

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 24

octubre 2023-marzo 2024

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



La performa extraña de la ciencia ficción chicana

Antonio Prieto Stambaugh*

* Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8981-2563>
e-mail: anprieto@uv.mx

Recibido: 30 de junio de 2023

Aceptado: 28 de agosto de 2023

Doi: 10.25009/it.v14i24.2750

La performa extraña de la ciencia ficción chicana

Resumen

Este artículo aborda el imaginario de ciencia ficción en obras de teatro y performance realizadas por El Teatro Campesino, el grupo chicano Asco y el grupo La Pocha Nostra, los cuales se valieron de los tropos del robot y el extraterrestre para cuestionar el miedo que genera en la sociedad dominante un grupo social visto como extranjero y amenazante, integrado por “illegal aliens”. Sus obras ponen en escena *performas* extrañas que materializan la otredad mediante personajes distópicos que juegan con los estereotipos del latinoamericano invasor. El robot y alienígena extraterrestre sirven para alegorizar la deshumanización social y la marginación política de la comunidad latina en Estados Unidos. Se argumenta que la ciencia ficción chicana tiene potencia descolonizadora a la vez que, en su variante *queer* de la poeta Gloria Anzaldúa, propone a la entidad alienígena como un puente hacia la alteridad.

Palabras clave: xenofobia; robot; alienígena; otro; *Unheimliche*; teatro; performance.

The Strange Performance of Chicano Science Fiction

Abstract

This article addresses how science fiction imagery is represented in performances of the Chicano and Latino groups El Teatro Campesino, Asco and La Pocha Nostra, who used the robot and the extraterrestrial as tropes that question the fear and prejudice surrounding communities seen as populated by dangerous “illegal aliens”. The performances discussed stage strangeness and otherness by means of dystopic characters that play with the stereotype of the dark skinned Latin American as invader. The robot and the alien work as allegories of the social and political marginalization suffered by Latinos in the United States. Chicano science fiction has a decolonial potential that is *queered* by poet Gloria Anzaldúa, who posits the alien entity as a bridge towards alterity.

Keywords: xenophobia; robot; alien; other; *Unheimliche*; theatre; performance art.

La *performa* extraña de la ciencia ficción chicana

This ain't performance art, but pure Chicano science fiction.

Guillermo Gómez-Peña

Las personas de origen latinoamericano que viven en Estados Unidos son percibidas como alienígenas, una presencia incomprendida y aún temida. Incluso quienes llevan muchas generaciones viviendo ahí pueden ser vistos como extraños, debido a que no “cazan” con el imaginario dominante de un país que, pese a su patente multietnicidad y multirracialidad, sigue bajo control de la población blanca y protestante (WASP = *White, Anglo-Saxon, Protestant*). A la ficción de una *White America* se contraponen la realidad de un país cuya ciudadanía es sumamente diversa en color de piel, religión, prácticas socioculturales y lengua. Las y los artistas de las comunidades chicanas y latinas se han aprovechado de esta ansiedad generalizada que provoca el “Otro” de piel morena para dotar sus obras con un imaginario de ciencia ficción poblado por robots, *aliens* y criaturas híbridas como *El Mexterminator* y *El CyberVato* del colectivo *La Pocha Nostra*.

Aunque existe una tradición de literatura de ciencia ficción latinoamericana, el género ha sido principalmente desarrollado por autores blancos, probablemente por la idea de que sus temáticas giran en torno a la tecnología y sus usos en el futuro (Goodwin pos. 268).¹ En años recientes ha habido un auge de ciencia ficción desarrollada por creadores de color

¹ Cuando en la referencia de citas se indica “pos.,” remite a la “posición” señalada en el dispositivo lector del *e-book*.

en movimientos como el afrofuturismo, que expone una postura crítica de la ciencia occidental desde una perspectiva subalterna y afrocéntrica. En la primera década del presente siglo surgieron los conceptos del chicanofuturismo y el latinofuturismo, que combinan elementos del género con realismo mágico, ficción especulativa e imaginarios utópicos/distópicos (Goodwin pos. 294). Aunque en las artes escénicas chicano-latinas son pocas las obras que se acercan al género de la ciencia ficción, sus incidencias son significativas en tanto que articulan un imaginario que juega con la aparente incongruencia de asociar este género con una comunidad de personas percibidas por la sociedad dominante como pobres y provenientes de países subdesarrollados. Como señala el autor chicano Ondine Chavoya, siguiendo a Mirzoeff, “la ciencia ficción es un género que convencionalmente aborda los miedos y deseos del presente para proyectarlos al futuro. [...] Es decir la ciencia ficción crea alegorías en las que las historias del futuro son en realidad sobre el presente” (Chavoya 156). En este sentido, el latinofuturismo es un campo de creación en el que artistas de origen latinoamericano en Estados Unidos pueden problematizar los estereotipos del latino como ente extraño, a la vez que especulan sobre futuros alternativos.

En las páginas que siguen abordaré ejemplos que van desde El Teatro Campesino, pasando por el grupo Asco, hasta La Pocha Nostra, con obras presentadas entre 1967 y principios del siglo XXI. Argumento que, a través de sus obras, artistas chicanos/as y latinos/as ponen en escena *performas* extrañas mediante personajes distópicos que interrogan la representación xenofóbica del *illegal alien*. Con el término *performas* me refiero a un repertorio corporal, gestual y simbólico que adquiere forma en el proceso de su realización escénica. En las obras de los grupos mencionados, la *performa* de sus personajes hiperboliza estereotipos de la otredad con intención crítica o desconstruccionista (ver Imagen 1).

Representar la otredad en el arte chicano²

La representación artística chicana está vinculada a la lucha por la representación política; ambas dependen de la capacidad de cobrar forma, de ser visibles. Así, las artes escénicas

² El término “chicano” se refiere a una categoría política e identitaria puesta en circulación a partir del movimiento social de campesinos y estudiantes de origen mexicano en Estados Unidos. Dicho movimiento tuvo su auge sobre todo en el estado de California entre los años 1965 y 1980, con líderes como César Chávez, Dolores Huerta y Rodolfo “Corky” Gonzales. Por su parte, el término “latino” no necesariamente se asocia con este movimiento y abarca a todas las personas de origen latinoamericano que viven en el vecino país del norte. En la actualidad se suelen usar los términos *chicanx* y *latinx* como gesto incluyente.



Imagen 1. *We are all aliens.* Acción realizada por participantes de un taller de La Pocha Nostra, en el Laboratorio de Arte Variedades, Guadalajara, 2016. Foto del archivo de La Pocha Nostra.

y plásticas producidas durante los años iniciales del movimiento chicano (1965-1975) se encargarán no sólo de materializar la emergente identidad de aquella comunidad, sino que harán intervenciones en espacios públicos a fin de territorializar una comunidad vista como excéntrica y “otra” por la sociedad dominante. Los medios preferidos para lograr esto serán el teatro, los carteles y los murales, elaborados con un espíritu de creación colectiva.³

Tenemos entonces un arte que surgió en respuesta al movimiento político y que, en su primera fase, actuó directamente al servicio del mismo. Tomás Ybarra-Frausto identifica dos periodos en el arte chicano del siglo pasado: el primero va de 1965 a 1975, y el segundo

³ En las páginas que siguen de esta sección y la siguiente recupero aspectos de mi investigación para la tesis doctoral en Estudios Latinoamericanos (Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 65-67; 75-85).

de 1975 a 1990 (“The Chicano Movement” 166). El primer periodo inicia con la fundación de El Teatro Campesino, y vio el surgimiento de los primeros murales en los barrios con población de origen mexicano. La etapa se caracteriza por el advenimiento de arte público no comercial, orientado, sobre todo, a la comunidad chicana y con temas abiertamente políticos o étnicos, plasmando acontecimientos históricos de un México idealizado. Otros temas fueron los derechos civiles, las revoluciones mexicana y cubana, los movimientos estudiantiles, la denuncia a la guerra de Vietnam, el neoindigenismo, el movimiento campesino, la deportación de “ilegales”, la unidad racial, la opresión policiaca, la drogadicción y las guerras de bandas juveniles. En términos generales, el arte de este periodo tenía los siguientes objetivos: crear una imagen de “lo chicano” que fuera positiva en contraposición a la imagen racista promovida por medios anglosajones, denunciar las injusticias de la sociedad dominante, advertir a los chicanos de sus problemas internos y despertar una conciencia de historicidad, así como de pertenencia al territorio.

