llamarse "American-Mexican", Zamora critica el término oficial utilizado por el gobierno estadounidense para designar a la población de ascendencia mexicana. Invierte los términos de "Mexican-American" de tal forma que "American" se transforma de sustantivo en adjetivo, y por lo tanto adopta una posición subordinada a "Mexican". Además, la declara

ción además constituye a la identidad como un fenómeno que oscila entre lo heredado (esencialista) y lo adquirido (constructivista), con un énfasis en el acto volitivo de "nacer de nuevo" como un sujeto consciente de su etnicidad.

Zamora Casas es un artista multidisciplinario oriundo de San Antonio, Texas, ciudad en donde nació hace 34 años. Según nos expresó en una entrevista, se concientizó de su identidad *gay* muchos años antes que lo hiciera de su identidad chicana. Aunque sus padres son de origen mexicano, su conciencia y afiliación al movimiento chicano surgió a raíz de su participación en la exposición "Art of the Other Mexico: Sources and Meanings", que curó el Mexican Fine Arts Center Museum de Chicago, y que viajó a diferentes ciudades de los EEUU así como a la ciudad de México entre 1993 y 1995. De ahí su declaración de ser "born again".

Como artista, se expresa a través de la pintura, la instalación, el video y el *performance*, actividades que invaden cada aspecto de su vida, ya que la casa-estudio que tiene en San Antonio es una auténtica instalación de rasquachismo estridente. La forma que tiene Zamora de vestir, de pintarse el cabello de rojo y usar un bigote estilo Dalí lo convierte en un "performancero" de tiempo completo.

Sobre la entrada de su casa, decorada con olanes y huesos de vaca, se aprecia una leyenda en letras rosas: "Anti-Oppression Church of Hard-Core Folk Art", lo que identifica al predio no como un hogar, sino como una "Iglesia" alternativa de la cual Zamora es sacerdote. La leyenda es subversiva dado que mezcla términos religiosos con adjetivos generalmente asociados con la pornografía (Hard-Core), y sugiere que un arte folclórico "grueso" puede ser parte de una iglesia que lucha en contra de la opresión. Así, Zamora invita al transeúnte a revalorar términos aparentemente antagónicos.

En *Lágrimas de Sangre*, el artista presenta un espectáculo multimedia saturado de imágenes barrocas (entre la escenografía, el vestuario y las diapositivas de sus propios cuadros que se proyectan constantemente sobre la pared posterior) y de un sonido a veces estridente (entre sus diálogos hablados y cantados y la música grabada). Toda la acción se desarrolla sobre una tarima elevada frente al público y tiene una duración de aproximadamente una hora, incluyendo el intermedio. El formato y la estructura acercan a este *performance* al formato del teatro convencional donde hay una clara divi

Sión actor-espectador, y donde todos los elementos están bien ensayados sin espacio para la improvisación.

Durante la presentación en X'Teresa, el bombardeo de imágenes, música electrónica y texto mayoritariamente en inglés, así como la virtual ausencia de humor, causó que hubiera poca respuesta de las aproximadamente 40 personas que integraban el público. Esta observación es importante, ya que se podría deducir que la apatía se debió a la falta de identificación del público sobre las problemáticas chicana o *gay*. Sin embargo, otros *performances* de artistas que manejan temas chicanos como Guillermo Gómez-Peña e incluso chicano *gay* como Luis Alfaro, han suscitado respuestas muy entusiastas. No estamos hablando de la calidad de un trabajo, sino de la habilidad que tiene un "performancero" de comunicar una problemática al público, por más ajena que ésta parezca. Una estrategia que los últimos dos artistas usan para lograr esto es el humor, a través generalmente de los juegos lingüísticos. Para ellos la condición bilingüe y bicultural no es una barrera, sino una oportunidad de subvertir al lenguaje y a la cultura a través de los albures y los acertijos.

A lo largo de su *performance*, Zamora aborda las problemáticas chicana y *gay* a nivel visual, textual y acústico, entretejiéndolas de tal forma que resulta difícil distinguir una de la otra. Zamora parece decirnos que sus identidades étnica y sexual van de mano en mano y que coexisten dentro de una tensión dialéctica que las obliga a revisarse constantemente. Un tema con el que Zamora inicia su trabajo es el de la búsqueda, misma que efectúa a través del arte, pero que nunca llega a su fin, lo que se expresa con la siguiente declaración: "soy un chicano al borde de alcanzar lo que está perpetuamente más allá de mi comprensión".