Entre 1975 y 1990, muchos artistas manifiestan una tendencia a la desconstrucción crítica de los discursos nacionalistas iniciales, a tono con el giro posmoderno de la época. El énfasis en los temas comunitarios cambió hacia el manejo de temas referentes a la identidad, lo que abrió la puerta para voces femeninas y LGBTQ+. El tono experimental, que algunos artistas chicanos abordaron desde principios de los años sesenta, encontró empuje en las décadas de los ochenta y los noventa del siglo pasado.

Un grupo fundamental en este nuevo ambiente cultural fue Asco, de Los Ángeles, integrado por Harry Gamboa Jr., Gronk, Willie F. Herrón III y Patssi Valdez. Formado en 1971, Asco fue el primer grupo chicano en experimentar con los lenguajes conceptuales del *performance art*, la fotografía y el cine Super-8. Según el investigador Chon Noriega, “el arte de performance de Asco rompió con el realismo didáctico que era base del nacionalismo cultural [...] y en su lugar presentaron a la identidad chicana como performativa” (Noriega 24).⁴ Más adelante abordaré al grupo Asco, que jugó performáticamente con significantes de lo extranjero y alienígena. Los integrantes de Asco se separaron en 1987 para trabajar de forma independiente, pero su obra fue revalorada a fines del siglo pasado al grado de que se consideran como precursores de generaciones posteriores interesadas en trabajar con la autorrepresentación, las culturas juveniles y las problemáticas urbanas.

Según Harry Gamboa Jr., integrante fundador de Asco, la sociedad dominante relega a los chicanos, particularmente los que habitan en su ciudad natal de Los Ángeles, a una “cultura fantasma” (Gamboa citado en Fox 75). La metáfora de lo fantasmal fue clave para organizar en 2008 una magna exposición titulada *Phantom Sightings: Art After The*

⁴ Todas las traducciones del inglés al español son mías.

Chicano Movement (Apariciones fantasmas: arte chicano después del Movimiento) en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA, por sus siglas en inglés); exposición significativa, dado que en 1972 ese mismo museo fue objeto de una intervención vandálica de grafiti por parte del grupo Asco, como protesta por la exclusión en el recinto de artistas chicanos. Los creadores expuestos en *Phantom Sightings*⁵ ya no se ocupan de las temáticas tradicionales (el campesino, la historia de México, la familia, el indigenismo) que Noriega identifica como una presencia fantasmal en el imaginario de la comunidad (21). Se evidencia un creciente interés por la contracultura urbana y juvenil, la violencia, la autorrepresentación performativa y la apropiación irónica de la cultura popular, a menudo valiéndose del arte conceptual. El sujeto chicano es un fantasma en tanto que se resiste a ser invisibilizado, hace actos de aparición que le dan un giro de tuerca al estereotipo y pone en jaque la “normalidad” de la cultura dominante. Las y los artistas de *Phantom Sightings* ejercen una estética de la infracción o de la violación (“*aesthetic of trespass*”), en el sentido no tanto de transgredir como de posicionarse donde uno no es reconocido (Fox 78). Howard Fox lo explica de la siguiente manera:

Un infractor puede ser un extraño en una situación social, fuereño en un acontecimiento cultural, o un entrometido en alguna actividad, culpable no necesariamente de algo ilegal, o de causar problemas, sino simplemente de estar fuera de lugar, ser una presencia aberrante (*ibidem*).⁶

Las representaciones artísticas de lo extraño y aberrante pueden ser leídas a la luz de la categoría psicoanalítica de lo *Unheimliche* que, tras su postulación inicial por Freud, es trabajada en los estudios culturales para examinar “una estructura de sentimiento particular en la cual lo más familiar es invadido por lo furtivo, lo clandestino, lo misterioso, lo escondido, lo siniestro o lo secreto” (Johnson, Guzmán y Díaz 12-13). Lo *Unheimliche* es un concepto útil para entender la ansiedad que provocan las *performas* extrañas puestas en escena por el teatro y el arte acción chicano-latino en las páginas que siguen. La categoría freudiana “se volvió en un concepto capaz de hacer frente a las inquietudes e incertidumbres provocadas por lo que a fines del siglo xx se llegó a percibir como una profunda inestabilidad de las

⁵ Entre los artistas y grupos participantes se encuentran Scoli Acosta, Asco, Margarita Cabrera, Juan Capistrán, Carolyn Castaño, Adrián Esparza, Carlee Fernández, Christina Fernández, Gary Garay, Delilah Montoya, Rubén Ochoa, Rubén Ortiz-Torres y Shizu Saldamando (Ver González, Fox y Noriega).

⁶ El original dice: “A stranger in a social setting, an outsider at a cultural happening, or an interloper into a social activity might be a trespasser – guilty not necessarily of anything illegal nor of stirring up trouble, but just out of place, an aberrant, misfitting presence”.

relaciones sociales y representaciones simbólicas” (Johnson, Guzmán y Díaz 13). Las apariciones fantasmales del arte chicano abordan esta inestabilidad desde un posicionamiento tangencial que irrumpe en la sociedad dominante, poniendo en evidencia su estructura racista y clasista.

Desde las últimas décadas del siglo pasado, se dieron a conocer voces anteriormente silenciadas de artistas y escritoras abiertamente *queer*, tales como Gloria Anzaldúa y la dramaturga Cherie Moraga. Por su parte, los jóvenes creadores Ricardo Bracho, David Zamora Casas y Luis Alfaro cuestionaron el machismo y la homofobia de su comunidad con potentes obras de teatro y performance (ver Prieto Stambaugh “La actuación de la identidad”). Según el investigador Chon Noriega, las y los artistas chicanas/os que se dan a conocer a principios del siglo XXI ven la identidad como algo ambiguo y fluido (20). En las obras que abordo a continuación se ponen en escena personajes cuya identidad excéntrica es reforzada por el imaginario de la ciencia ficción, comenzando por la figura del androide que aparece en *Los vendidos* (1967), del legendario grupo El Teatro Campesino.