Si bien Zamora establece que su trabajo es de búsqueda, el *performance* parece ser más bien el resultado de un encuentro previo. No hay en el texto mucho que nos indique una duda, una falta de seguridad sobre lo que significa ser chicano y *gay*. Las declaraciones "I am (an American-Mexican)" y "I am comfortable with my sexual orientation" se manejan claramente en el modo indicativo, a diferencia de un modo subjuntivo que daría cabida a la búsqueda "If I were...".

A pesar de lo anterior, durante la mejor secuencia de su obra Zamora critica las etiquetas. Se trata de un momento del segundo acto, cuando el artista vestido de china poblana con botas de cuero

-descrito como un "Hard-core androgynous artist"-es entrevistado por la muerte, representada por un cráneo que Zamora sostiene en su mano izquierda como un títere. La muerte le pregunta a Zamora "¿Eres *gay*?" a lo que responde: "Soy lo que se podría llamar un trisexual; probaré cualquier cosa, mientras sea segura".

En otro momento, Zamora ataca al régimen discriminatorio y opresor de los EEUU cuando se oye una voz en *off* advertir en tono amenazante: "Do not seek different sexual orientations.. we're in the United States of America". Aquí, el artista traslada la campaña que promueve la derecha en cuanto a la exclusividad lingüística ("English Only") a la prohibición de llevar a cabo prácticas homosexuales, mismas que son penalizadas en varios estados. Zamora, entonces, advierte de forma implícita que en los EEUU existe una campaña de "Straight Only" (sólo *buga* o heterosexual), lo que convierte a ese país supuestamente democrático en un régimen policiaco neofascista.

De hecho, Zamora afirma que la persecución de los homosexuales hoy en día se puede comparar a la persecución (y exterminio) de los indígenas mexicanos (menciona a los *mayas* y a los *aztecas*). Así, la resistencia *gay* debe enfrentarse a fuerzas colonialistas similares a las que enfrenta la resistencia étnica. Para los *chicanos gay*, sugiere el artista, estas formas de lucha son inseparables.

El régimen de silencio que se impone a los homosexuales no difiere mucho del control que se ejerce sobre los heterosexuales. Esta es una observación que hace Zamora cuando dice lo siguiente:

Nunca digas quién eres:
Si eres hombre, no lo admitas; Si
eres *gay*, no lo admitas;
Si eres mujer, *fake your orgasm**

Como reza el lugar común, vivimos en un régimen de hipocresías. Pero cuando Zamora exhorta a las mujeres a fingir su orgasmo, está criticando al sistema que regula los placeres privados y públicos de tal forma que el placer se convierte en un simulacro destinado a complacer al orden patriarcal. En este contexto, puede resultar cuestionable decir que un hombre no debe (o puede) admitir su hombría. Sin embargo, Zamora llama la atención al hecho de que incluso los

* Finge tu orgasmo.

hombres heterosexuales están sujetos a una regulación de sus placeres.

Lágrimas de Sangre constituye en general una advertencia en contra de la discriminación. También es un recordatorio de que existe un virus mortal que ataca a todos, por lo que Zamora reproduce los funerales de sus seres queridos como un homenaje a su sufrimiento. Finalmente, el *performance* es una invitación a que el espectador se valga del arte y de los sueños para indagarse a sí mismo, así como para replantearse sus prejuicios y miedos.

Luis Al faro

Al igual que David Zamora, su contemporáneo Luis Alfaro utiliza al *performance* como una forma de articular su identidad y compartir su lucha con los demás.

Alfaro, oriundo de Los Angeles, es maestro universitario, artista y trabajador cultural. Su pieza *El luego de la lotería* no utiliza tantos elementos visuales, y más bien goza de una sencillez y honestidad que inmediatamente capturan al público. Ese trabajo se presentó en el contexto de un intercambio artístico que organizaron Guillermo Gómez-Peña, Josephine Ramírez y Lorena Wolfer con el propósito de reunir a cinco "performancers" latinos (de los *EEUU*) y cinco mexicanos. El proyecto, titulado "Terreno Peligroso", consistió en una serie de presentaciones y debates públicos efectuados en febrero de 1995, donde los artistas trabajaron una semana en Los Angeles y otra semana en la ciudad de México.

Durante la semana de trabajo en los *EEUU*, Alfaro presentó su *performance* en la Universidad de California (*UCLA*), ante un auditorio multiétnico de unas ciento cincuenta personas, la mayoría estudiantiles. Inicia su actuación sentado entre el público, hablando en inglés y vestido como cualquier espectador estudiante. Conforme avanza el trabajo (y ya en el escenario), se quita la ropa para quedar en un camisón femenino de seda negra. El *performance* de salir del clóset también se aplica a la identidad étnica cuando Alfaro comienza a integrar a su texto palabras en español y referencias a su familia.