Sujetos robóticos en *Los vendidos* de El Teatro Campesino

El Teatro Campesino, compañía fundada por Luis Valdez y Agustín Lira en 1965, tuvo el objetivo inicial de acompañar las marchas de los campesinos de la *National Farm Workers Association* (NFWA) y de animarlos durante las huelgas. En un principio, Valdez y sus colegas crearon un estilo de teatro que combinaba lenguajes de la carpa mexicana con el *agit prop*, el teatro de agitación y propaganda surgido con la revolución rusa y popularizado en Alemania por Erwin Piscator. Luis Valdez llamó “actos” a las pequeñas historias que escenificaban con base en la improvisación colectiva y que se representaban en escenarios temporales contruidos *ad hoc* cerca de los campos de cultivo de tal forma que, como quería Valdez, “la raza” no tenía que ir al teatro, sino que el teatro era llevado a la raza. Los personajes eran arquetipos fácilmente identificables por el campesino: “el patroncito”, “el coyote”, “el esquiro”, “don Sotaco”, por mencionar algunos.

Un *acto* novedoso por presentar la idea de que los chicanos pueden ser androides dispuestos a recolonizar Estados Unidos es *Los vendidos*, estrenado en 1967. El personaje protagónico es una secretaria de origen mexicano que trabaja para el gobierno republicano del gobernador Ronald Regan. La mujer, vestida de traje sastre y hablando perfecto inglés, acude a una tienda de *Used Mexicans* (mexicanos usados) en donde se presenta como “Miss Jimenez” al vendedor Honest Sancho (interpretado originalmente por Luis Valdez), y le explica que busca comprar un “*Mexican American*” que participe en una

campana republicana como estrategia de inclusión de minorías asimiladas. El recorrido por la tienda que le da Sancho a la cliente ocupa la mayor parte del *acto*, ofreciendo una oportunidad para satirizar los diferentes estereotipos del chicano. Los “modelos” (sobre todo hombres) van desde el campesino “programado para ir a la huelga”, pasando por el pachuco y llegando hasta el mexicano-estadounidense que finalmente compra Miss Jimenez para salir en las fotos del *rally* político. Varios de los modelos robóticos se descomponen o tienen que ser desactivados cuando se ponen excesivamente agresivos o coquetos con la compradora.

Las reacciones de Miss Jimenez están llenas de *lapses* en los que revela su mezcla de deseo y rechazo por cada modelo; deja escapar señales de su mexicanidad, e incluso “ventanea” la corrupción del gobierno. Por ejemplo, cuando el modelo del pachuco hace el gesto de robarle la bolsa, ella reacciona “¡No, no, no!, ¡no podemos tener más ladrones en la administración estatal!, ¡regréselo!” (Valdez 46). El racismo interno de Miss Jimenez sale a relucir cuando regatea la compra del modelo *Mexican American*, cuyo precio Sancho pone en \$15,000 dólares, cantidad considerable para la época.

SECRETARIA: ¿Quince mil dólares?, ¿por un mexicano?

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

SECRETARIA: *Okay*, me lo llevo (Valdez 50).

El diálogo se da en inglés, hasta el final de la obra cuando los androides comienzan a gritar proclamas chicanistas en español. Como en un *thriller* de ciencia ficción, los androides amenazan con atrapar a Miss Jimenez quien, aterrada, escapa de la tienda. El giro sorpresivo se da cuando se revela que en realidad es Sancho el androide y que los modelos son jóvenes chicanos que montaron la tienda para engañar a clientes incautos y quedarse con su dinero para organizar fiestas. Ese es el final que se lee en el libreto publicado, pero un par de años después Valdez escribió un nuevo final que aparece en la versión montada para una cadena televisiva de California (KNBC) en 1972.⁷ Allí se ve a Miss Jimenez salir de la tienda satisfecha con su compra, después de lo cual los “mexicanos usados” se despojan de su actitud robótica y le quitan los billetes a Honest Sancho, el verdadero robot. En lugar de usar

⁷ Esta versión televisiva de *Los vendidos* se puede ver en el archivo digital del Instituto Hemisférico de Performance y Política, disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/hidvl-collections/item/592-campesino-vendidos.html>.

el dinero para una fiesta, como en la primera versión, ahora los chicanos son activistas que recaudan fondos para “la causa” del Movimiento y comentan sobre el éxito de su táctica de infiltración –por medio de los falsos robots– en todas las ciudades estadounidenses. En el video Valdez interpreta a uno de los exandroides, quien saca un mapa para apreciar el alcance de la infiltración. Otro personaje se queja de que la población cree que los chicanos son robots, ante lo que el personaje de Valdez responde: “*God help us all to be men and women, hermanos*”. Es una respuesta extraña, porque Valdez pide que Dios les ayude a ser (¡porque *todavía no lo son!*) verdaderos hombres y mujeres. Es probable que con esta frase Valdez intentara hacer una crítica al movimiento chicano que para 1972 había caído en actos de violencia guerrillera y que por lo tanto se podía “deshumanizar”. Como expondré más adelante, esta perspectiva contrasta radicalmente con la representación de los “etno-cíborgs” de La Pocha Nostra, cuya intención ya no es advertir sobre la deshumanización de los chicanos o latinos, sino deconstruir sus estereotipos, poniendo en escena un imaginario descolonial y posthumano.

Los vendidos es una farsa claramente didáctica, cuyo mensaje crítico se dirige a la misma comunidad chicana. El título se refiere, ostensiblemente, a los mexicanos de segunda mano que vende Sancho, pero también a Miss Jimenez, quien es presentada como una chicana asimilada a la cultura dominante, traidora de “la raza”, a causa de su malinchismo autorracista. En esta problemática representación de género, Miss Jimenez se ha dejado “rajar” por los valores anglosajones. Pero una lectura más atenta revela un revés en los roles tradicionales cuando su misión de comprar al *Mexican American* adopta el subtexto de cacería sexual en la que Honest Sancho actúa como “padrote” mediador en la transacción.

El recurso de los chicanos como androides le confiere a la obra un toque de ciencia ficción, hasta ese momento inédito en la dramaturgia y narrativa de aquella comunidad, pero conlleva contradicciones internas en cuanto la representación del chicano como simulacro. En congruencia con la ideología socialista del movimiento, el sujeto chicano se presenta mecanizado por el capitalismo que explota su mano de obra. En la obra cobra venganza simbólica al adoptar deliberadamente la fachada de robot para infiltrar –como *undercover Chicano*– los centros de poder. El problema que se lanza al final es cómo, una vez dentro de esos centros, recuperar la condición humana. En un escenario en el que la frontera entre lo simulado y lo real amenaza con borrarse, la labor de recuperar la humanidad perdida requiere de intervención divina.

Al igual que en otras obras de El Teatro Campesino, en *Los vendidos* hay un lúdico manejo del *rascuachismo* que el teórico cultural chicano Tomás Ybarra-Frausto define como:

[...] un sistema y un gusto vernáculo que no es deliberado o auto-reflexivo, sino intuitivo y sincero. Es una manera de elaborar tu apariencia (*putting yourself together*) o de elaborar un ambiente lleno de color, textura y diseños; un sentido decorativo incontenible cuyo lema podría ser “demasiado no es suficiente”. El rasquachismo deriva su esencia de lo roto, lo desechado, lo remendado (“Rasquachismo” 21).

Los robots de *Los vendidos* dan la impresión inicial de ser perfectos androides chicanos, pero su rasquachismo se pone en evidencia cuando, para representar la descompostura del “*Mexican American*”, aparecen chispas detrás de su cabeza, producto de unas muy visibles luces de bengala.

La estética popular y didáctica encontrada en grupos como El Teatro Campesino y El Teatro de la Esperanza será sin duda muy importante para el movimiento chicano en sus primeros años. No obstante, esto empezará a cambiar con la aparición del grupo Asco, que hacia 1971 inauguró un giro conceptual, posmoderno y performativo en el arte de esta comunidad, como expongo a continuación.