La estrategia "performativa" de Alfaro da resultado porque subvierte las categorías convencionales de sexualidad y etnicidad valiéndose de un lenguaje y unas referencias culturales fácilmente identificables por su público (jóvenes clase media tanto anglos como chicanos, etc.)

¿El **habitus** hace al monje?

La tarea de subvertir cánones socioculturales no es nada fácil si tomamos en cuenta la forma como éstos permean cada gesto y actitud en nuestras vidas en lo que el socio-lingüista francés Pierre Bourdieu llamó el *habitus*. Según Bourdieu, el *habitus* es el sistema social (y su ideología cristalizada a lo largo de la historia) traducido en prácticas individuales y colectivas. La confluencia de percepciones, actitudes y acciones se da en lo que llama la *hexis corporal*. Así, por ejemplo, el racismo es una ideología de la cual es difícil escapar debido a la forma como se incorpora a nivel mental y físico. En el caso de la identidad sexual, Bourdieu sostiene que surge ante la concientización de la división de labores según los sexos en donde "lo que se impone por medio de una cierta definición social de la masculinidad (y, por derivación, de la feminidad), es una mitología política que gobierna todas las experiencias corporales, incluso las mismas experiencias sexuales" (p. 93),

Trabajos como los de Zamora y Alfaro se proponen poner al descubierto esta "mitología política", y en el proceso hacen un intento explícito por recuperar el control de sus cuerpos y experiencias sexuales. Así, el uso de ropajes extravagantes o/y femeninos no es un mero recurso escénico, sino que denota un reclamo por el derecho a re-presentarse y definirse como a uno mejor le plazca. En Alfaro, este reclamo se extiende al cuerpo mismo, en la conciencia de que el discurso del poder/saber se empeña en controlar y aun colonizar al cuerpo y sus prácticas (ver Foucault p. 41),

Siguiendo esta lógica, el *performance* de Alfaro aborda una doble colonización: la corporal y la socio-política. Su trabajo demuestra que el cuerpo y la sociedad son inseparables y que, de hecho, el entorno imprime significaciones al cuerpo. Por ejemplo, en la versión del trabajo que presentó en la ciudad de México,¹⁰ se proyectaron unas diapositivas en la pared mostrando al cuerpo de Alfaro pintado con frases como "Yo soy gay". Una imagen muestra la espalda del artista pintada con la leyenda "Queer/Joto", en donde la línea

¹⁰ En el Centro de Arte Alternativo X'Teresa, mismo espacio en donde se presentó Zamora el año anterior, sólo que Zamora actuó en el patio mientras que Alfaro actuó en la capilla. Cabe señalar que, a diferencia de su colega, Alfaro estableció con

diagonal divide las dos palabras como si se tratara de una frontera ideológico-política. Almaguer hace referencia a esa frontera en su "cartografía de la identidad y del comportamiento homosexual", advirtiendo que la homosexualidad se concibe de forma muy distinta según el contexto sociocultural de que se trate. En el caso de los chicanos *gay*, las concepciones mexicanas y anglosajonas confluyen en un difícil proceso de negociación que da lugar a identidades complejas (p. 60). El hecho de que las palabras estén pintadas en la espalda de Alfaro significa que no fue él quien las escribió, sino alguien más, por lo que se trata de etiquetas que el entorno social ha imprimido sobre su piel, como un estigma visible para todos. En otro momento, Alfaro escribe estas palabras sobre su frente y después pasa su mano sobre la tinta fresca para que se conviertan en una mancha ilegible. Acto seguido, embara toda su cara con la tinta y comienza a darse de cachetadas en una especie de auto flagelación, a la vez que pronuncia "yo soy joto, tú eres joto, no soy, sí soy...". De esta forma, Alfaro problematiza no sólo la estigmatización que viene de fuera, sino también la auto-estigmatización en la que puede caer el sujeto. Al pintarse y luego embarrarse las palabras "Queer/Joto", sugiere que las etiquetas tienen un mismo efecto a través de las fronteras lingüístico-culturales.

La vestimenta está cargada de una codificación semántica específica, y Alfaro subvierte los códigos que asignan ciertos estándares de belleza tanto masculina como femenina al desplegar su voluminoso y velludo cuerpo vestido con una delicada prenda de seda negra. Así, Alfaro juega con el humor a través de lo grotesco, algo que lleva a sus límites cuando se pone unos patines y casco protector y comienza a dar vueltas *in crescendo* alrededor del público. Durante la acción, grita el nombre de su papá y parece estar intentando desesperadamente comunicarse con él; pero cada vez que empieza a decir algo, resbala y cae ruidosamente, para después levantarse y seguir patinando. En un principio la acción provoca risa en el público, por lo grotesco del vestuario y las caídas. Pero al prolongarse la secuencia, se desgasta la novedad y uno comienza a sensibilizarse ante el hecho de que Alfaro

tacto con el público a través de su forma de mirar directamente a los espectadores, patinar alrededor de ellos, e invitarles a responder a ciertos gestos.

realmente se puede estar lastimando, y que hay un *pathos* en su intento inútil por comunicarse con un padre inexistente.

Uno de los mejores momentos en el *performance* es la historia que relata Alfaro inmediatamente después de la acción anteriormente descrita. Se trata de un relato que ofreció en su presentación de la Universidad de California, pero no en X'Teresa. En él, habla de la relación con su "abuelita" (casi la única palabra en español dentro del texto en inglés), de cómo la odiaba cuando era niño, y de cómo ella le chupó la sangre de un dedo herido para curárselo, remedio casero que en aquel entonces lo horrorizó. Después, Alfaro relata cómo se volvió a cortar un dedo recientemente en su lugar de trabajo y cómo sus colegas gays y lesbianas no le ayudaron por temor al sida. Alfaro cuenta que entonces tuvo que chuparse su propia sangre, y que recordó a su abuelita, recuerdo que le hace proclamar:

I wish for an abuelita in this time of plague;
I wish for an abuelita in this time of loss;
I wish for an abuelita in this time of sorrow; I wish
for an abuelita in this time of death;
I wish for an abuelita in this time of mourning; I wish
for an abuelita in this time, I wish, I wish,
I, I, Ay, Ay ...

El relato transporta al público a través del tiempo, comenzando con el tiempo infantil de protección familiar, al tiempo de la soledad anómica, cuando el miedo irracional por una plaga impide que nos ayudemos mutuamente. Una vez más, Alfaro se refiere a su cuerpo, específicamente a la sangre, como un líquido vital que hoy se ha convertido en un líquido potencialmente mortal. En estos tiempos de muerte y luto, cuando uno más necesita del amor familiar, Alfaro pregunta ¿dónde se puede encontrar éste?

* Deseo una abuelita en estos tiempos de plaga; deseo una abuelita en estos tiempos de pérdida; deseo una abuelita en estos tiempos de pena; deseo una abuelita en estos tiempos de muerte; deseo una abuelita en estos tiempos de duelo; deseo una abuelita en estos tiempos; deseo, deseo yo, yo, Ay, Ay... [N. de las E.]

Para Alfaro, entonces, el cuerpo es la *hexis* donde confluye lo político y lo personal, lo público y lo íntimo, lo placentero y lo doloroso. El cuerpo es el campo de batalla en donde se libra la lucha entre la colonización ejercida desde el exterior y la resistencia que no sólo emana del sujeto, sino también de los lazos que establece éste con sus, por así decirlo, cómplices. La estrategia "performativa" de Alfaro sugiere que el cuerpo no es únicamente reproductor del *habitus*, sino que puede ser el instrumento del cual se vale el sujeto para resistir la presión de lo que la sociedad designa como "natural y necesario". Alfaro así reclama la injerencia del sujeto en su propio devenir. Esta, empero, no es una empresa puramente individual, ya que requiere de la complicidad de quienes libran luchas semejantes.

El mensaje de Alfaro fue mucho más directo y provocó en el público reacciones más claras (risas) en Los Angeles que en la ciudad de México. Hay por lo menos dos razones para explicar esto: en Los Angeles, Alfaro utilizó mucho más texto hablado (mayoritariamente en inglés) y hacía referencias culturales fácilmente identificables por el público. En su presentación chilanga, optó por un lenguaje más visual y físico. Para romper la barrera con un público que sabe poco sobre la experiencia chicana, Alfaro realizó la acción del patinaje alrededor del área donde estaban sentados los espectadores (mientras que en Los Angeles patinó únicamente sobre el escenario). También en X'Teresa logró la participación del público con una acción que no hizo en L.A.: fue una acción ritualista en la cual Alfaro colocaba piedritas en un círculo de veladoras. Antes de poner la piedra (que sacaba de un canasto) sobre el suelo, la mantenía en alto mientras mencionaba el nombre de una persona. Llegó un momento en que Alfaro dejó de hablar, aunque seguía realizando la acción, por lo que los espectadores empezaron a contribuir diciendo nombres. El ambiente de la capilla-foro iluminada por las veladoras y las voces de gente anónima mencionando los nombres de amigos o parientes que han muerto (¿de sida?) creó por un instante un sentimiento de solidaridad; y sin duda algunos reflexionaron sobre la lucha común que es urgente librar -aún a través de las fronteras- en estos tiempos de plaga universal.