La ficción performativa de Asco

Harry Gamboa Jr. llamó “exiliados urbanos” a su colectivo de artistas: “el artista exiliado se encuentra libre de cuestionar, de denunciar, de pronunciar erróneamente, de traer a la superficie verdades poco agradables” (Gamboa 54). Esta condición de marginalidad crítica aparece a lo largo del corpus artístico de Asco, que plasma, en términos de Gamboa, “*the glitter and gangrene of urban reality*” (“el brillo y la gangrena de la realidad urbana”) (*ibidem*). Es una realidad habitada por personajes altamente estilizados, desafiantes, sexualmente ambiguos, o bien sacados de películas de ciencia ficción rasquache.

Según Howard Fox, la obra del colectivo Asco se puede caracterizar como un “teatro de lo inauténtico”, ya que en sus trabajos fotográficos, de cine Super-8 y performance, se aprecia “una fascinación con la impostura” (81). En diciembre de 1972, los integrantes de Asco realizaron el que quizás sea su más conocido performance: el *Walking Mural*. Se trató de una procesión a lo largo de la avenida Whittier de Los Ángeles, en la que Gronk, Patssi Valdez y Willie F. Herrón III buscaron hacer un mural cinético por medio de personajes estafalarios y surrealistas que contrastaban con el realismo socialista de los murales chicanos. Patssi Valdez se disfrazó de “Guadalupe-in-Black”, Willie Herrón como un monstruo de cuatro cabezas, y Gronk como un arbolito navideño con vestido de chifón invertido en alusión a la indumentaria tehuana (ver Prieto Stambaugh, “Performance transfronterizo” 26-27). En otro trabajo expongo la estética de este grupo:

Una característica de Asco era la hiper-estilización suntuaria, inspirada en la moda juvenil urbana de los llamados *jetters*. Ya desde la violencia que habían sufrido los pachucos a manos de la policía por su vestimenta estrafalaria, los chicanos habían sido blanco de una sociedad que rechaza lo diferente y que, dentro de una supuesta democracia, controla la forma de actuar y vestir de la gente. Asco representaba una amenaza a los sectores conservadores tanto de la sociedad dominante como de la chicana, agrediendo frontalmente a la xenofobia racista de la primera y al nacionalismo machista de la segunda. El grupo incurría en provocaciones por medio, por ejemplo, de los vestuarios andróginos de Gronk que subvertían las fronteras tanto culturales como sexuales establecidas para cada grupo y género. Antes de que se pusieran de moda las políticas feministas de identidad, Asco trasgredía los binarismos hombre-mujer, chicano-gabacho; un despliegue de *la identidad como puesta en escena* que anticipó las estrategias a las que actualmente recurren algunos *performancers* y *performanceras* (Prieto Stambaugh, “Performance transfronterizo” 27).

La obsesión de Asco por la impostura y lo inauténtico se extendió a series fotográficas en las que adoptan poses performativas de todo tipo, a menudo en referencia irónica a las fotonovelas. La serie más interesante de imágenes es la que titularon *No Movies*, que evoca películas de género *thriller* o al *film noir* con giro experimental. Siendo artistas que vivieron cerca de la fábrica cinematográfica de Hollywood, los integrantes de Asco hicieron una apropiación rascuache y conceptual del medio:

Asco utilizó las limitaciones de los recursos materiales a su disposición para alegorizar su situación política y construir intervenciones espaciales que la transformarían a la vez que le darían difusión [...] Los integrantes de Asco después realizaron presentaciones públicas de estas imágenes, acompañadas de audiodramatizaciones previamente grabadas que acompañaban la proyección de las diapositivas en los muros de edificios del barrio (James 184).

Al proyectar los *No Movies* como intervenciones audiovisuales en edificios de la ciudad, el grupo Asco transformó la tradición de los murales chicanos en un lenguaje interdisciplinario en el que confluyen la fotografía, el cine, la pintura y el performance. Hay una serie que me interesa destacar aquí: *Gores*, de 1974. Consiste en tres fotografías a color tomadas por Harry Gamboa Jr. en las que se ve un trío de personajes estrambóticos y futuristas interpretados por Patssi Valdez, Gronk, y Willie Herrón; todos calzando estilizadas botas negras de suela y tacón elevado que recuerdan la estética *heavy metal*. Este extraño trío se ve en dos de las imágenes atacando un hombre vestido como reportero o



Imagen 2. Harry Gamboa Jr.
Gores (Whittier Blvd+Axe),
1974 de la época Asco.
Performers (de izq. a der.):
Willie F. Herrón III, Humberto
Sandoval, Patssi Valdez, Glugio
Gronk Nicandro. Imagen
©1974, Harry Gamboa Jr.

paparazzi (interpretado por Humberto Sandoval), quien carga una enorme cámara hecha de cartulina (ver Imagen 2). La cámara aparece en otras series fotográficas del grupo e imita los costosos modelos tipo Réflex, pero su hechura rascuache bien podría ser la de una piñata. Sobre su lente, donde generalmente se ubica el logotipo de Nikon o Canon, luce el nombre “Asco”.

Las imágenes fueron tomadas de noche en el *downtown* angelino, dos de ellas en el *lobby* de una tienda de zapatos. Patssi Valdez destaca por su maquillaje e indumentaria futurista que la hace parecer una *vedette* extraterrestre. En una de las imágenes, cuyo escenario es la referida tienda, ella sostiene en lo alto una enorme hacha dorada (que también luce el nombre de “Asco” en el mango) y parece estar a punto de partir en dos al *paparazzi* que yace en el piso, sostenido por los otros dos personajes. El cuadro evoca los sacrificios humanos de la cultura mexicana, pero en un contexto urbano y distópico. Los personajes están rodeados de aparadores, al fondo hay letreros que anuncian “CLOSED” y “SALE” tras los cuales se aprecia una oscura calle. La violencia estilizada que plasman las imágenes explica el título de la serie, ya que *Gores* sugiere personajes sanguinarios.

Esta pieza, como otras de Asco, rompe con el imaginario del arte chicano, poblado por campesinos y nostálgicos significantes de lo mexicano que circulaba en esos años. *Gores* es el *No Movie* de Asco que más claramente se vincula con la ciencia ficción, anticipando por ocho años la estética *cyber-punk* de *Blade Runner*. Esta legendaria película de Ridley Scott (1982) es celebrada por su representación de una distópica ciudad de Los Ángeles en la que es imposible distinguir entre seres humanos y sus rebeldes “replicantes” cibernéticos. El paisaje urbano de *Blade Runner* es el de una “*dark city*”, como señala Scott Bukatman (47),

en cuyas densamente pobladas calles, empapadas por la constante lluvia, hay un ambiente de “ambigüedad moral y un aire de irresolución” (50). Como se sabe, algunas escenas de la cinta fueron rodadas en el barrio mexicano de Los Ángeles, a la par que el legendario actor chicano Edward James Olmos interpretó al personaje de Gaff, oficial policiaco que supervisa a los *Blade Runners*, agentes encargados de exterminar a los replicantes fugados. Otro dato que conecta esta película con la experiencia chicana reside en que el guion original fue escrito por Hampton Fancher, nacido en un barrio al este de Los Ángeles, de madre mexicana y padre estadounidense.⁸ No es descabellado especular que algún miembro del equipo de producción conociera la obra de Asco y que *Gores* sirviera como referente para el diseño de arte.

Blade Runner fue inicialmente una película poco taquillera e incomprendida por la crítica, pero a los pocos años adquirió el estatus de cine de culto, especialmente entre espectadores que notaron la manera en cómo su temática interpela las inquietudes de la posmodernidad:

[La película] apareció justo cuando las problemáticas de la identidad –ansiedad corporal y tensiones en torno al género, la raza y la experiencia subjetiva– se hacían presentes en la cultura popular. En la ciencia ficción, cada vez más central en la cultura de masas, los *aliens*, cíborgs y androides interpretaban una amplia gama de construcciones identitarias (Bukatman 73-74).

El grupo Asco se adelantó a estas reflexiones, problematizando la representación del sujeto chicano mediante obras atravesadas por una lúdica performatividad. En los años 80, Guillermo Gómez-Peña fue uno de los artistas que dieron continuidad a esta exploración para llevarla a su límite, como desarrollo a continuación.

Performas etno-cibernéticas

Dos años después del estreno de *Blade Runner*, la teórica feminista Donna Haraway publicó su célebre *Manifiesto cíborg* (1984), en el que usa la metáfora del organismo cibernético

⁸ Fancher adaptó el cuento de ciencia ficción de Philip K. Dick, “*Do Androids Dream of Electric Sheep?*”, y en su guion introdujo el personaje chicano de Gaff (ver Goodwin 10). El guion final contó con la coautoría de David Peoples. Por otro lado, la dramaturga chicana Cherríe Moraga se inspiró en el paisaje urbano de *Blade Runner* para su obra *The Hungry Woman: A Mexican Medea* (1995), que se ubica en un futuro no lejano cuando las guerras étnicas han fragmentado a los Estados Unidos (*ibidem*).

para realizar una crítica “blasfema” a las nociones esencialistas de la identidad femenina (Haraway 2). Plantea al cibernético como un ente que fusiona lo humano con lo maquínico, en un universo donde “las fronteras entre ciencia ficción y realidad son una ilusión óptica” (*ibidem*). Esta posibilidad de identidades fluidas y poshumanas aparece en un poema de la escritora chicana Gloria Anzaldúa, quien, en su libro *Borderlands/La frontera* (1987), presenta *Interfaz*, un sorprendente relato poético en el que la autora se imagina en relación erótica con una entidad no humana llamada Leyla. La voz poética describe cómo le enseña amorosamente a comportarse como persona, hasta que la puede llevar un convivio familiar. El poema concluye con las siguientes líneas:

La Navidad pasada la llevé a casa, en Texas.
A mi madre le agradó.
¿Es *lez*?⁹ Preguntaron mis hermanos.
No, les dije, solo es *alien*.
Leyla se rió (Anzaldúa 209).

Aquí, Anzaldúa le da un giro *queer* al relato de ciencia ficción y plantea la entidad extraterrestre como un agente capaz de borrar las fronteras entre tú y yo, femenino-masculino, nacional-extranjera. Esto hace eco con el *Manifiesto cibernético* que enuncia “un canto al placer en la confusión de fronteras” (Haraway 3). El cruce de fronteras conceptuales, incluyendo la frontera cuerpo-tecnología, también será un tema en la obra de Guillermo Gómez-Peña.

Nacido en la Ciudad de México en 1955, Gómez-Peña emigró a Estados Unidos para estudiar en el California Institute for the Arts hacia 1978, atraído específicamente por el prospecto de “abrazar la experiencia chicana”, poco comprendida en México (Gómez-Peña, “A Binational Performance Pilgrimage” 20). Fue miembro fundador del *Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo* (BAW/TAF), un grupo multidisciplinario y binacional de artistas, periodistas y activistas chicanos, mexicanos y anglosajones con sede en la ciudad de San Diego, California. El BAW/TAF cobró notoriedad a mediados de los años ochenta como un colectivo que se valía del arte conceptual (particularmente instalaciones y performance) para visibilizar las candentes condiciones políticas y culturales de la frontera México-Estados Unidos (ver Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 163-164). Gómez-Peña inició su trayectoria individual con el performance *Border Brujo* (1988-89), en el que se presenta como chamán posmoderno sentado frente a un altar decorado con veladoras *Mexican curios* y robots de juguete. Como enuncia el texto del performance:

⁹ *Lez*: caló de lesbiana.

El Border Brujo es un ritual lingüístico y performático a través de la frontera EU/México. [...]

El Border Brujo exorciza con la palabra a los demonios de la cultura dominante.

El Border Brujo articula el pavor, el trauma, el deseo, la rabia y el desarraigo.

El Border Brujo sufre en carne propia el dolor de su comunidad fragmentada (Gómez-Peña, “El Border Brujo” 121).

Con este unipersonal, Gómez-Peña dio continuidad a su interés por “experimentar con imágenes mediáticas generadas por el miedo al mexicano” (Gómez-Peña, “Los archivos vivientes” 18), a través de personajes híbridos o de identidad ambigua. Muchos de estos personajes encarnaban la fusión fronteriza entre el norte “desarrollado” y el sur “subdesarrollado”, de tal forma que el imaginario latinofuturista poco a poco fue cobrando relevancia en el trabajo del artista. En *Border Brujo II*, performance presentado en San Diego en 1990, Gómez-Peña expuso la “Casa de cambio” en la que, además del cambio de monedas, se pueden cambiar las identidades; por ejemplo, el Brujo que muta “*from Aztec to high tech without missing a beat*” (citado en Garza, s/p).¹⁰ Este performance dio origen al personaje del Aztec High-Tech que aparecerá en el proyecto *The Year of the White Bear*, de 1991-1992, realizado en colaboración con la artista cubano-estadounidense Coco Fusco en el marco de las contraconmemoraciones del quincentenario del “descubrimiento de América”. En 1993, Gómez-Peña publicó el manifiesto “The New World (B)order / El nuevo *border* mundial” que adaptó como performance acompañado inicialmente de Fusco y después del joven chicano Roberto Sifuentes.¹¹ Según el artista, esta fue “una pieza de ciencia ficción basada en la siguiente metaficción: la cultura fronteriza y las identidades híbridas ya son cultura oficial, mientras que los anglo-estadounidenses se han convertido en una ‘minoría’ perseguida” (Gómez-Peña, “Los archivos vivientes” 26).

A mediados de la década de los noventa, Gómez-Peña desarrolló los personajes de El Mad Mex y El Mexterminator como respuesta “chicana” a películas de ciencia ficción como *Mad Max* (1979) y *Terminator* (1984) (ver Imagen 3).¹² En 1993 fundó el colectivo La Pocha Nostra, junto con Roberto Sifuentes y Nola Mariano, con sede en San Francisco, California. En el sitio web de Gómez-Peña se indica que La Pocha Nostra es una organización

¹⁰ La traducción aproximada sería: “(cambiar) de azteca a sujeto de alta tecnología en un instante”.

¹¹ El manifiesto-performance le daba un giro poscolonial a la declaración de “un nuevo orden mundial” hecha por el presidente George Bush para justificar la guerra del Golfo de 1990-1991.

¹² Debe aclararse que, si bien Gómez-Peña no se autodefine como chicano, la estética de dicha comunidad ha sido punto de referencia fundamental para su obra.