El cuerpo de la memoria

Para abrir un espacio que posibilite este contacto interpersonal, Alfaro utiliza el recurso de la memoria. Cuando evoca textual y gestualmente las historias de su vida personal, acude al recurso por excelencia que desde sus principios utilizó la narrativa chicana para proyectar la memoria a la esfera pública: la autobiografía. Según el teórico Ramón Saldivar, la autobiografía chicana estructura toda una "ideología del ser" (*ideology of the self*) en donde se exploran los vínculos de lo personal y lo político. Saldivar sostiene que la narrativa chicana tiene como uno de sus objetivos principales la "desnaturalización" del canon oficial, es decir, poner al descubierto la arbitrariedad de las prácticas discriminatorias y opresivas que se han integrado al *habitus* cotidiano, y que por lo tanto se hacen pasar por naturales. Según Saldivar, la narrativa chicana "revela los sistemas heterogéneos que se resisten a la formación de una base unitaria de la verdad, al abordar las problemáticas del lenguaje, la soberanía de nuestra identidad y las leyes que gobiernan nuestro comportamiento" (p. 13). El teórico argumenta que la autobiografía chicana logra esto al presentar a un sujeto "descentrado", que trabaja desde una posición bicultural y bilingüe, en donde lo personal queda desplazado a favor de lo político. A la luz de estas observaciones, podríamos decir que los trabajos tanto de Zamora como de Alfaro proyectan sus memorias personales hacia la memoria colectiva por medio de sus cuerpos, es decir, que sus cuerpos son los vehículos de memorias politizadas. A diferencia de la autobiografía que analiza Saldivar, nos parece que los *Performances* aquí abordados no privilegian a lo político sobre lo personal, sino que articulan una relación dialéctica entre ambas realidades.

El movimiento transfronterizo del discurso gay

Como adelantamos arriba, las políticas de las comunidades chicanas y gays no están necesariamente hermanadas, aunque es posible detectar importantes puntos de encuentro. Alfaro aborda esta problemática dentro de su trabajo (tal como lo presentó en Los Angeles) al narrar de forma quasi-poética los desencuentros que ha experimentado al cruzar las fronteras comunitarias. Inicia con la declaración "I'm a queer chicano", en donde privilegia la identidad étnica, pero

también juega con el sentido corriente de *queer*, que es "raro", por lo que se describe simultáneamente como un chicano excéntrico, "descentrado". Nos parece que esto va más allá de un simpático juego de palabras, ya que, como sugiere Saldívar, el establecimiento de la excentricidad del sujeto es una estrategia "performativa" dirigida a desestabilizar los prejuicios y los cánones de la cultura dominante.

Alfaro continúa su narración declarando que es "a native orphan of Aztlán", con lo que aborda la paradoja cultural que posiblemente compartan todos los chicanos: la de simultáneamente pertenecer y no pertenecer al territorio. Después, el artista liga esta paradoja a su relación con los mexicanos, quienes le piden que hable sobre México, y no tienen interés alguno en los latinos *gay* de Los Angeles. En cambio, la comunidad *queer* lo busca únicamente para agregar "color" a su lucha. Concluye Alfaro: "En la frontera que hay entre la nacionalidad y la sexualidad, busco un hogar en ambas, pero ninguna de las dos cree que yo exista". Así, el artista denuncia la ceguera y falta de sensibilidad de los activistas comunitarios. Pero además su crítica ataca un punto crucial, que es la práctica de fetichizar al "otro", es decir, de no ver al sujeto en toda su dimensión humana, sino etiquetarlo de la misma forma colonialista contra la que ostensiblemente luchan estos grupos.

Las fronteras intercomunitarias se cierran así a la posibilidad de alianzas y de reconocimiento mutuo, error gravísimo si de lo que se trata es de luchar por el reconocimiento de la sociedad en general. Alfaro reclama el derecho de buscar un hogar en ambas comunidades, en ambos lados de la frontera, de tal forma que la resistencia étnica y la resistencia sexual puedan ejercerse simultáneamente.

Quizá una manera de lograr este diálogo intercomunitario y transfronterizo sería que Zamora y Alfaro abordaran críticamente los discursos de identidad étnica y sexual tal y como se articulan dentro de cada contexto. Almaguer sostiene, por ejemplo, que es fundamental distinguir los diferentes conceptos que sobre identidad y comportamiento homosexual pueden encontrarse en las sociedades anglosajona y latinoamericana. El sociólogo chicano afirma que "el sistema sexual mexicano milita [.] en contra de la construcción de identidades sexuales discernibles y discretas, como lo 'bisexual' o lo '*gay*', porque estas identidades tienen como modelo e inspiración un sistema sexual diferente y prácticas discursivas extranjeras" (p. 58). Podría debatírsele a Almaguer que a finales de milenio son

insostenibles las divisiones tajantes entre lo "nacional" y lo "extranjero". Sin embargo, su argumento nos hace reflexionar sobre la importancia de ubicar los discursos y las prácticas dentro de su especificidad socio-histórica, ya que es falta de sensibilidad ante estas distinciones lo que provoca los desencuentros intercomunitarios arriba descritos.

La propuesta que da Alfaro en su *performance* a esta problemática es la de "crear, un nuevo lenguaje". Aunque no da una receta de cómo hacerlo, podría decirse que su obra es un ensayo para crear un lenguaje que fusione la memoria, el cuerpo y la política. Alfaro concluye en su presentación de Los Angeles preguntándole directamente al público "Are you friend or foe?", es decir, que al espectador se le hace adoptar una postura ante su propuesta en donde no se admiten los términos medios: o se es aliado de la causa y se trabaja activamente a favor de ella, o se es enemigo y por lo tanto miembro del sistema opresor.

A lo largo del *performance*, Alfaro se mueve de la narrativa autobiográfica que utiliza, por así decirlo, una "memoria pocha" (bicultural y bilingüe), hacia el discurso de las políticas identitarias. Exhorta al público a abordar "the whole enchilada: race, gender and class", es decir, a no obviar ninguno de los elementos que entran en el discurso del poder/saber. Su llamado a una toma de conciencia es un ataque frontal al *habitus*, ya que a través del *performance* (como actuación) se invita al espectador a que actúe a contra-corriente de la hegemonía de "lo natural y lo necesario".

Conclusiones

El arte del *performance* sirve a chicanos *gay* como David Zamora Casas y Luis Alfaro para negociar los límites y convergencias entre las tendencias esencialistas y constructivistas de los discursos identitarios. Desde el polo esencialista, sus trabajos parecen aceptar *a priori* la existencia de "lo chicano" y "lo *gay*", sin problematizar la especificidad histórica de estos términos. Desde el polo constructivista, oscilan entre la construcción y la desconstrucción de sus identidades tanto étnicas como sexuales. Este es un proceso complejo cargado de tensiones dialécticas en el que por un lado hacen un llamado por la consolidación de una resistencia *gay* dentro de la resisten

cia chicana, y por otro desconstruyen el canon que asigna roles a los sexos, y que naturaliza los privilegios patriarcales. A diferencia del trabajo de, por ejemplo, Guillermo Gómez-Peña, no lanzan un ata que destructivo al concepto mismo de la identidad tal y como se maneja dentro de las comunidades subalternas. Más bien, cuestionan la noción hegemónica de la identidad como indivisible y controlada por el discurso del poder/saber. Profesan una fe en la identidad chicana *gay* y por la posibilidad de articularla a través del *performance*.¹¹ No es accidental decir que profesan fe, ya que sus obras son una suerte de ritos (con referencias explícitas a servicios religiosos cristianos) que ejercen diversas funciones, desde invocar un sentimiento de comunidad hasta rendir homenaje a los muertos por el sida.

La fe se extiende a la fuerza de la visibilidad; a la convicción de que ésta es la herramienta más efectiva para combatir el terror del estigma, para conseguir reconocimiento y para ganar adeptos a la lucha. Ya citamos las advertencias de Phelan en torno a los peligros de la visibilidad, pero hay que recordar que ésta sí ha dado resultados positivos dentro de las luchas de resistencia tanto chicana como *gay*. Las marchas y manifestaciones, los murales y debates públicos, la narrativa y el teatro, han sido estrategias sin las que estos movimientos no hubieran conseguido los espacios que ahora tienen.