Imagen 3. Guillermo Gómez-Peña como *El Mad Mex*, 1997. Fotografía de Eugenio Castro, archivo de La Pocha Nostra.

transdisciplinaria, compuesta por artistas de diferentes nacionalidades, grupos étnicos y orientaciones sexuales dedicados “a erradicar las fronteras entre arte y política, práctica y teoría, artista y espectador” mediante performances de “ciber-punk chicano y arte etno-tecno” (Gómez-Peña, “La Pocha Nostra” s/p).

Uno de los proyectos más conocidos de La Pocha Nostra fue bautizado con el nombre del personaje emblemático El Mexterminator. Gómez-Peña lo realizó en colaboración con Sifuentes y Sara Shelton Mann entre 1997 y 2000, con el objetivo de “utilizar el internet como una herramienta de ‘antropología inversa’, para investigar la psique estadounidense con respecto a las relaciones entre anglosajones y latinos y para desarrollar un repertorio de personajes performativos a partir de esta investigación” (Gómez-Peña, “Los archivos vivientes” 27).

En marzo de 1996 asistí, en el Museo de la Ciudad de México, a un performance que sentó las bases para este proyecto, titulado *El museo de la identidad congelada*. Se trató de una instalación inmersiva en la que, sobre una enorme tarima central pintada como tablero de ajedrez, había figuras de cera de Porfirio Díaz, Sor Juana Inés de la Cruz, Pedro Infante y un *performer* representando al Subcomandante Marcos escribiendo sobre una computadora *laptop*. Cito parte de la descripción que hago de este performance en otro trabajo:

Sobre unas tarimas ubicadas hacia los extremos del tablero estaban los “replicantes fronterizos” el *Mex-Terminator* (Gómez-Peña) y la *Clepto-Mexican Gringa* (Shelton-Mann). [...] Gómez-Peña estaba sentado en una silla de ruedas y posaba con distintos objetos fálicos, como pistolas, cuchillos y machetes [...]. En el pequeño letrero museográfico frente a la tarima del *Mex-Terminator* se exponían sus características: “Indocumentado, narco, extremadamente violento, hipersexual, politizado, habla en *Spanglish*, practica brujería, karate y performance, es indestructible. Proyecto político: recuperar Aztlán *by any means*” (Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 202-203).

En performances como éste, el extraterrestre robotizado y blanco de la película *Terminator* se transformaba en un moreno *performer* transfronterizo que corporizaba todos los estereotipos del inmigrante, chicano o mexicano violento. En otras intervenciones del proyecto, Roberto Sifuentes acompañaba a Gómez-Peña como el CyberVato, luciendo una indumentaria de cholo fronterizo y una prótesis mecánica en el brazo (ver Imagen 4). Este personaje representaba a un “miembro de una ‘pandilla robótica’ cuya parafernalia tecnológica incluía un teclado de computadora que usaba para comunicarse con el Internet durante los performances” (Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossers* 46). La violencia estilizada de estos personajes híbridos, como en los *Gores* del grupo Asco, estaba imbuida de ironía, en este caso con la intención de provocar al espectador a que confronte sus miedos y deseos frente a los estereotipos del Otro.

En una entrevista que le realicé a Gómez-Peña en diciembre de 1993, a propósito de la presentación de *El nuevo border mundial* en la Ciudad de México, le pregunté si su escenificación de estereotipos chicano-latinos no acabaría por reforzarlos ante la mirada del público. Me respondió afirmando: “El chiste, Antonio, está en personificar al estereotipo, asumiendo una cachondez estilizada, y de pronto romper el espejo frente al público, acabando con sus expectativas” (Gómez-Peña citado en Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 188).

La estrategia performática de Gómez-Peña fue un referente para las reflexiones poscoloniales del teórico Homi K. Bhabha quien, en el capítulo introductorio de su libro *The*



Imagen 4. *Roberto Sifuentes como el CiberVato Prototipo #227, del proyecto El Mexterminator, 1997.*
Fotografía de Eugenio Castro, archivo de La Pocha Nostra.

Location of Culture (publicado originalmente en 1994 y traducido al español como *El lugar de la cultura*) dedica un espacio considerable a la importancia de reconocer la articulación de nuevas subjetividades e identidades fronterizas, por su capacidad de resistirse al poder hegemónico del colonialismo (Bhabha 1-12). Este autor advierte sobre la calidad ambivalente de los estereotipos. Sostiene que un poder colonial o hegemónico manipula y reproduce el estereotipo del Otro como un objeto que evoca simultáneamente temor y deseo, de tal forma que se reconoce al subalterno en su imagen fetichizada, pero se desconoce en su dimensión humana (Bhabha 121-131). La mirada racista hacia los cuerpos de color, afirma Bhabha, “se desplaza hacia signos de bestialidad, genitalia, lo grotesco, que

revela el mito fóbico del cuerpo blanco indiferenciado” (131). Así, los performances de La Pocha Nostra escenifican el estereotipo para, en palabras de Gómez-Peña, “dejar sueltos los demonios colonialistas; abrir la caja de Pandora” (citado en Schibsted 142). Sus cuerpos híbridos articulan *performas* extrañas que problematizan la representación del Otro y, como afirma Bhabha, la mirada racista de deseo y rechazo a la diferencia. Bhabha menciona a Gómez-Peña como ejemplo de artistas que “pueden desplegar la hibridación cultural de sus condiciones fronterizas para ‘traducir’ y, por lo tanto, reinscribir el imaginario social tanto de la metrópolis como de la modernidad” (Bhabha 9).

Con sus ametralladoras, armas láser y machetes de plástico en alto, los personajes de La Pocha Nostra parecen amenazar con una “invasión cibernética poscolonial” (Deosaran 26), lo que evoca el miedo por la invasión del extranjero o bien del extraterrestre. Es posible identificar una línea genealógica de estos “etno-ciborgs” con los *Gores* del grupo Asco. La diferencia estriba en que, mientras los extraños personajes del *No Movie* asaltan a un *parazzi* de piel morena como ellos –quizás parodiando el rechazo y actitud sensacionalista que la obra de Asco provocaba entre críticos chicanos–, los *performers* de La Pocha Nostra buscan desafiar la mirada *objetivante* de los espectadores. Como señalo arriba, las obras de los dos grupos tienen resonancias con las películas *Blade Runner* y *Terminator*, ambas ambientadas en un Los Ángeles intervenido por amenazantes androides blancos. Los etno-ciborgs morenos de La Pocha Nostra refuerzan su extranjería alienígena, desafiando no sólo el miedo por los sujetos migrantes del sur, sino por la disolución de la frontera humano-máquina.

En los años que vieron el cambio del siglo XX al XXI, el cuerpo poshumano se convirtió en un tema central de numerosos artistas. Las representaciones de las películas arriba citadas, así como de los artistas conceptuales Sterlac, Orlan y Mathew Barney, se realizaron a la par de investigaciones en el campo de la ciencia que en su conjunto abrieron paso al llamado “poshumanismo”, un “movimiento cultural que afirma la posibilidad y deseo de alterar fundamentalmente la condición humana por medio de la tecnología”¹³ (Mejía 31). Las representaciones de este movimiento a menudo celebran las posibilidades expansivas y utópicas del cuerpo poshumano. En cambio, los *Used Mexicans* de *Los vendidos* y los etno-ciborgs de La Pocha Nostra articulan una distopía crítica. Dichos personajes desafiaron el estereotipo del latino subdesarrollado, presentándolo en cambio como un sujeto no solamente hábil en el manejo de las nuevas tecnologías, sino fusionado con la misma tecnología. Ante un público prejuiciado, estas *performas* extrañas pueden resultar tan sorprendentes como inquietantes. No obstante, el tono irónico de los performances, así como

¹³ Cursivas en el original.

su manejo del humor, permiten ir más allá de la imagen amenazante para procurar en el espectador un ejercicio de autorreflexión descolonial.