Zamora y Alfaro comparten la postura que Bradley Boney identifica en el teatro de las culturas subalternas, a saber, que "la representación es una manera de autovalidarse [...] Sólo existimos en cuanto que representamos nuestra existencia" (citado en Costantino, 1995b, p. 24),

En el caso particular de los artistas aquí abordados, el *performance* constituye un *outing*, un salir del clóset tanto a nivel sexual como étnico, que según la postura psicoanalítica de Phelan arriba citada podría connotar una falta de seguridad en la existencia de estas identidades. Cabe señalar que tanto Zamora como Alfaro son de piel blanca, por lo que su identidad chicana, al igual que su identidad *gay*, no es visible; es un "secreto" que hay que hacer público para que el estigma se convierta en arma. Pero como advierte

¹¹ Cabe señalar que ninguno de los artistas hace referencias directas a los movimientos chicano y gay, ni hacen uso de los símbolos enarbolados por los mismos: el águila negra sobre fondo rojo de Chávez o el triángulo rosa sobre fondo negro del movimiento *gay* (en referencia al exterminio de los homosexuales en la Alemania nazi).

Sedwick, la revelación de una identidad *gay* no elimina el vínculo epistemológico con el clóset. La manera que tiene la sociedad de estigmatizar al homosexual es mantener su identidad en secreto, pero no de una forma que salvaguarda su privarria, sino en un manejo discursivo que hace de su identidad un *secreto pública*. Zamora y Alfaro intentan subvertir al discurso hegemónico del poder/saber al ser ellos mismos quienes ejercen la decisión de desplegar y definir sus identidades. Sin embargo, las consecuencias que tiene el salir del clóset de *un gay* para su familia y amigos es la de potencialmente arrastrarlos a todos dentro de un "clóset de cristal", es decir, un espacio en donde diariamente se deben negociar los riesgos de la complicidad con una identidad satanizada. De ahí el predicamento en el que incurren Zamora y Alfaro dentro de sus trabajos: salir del clóset nunca es un acto solitario, sino que requiere del testimonio de los otros, y exige su complicidad. En el contexto chicano, el discurso de la identidad *gay* es rechazado tanto por la derecha como por la izquierda: el primer sector lo ve como pecaminoso, y el segundo como producto de la burguesía anglosajona. Les toca a trabajadores culturales como éstos la gigantesca tarea de enfrentar semejantes prejuicios para de alguna manera transformar el estigma y la vergüenza en solidaridad y orgullo.

El uso del *performance art* como estrategia no es accidental, ya que presenta ciertas características que permiten al artista articular su discurso de una forma acaso más crítica y libre que en el teatro convencional. Por ejemplo: el *performance* se presta a la autobiografía politizada, el *performance* no requiere de muchos recursos, por lo que se puede realizar en cualquier espacio, y el *performance* se presta al replanteamiento de la relación "actor-espectador", al buscar la complicidad y actitud crítica del público.

Los *performances* podrían leerse como meras confesiones que, en términos de Foucault, caen en las garras del juego de poder/saber. También pueden verse como testimonios de una lucha que busca ser reconocida. En este sentido, se suscriben a la literatura testimonial que, según Jean Franco, es "un género que parece salvar la brecha de la estratificación clasista y la diferencia racial" (p. 275). Pero como plantea Alfaro en su trabajo, esta brecha no es tan fácil de franquear. Esto no lo detiene ni a él ni a Zamora, y ambos persisten en hacer un llamado a favor de la solidaridad intercomunitaria e interracial en donde la diferencia no es un obstáculo, sino un incentivo al debate.

Para las comunidades en donde trabajan, entonces, sus planteamientos pueden tener consecuencias importantes en la formulación de alianzas de resistencia. Zamora y Alfaro se unen a las voces de chicanas lesbianas como Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa que abrieron brecha al proponer un concepto amplio de amor filial. La familia no se detiene en los lazos sanguíneos, sino que se extiende a la hermandad con todos los que comparten un sueño. Anzaldúa lo expresa de la siguiente manera:

Al ser los máximos cruzadores de fronteras culturales, los homosexuales tienen lazos fuertes con los queer blancos, negros, asiáticos, indoamericanos, latinos, italianos, australianos y de todo el planeta. Somos de todos los colores, clases, razas y épocas. Nuestro papel es el de ligar a la gente entre sí -a los negros con los judíos, con los indígenas, con los asiáticos, con los blancos, etc. Se trata de transmitir a las ideas y a la información de una cultura a otra. (p. 383)

Estos nuevos artistas chicanos, entonces, retoman los temas centrales del arte chicano "clásico" -familia, religión, tierra- para resignificarlos y ampliar sus campos conceptuales.