Los experimentos de “arte etno-tecno” de Gómez-Peña y Sifuentes fueron parte de su proyecto de “antropología inversa” mediante la que indagarían el imaginario xenofóbico de la cultura dominante para utilizarlo en sus acciones. Un procedimiento novedoso en su momento fue el de activar un sitio web al que subieron un cuestionario en el que los usuarios podrían dar rienda suelta –sin censura alguna– a sus fantasías y prejuicios. Gómez-Peña escribe que la intención fue “infiltrar el espacio virtual como ‘ciber-inmigrantes’ o ‘Web-backs’ y contrabandear ideas subversivas a la manera de coyotes conceptuales” (*Dangerous Border Crossers* 45-46). Los materiales “contrabandeados” a partir de estas intervenciones virtuales sirvieron como materia prima para una serie de performance-instalaciones llamados *The Temple of Confessions*, título que alude a las “confesiones” colonialistas que los usuarios de la página web externaron, y que fueron usadas para crear un nuevo repertorio de personajes que serían exhibidos en vitrinas e instalaciones.

Con el título *Chicano Vivant*, una versión del proyecto se presentó en la galería x'Teresa Arte Alternativo de la Ciudad de México en febrero de 1995. Asistí a esta instalación que evocaba un ambiente simultáneamente museográfico y religioso. El centro de atención eran dos vitrinas museográficas dentro de las cuales estaban sentados Gómez-Peña y Sifuentes, quienes permanecían mudos durante las ocho horas continuas que se mantuvo abierta la instalación al público. Sus acciones consistieron en movimientos lentos para posar con distintos objetos como pistolas futuristas, crucifijos, iguanas vivas y corazones de plástico. Sobre la vitrina de Gómez-Peña había un letrero luminoso en el que se leía: “[...] *Exotic Homo Fronterisus, Rechazado por el Museo de Antropología, El Eslabón Perdido de la Identidad Nacional, Híbrido, Andrógino, Inauténtico* [...]” (ver Prieto Stambaugh, *Artes visuales transfronterizas* 198-200). Gómez-Peña describe la manera como evolucionó el proyecto hacia instalaciones interactivas:

Los visitantes a nuestros extraños museos de etnografía futurista son invitados a “interactuar con los especímenes” de distintas formas: pueden alimentarnos, tocarnos, apuntarnos con réplicas de armas, usar nuestros accesorios, “alterar nuestra identidad” cambiándonos de maquillaje, peinado y disfraces [...] (“Techno-performance y etno-cíborgs” 243).

El *performer* es claro en la intención inicial de subvertir los estereotipos de la otredad latina que circulan principalmente en Estados Unidos y explica que como resultado de leer las miles de respuestas obtenidas de las confesiones anónimas, “mis colegas y yo

concluimos que existe una perversa dialéctica de violencia intercultural y deseo interracial que es central a la percepción/proyección de la otredad cultural en Estados Unidos” (Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossers* 50). En las presentaciones de estas piezas en México y otros países, La Pocha Nostra encontró respuesta gracias a “la diseminación global de la cultura masmediática estadounidense con sus imágenes estereotipadas de latinos” (*ibidem*).

Aunque la estética posmoderna y las reflexiones sobre la hibridación cultural hoy parecieran demodé, el reciente fortalecimiento de las políticas antiinmigrantes en Estados Unidos y casi todos los países europeos hacen urgente la necesidad de seguir problematizando la representación xenofóbica del sujeto migrante.

Conclusión: el Otro eres tú

La apropiación que han hecho artistas de las comunidades chicana y latina del imaginario de la ciencia ficción permite escenificar irónicamente sus *performas* extrañas, es decir, su estereotipación como androides o *illegal aliens* que amenazan la supuesta integridad cultural anglosajona. La confluencia del inmigrante indocumentado con el alienígena extraterrestre sirve para alegorizar la deshumanización social y la marginación política de las personas de origen latinoamericano en Estados Unidos:

La distorsión del extraño inmigrante en un Otro alienígena y, en el caso del sujeto hispano, el paso que se da del estereotipo étnico a la criatura extraterrestre, pone en evidencia problemáticas angustiantes. Quienes investigan las prácticas de estereotipación han observado el papel que juegan la percepción social y el estereotipo para entender los comportamientos socialmente destructivos que pueden alcanzar grandes escalas, como en el caso de los genocidios étnicos o del Holocausto (Ramírez Berg citado en Goodwin pos. 460).

La ansiedad y fascinación que provoca el tropo del extraterrestre tiene como antecedente el imaginario del sujeto exótico que pulula en narrativas colonialistas del ámbito occidental. Como señala Gabriel Weisz, esta figura tiene una larga genealogía de personajes salvajes, primitivos y grotescos que sirvieron como parapeto para reforzar la noción del “hombre civilizado” y justificar sus empresas colonialistas: “el sujeto exótico representa el lugar colonizado y los peligros que acechan en los parajes lejanos y desconocidos” (Weisz 11). Un análisis crítico de estas construcciones, no obstante, revelan que responden “a una necesidad de enunciar el papel simbólico que tiene la otredad para definir nuestra propia otredad” (*ibidem*).

La conversión del inmigrante indocumentado en alienígena del espacio exterior parece reforzar su alteridad, pero a la vez es síntoma del miedo al Otro invasor. El alienígena sólo existe en un campo relacional, en oposición a un “yo” humano y terrestre (Goodwin pos. 493). Las y los artistas de las comunidades chicano-latinas le dan una vuelta al tropo del alienígena invasor, lo reclaman y hacen propio, subvirtiendo su otredad producto del imaginario blanco y xenofóbico. Goodwin propone considerar al alienígena no como un “Otro” sino como una “multitud”, para expandir su campo de posibilidades más allá de lo extraño y amenazante (pos. 476). Así, el extraño del espacio exterior puede contener una poliglosia subalterna, una cualidad mutante y performativa con la que los grupos Asco y La Pocha Nostra crean representaciones que desafían la mirada colonizadora. Por su parte, Gloria Anzaldúa imagina una “interfaz” afectiva con su misteriosa amante que en el poema presenta inicialmente como una entidad virtual que solamente ella puede ver:

Una vez mi brazo atravesó
Por accidente su cuerpo
sentí calor a un lado de la cara.
Ella no era sólida.
El *shock* me empujó contra el muro.
Siguieron un raudal de días vertiginosos
antes de que yo intentara “verla” otra vez.
Ella nunca quiso ser de carne y hueso, me dijo,
hasta que me conoció.
Al principio era difícil mantenerse
en la frontera entre
el mundo físico
y el suyo.
Sólo en la interfaz
podíamos vernos la una a la otra.
¿Ver? Queríamos tocar.
Yo deseaba poder convertirme en
color pulsante, sonido puro, incorpóreo como ella.
Era imposible, me dijo,
que los humanos fueran numerales (Anzaldúa 204).

Para la poeta chicana, la figura alienígena se convierte en una entidad *queer* que desdibuja la frontera entre el yo y la otra. Si consideramos que el término *queer* significa ‘extraño/a’,

Anzaldúa parece sugerir en su poema que la afectividad lésbica posibilita un puente hacia la alteridad. Aquí la autora expande sus *borderlands* más allá del espacio geopolítico que divide y une a México con los Estados Unidos, hacia un espacio conceptual de interconexión solidaria y amorosa con lo no humano.