Los *performances* analizados en el presente ensayo sustituyen a la identidad fija y monolítica por las identidades fluidas, híbridas y "descentradas". ¿Pueden estar este tipo de identidades en condición de desestabilizar al sistema dominante? Seguramente los artistas no se plantean semejante empresa, pero lo que sí logran es "desnaturalizar" al canon discursivo y al *habitus*. Si es cierto que "(c)ada orden establecido tiende a producir [...] la naturalización de su propia arbitrariedad" (Bourdieu, p. 164), proponemos que los trabajos de Zamora y Alfaro contribuyen a desconstruir ese orden.

Y es quizá eso lo que hace del *performance* un medio idóneo para simultáneamente afirmar y resistir: su capacidad de abordar críticamente a la relación entre el sujeto y su entorno, así como su capacidad de desconstruir públicamente los discursos que pretenden ejercer un control silencioso. La representación de realidades oprimidas es un arma de resistencia indispensable ya que, como sostiene Sartre, "Las palabras crean estragos cuando logran nombrar lo que hasta ese momento se había vivido sin nombre" (citado por Bourdieu, p. 170),

Bibliografía

- Almaguex, Tomás (1995), "Hombres chicanos: una cartografía de la identidad y del comportamiento homosexual", *debate feminista*, año 6, vol. 11, abril, 46-77.
- Anderson, Benedict (1991), *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres, Verso
- Anzaldúa, Gloria (1990), "La Conciencia Mestiza: Towards a New Consciousness", en *Making Face, Making Soul: Haciendo Caras*, ed. Gloria Anzaldúa. San Francisco, Aunt Lute Foundation. Austin, JL. (1975), *How to do things with words*. Cambridge, Harvard University Press.
- Baudrillard, Jean (1993), *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós. Bauman, Richard (1977), *Verbal Art as Performance*. Illinois, Waveland Press.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bruce-Novoa, Juan (1990), *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature*. Houston, Arte Público Press.
- Costantino, Roselyn (1995a), "And She Wears It Well: Feminist and Cultural Debates in the Performance Art of Astrid Hadad", manuscrito inédito.
- Costantino, Roselyn (1995b), "Lo erótico, lo exótico y el taco: el reciclaje cultural en el arte y Performance de Maris Bustamante", manuscrito inédito.
- Epstein, Steven (1984), "Gay Politics, Ethnic Identity: The Limits of Social Constructionism", *Socialist Review*.
- Foucault, Michel (1990), *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. New York, Vintage Books.
- Franco, Jean (1993), "Invadir el espacio público, transformar el espacio privado", *debate feminista*, año 4, vol. 8, septiembre, 267-287.
- Fregoso, Rosalinda y Angie Chabram (1990), "Chicano/a Cultural Representations: reframing alternative critical discourses", *Cultural Studies*, vol. 4, núm. 3 (octubre), 203-330.
- Gamboa, Harry, Jr. (1992), "In the City of Los Angeles, Chamaleons, and Phantoms: Asco, a Case Study of Chicano Art in Urban Tones (or Asco was a Four-Member Word)", en *Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965-1985*. Ed. Richard Griswold del

- Castillo, *et al.*, Los Angeles, University of California. Gómez-Peña, Guillermo (1984), "The Streets, Where do they Reach?", *High Performance*, vol. 7, núm. 4, issue 28, 36-92.
- Gómez-Peña, Guillermo (1989), "The Multicultural Paradigm: An open letter to the national arts community", *High Performance*, vol.12, núm. 3, issue 47, 20-27.
- Gómez-Peña, Guillermo (1992), "The New World (B)order", *High Performance*, vol. 15, núms. 2/3, issues 58/59, 58-65.
- Manero, María Teresa (1991), "Chicano Self-representation in Theater and Performance Art", *Gestos: Teoría y práctica del teatro hispánico*, año 6, núm. 11, abril, 147-162.
- Mesa-Bains, Amalia (1993), "Art of the Other Mexico: Sources and meanings", en *Art of the Other Mexico: Sources and meanings*. Chicago, The Mexican Fine Arts Museum.
- Morganthau, Tom (1995), "What Color is Black?: The science of racial identity", *Newsweek*, vol. cxxv, núm. 7, febrero 13, 48-54.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked: The politics of performance*. Nueva York, Routledge.
- Rechy, John (1963), *City of Night*. New York, Grove Press Inc.
- Reich, Alice Higman (1989), *The Cultural Construction of Ethnicity: Chicanos in the University*. Nueva York, AMS Press.
- Saldívar, Ramón (1990), *Chicano Narrative: The dialectics of difference*. Madison, Wis., University of Wisconsin Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990), *Epistemology of the Closet*. Los Angeles, University of California Press.
- Taussig, Michael (1993), *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York, Routledge.