Tanto el alienígena como el robot cibernético son figuras extrañamente familiares –“*strangely familiar*”, como dice Gómez-Peña (*Dangerous Border Crossers* 50)– que detonan las ansiedades de lo *Unheimliche*. Una lectura poscolonial de esta categoría la desplaza de su acepción ominosa hacia otra que reconoce la desubicación de los sujetos subalternos frente a la cultura dominante. Bhabha prefiere el término “*unhomely*”, que se puede traducir como lo des-familiar o bien lo desprovisto de un hogar, y lo entiende como “una condición paradigmática de lo colonial y poscolonial” en la que comunidades diaspóricas o marginadas negocian su diferencia cultural (Bhabha 13). Si lo *Unheimliche* es, desde la perspectiva psicoanalítica, “el nombre de aquello que debe mantenerse secreto y escondido pero sin embargo emerge a la luz” (*ibidem*), Bhabha expone su significado en el campo poscolonial: “El momento *unhomely* relaciona las ambivalencias traumáticas de una historia personal y psíquica con las desconexiones más amplias de la existencia política” (15).

En los montajes de teatro, fotografía y performance abordados a lo largo de este trabajo, artistas chicanos y latinos ponen en escena las *performas* extrañas del androide/extraterrestre. En el caso de El Teatro Campesino y Asco, estas representaciones estaban principalmente dirigidas a los espectadores de su propia comunidad, a fin de examinar sus contradicciones internas: las tendencias a “venderse” a la cultura dominante o bien rechazar a quienes subvierten el discurso chicanista. Por su parte, Gómez-Peña y La Pocha Nostra ejercen una “antropología inversa” en la que hiperbolizan los estereotipos del latino exótico para desafiar la mirada colonizadora. En sus performances parece afirmarse la intuición de Julia Kristeva: “Lo extraño está dentro de mí, por ello todos somos extranjeros” (citado en Weisz 102).

Estas obras, realizadas durante el *boom* del posmodernismo, resuenan hoy día cuando han cobrado nuevo auge los debates en torno las inteligencias artificial y extraterrestre. El arte chicano y latino ancla estas preocupaciones en comunidades históricamente discriminadas. Sus estereotipos performáticos van más allá de la mera provocación; buscan *descolocar* al espectador para llevarlo a enfrentar sus fantasmas colonialistas, así como extranjería propia. Se trata de escenarios que, mediante la desconstrucción performativa, pueden conducir al reconocimiento de una extraña *posthumanidad* compartida.

Fuentes citadas

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Traducción de Norma Elia Cantú. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Chavoya, C. Ondine. "Customized Hybrids: The Art of Ruben Ortiz Torres and Lowriding in Southern California". *CR: The New Centennial Review*, vol. 4, núm. 2, 2004, pp. 141-184.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge Classics, 2004.
- Bukatman, Scott. *Blade Runner*. Londres: The British Film Institute, 1998.
- Deosaran, Ashleigh, "Guillermo Gómez-Peña's Barriopunk Performance and Postcolonial Cyborg Invasion", *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* vol. 1, núm. 12, 2019, pp. 26-41, <https://digitalrepository.unm.edu/hemisphere/vol12/iss1/2>, consultado el 5 de junio de 2023.
- Fox, Howard N. "Theatre of the Inauthentic". *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, editado por Rita Gonzalez, Howard N. Fox y Chon A. Noriega. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2008, pp. 74-98.
- Gamboa, Harry Jr. "Urban Exile". *Urban Exile. Collected Writings of Harry Gamboa*, editado por Chon A. Noriega. Minneapolis: University of Minnesota, 1998, pp. 51-55.
- Garza, Gerard. "Performance Art Review: 'Border Brujo': From Aztec to High Tech: Performance Art: Guillermo Gomez-Pena's twisted border travelogue offers live and video versions of life through the eyes of a shaman". *Los Angeles Times*, 20 de enero de 1990 (s/p), <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-01-20-ca-145-story.html>, consultado el 20 de junio de 2023.
- Gómez-Peña, Guillermo. "Los archivos vivientes de Guillermo Gómez-Peña". *Guillermo Gómez-Peña. Mexican (in)documentado*, coordinado por Sylvia Navarrete. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo de Arte Moderno, 2017, pp. 11-45.
- Gómez-Peña, Guillermo. "El Border Brujo (Fragmentos de un monólogo)". *Bitácora de cruce*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 119-139.
- Gómez-Peña, "Techno-performance y etno-ciborgs (Fragmento de crónica, 1999)". *Bitácora de cruce*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 242-243.
- Gómez-Peña, Guillermo. *Dangerous Border Crossers*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- Gómez-Peña, Guillermo, "A Binational Performance Pilgrimage", *Warrior for Gringostroi-ka*. Canada: Graywilf Press, 1993.
- Gómez-Peña, Guillermo. "La Pocha Nostra". *Guillermo Gómez Peña*, <https://www.guillermogomezpena.com/la-pocha-nostra>, consultado el 10 de marzo de 2023.
- Gonzalez, Rita, Howard N. Fox y Chon A. Noriega, editores. *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2008.
- Goodwin, Matthew David. *The Latinx Files: Race, Migration, and Space Aliens*. Nuevo

- Brunswick, Rutgers University Press, 2021. Formato *eBook*.
- Haraway, Donna. "Manifiesto cibernético. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado". Traducción de Manuel Telens. *Centro de Investigación en Estudios de la Mujer*, Universidad de Costa Rica, <https://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/handle/123456789/81>, consultado el 12 de mayo de 2023.
- James, David Edward. "No Movies: Projecting the Real by Rejecting the Reel". *Asco: Elite of the Obscure. A Retrospective, 1972-1987*, editado por C. Ondine Chavoya y Rita Gonzalez. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011.
- Johnson, Anne W., Adriana Guzmán y Rodrigo Díaz Cruz. "Introducción: la cultura sinies-trá". *Extrañezas íntimas: inquietudes en torno a Das Unheimliche en la sociedad y el arte*, coordinado por Anne W. Johnson, Rodrigo Díaz Cruz y Adriana Guzmán. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Gedisa, 2019, pp. 11-20.
- Mejía R., Iván. *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Noriega, Chon A. "The Orphans of Modernism". *Phantom Sightings. Art After the Chicano Movement*, editado por Rita Gonzalez, Howard N. Fox y Chon A. Noriega. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2008, pp. 17-45.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Performance transfronterizo como subversión de la identidad: los (des)encuentros chicano-chilangos". *Hacia otra historia del arte mexicano. Disolvencias (1960-2000)*, Tomo IV, coordinado por Issa Benítez Dueñas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 21-59.
- Prieto Stambaugh, Antonio. *Artes visuales transfronterizas y la (des)construcción de la identidad*. Tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "La actuación de la identidad a través del *performance* chicano gay". *Debate feminista*, vol. 13, abril de 1996, pp. 285-315.
- Schibsted, Evantheia. "Confessions of a Webback", *Wired*, 1 de enero de 1997, <https://www.wired.com/1997/01/ffpena>, consultado el 15 de noviembre de 2022.
- Ybarra-Frausto, Tomás. "Rasquachismo: A Chicano Sensibility", *Chicano Art. Resistance and Affirmation, 1965-1985*, editado por Richard Griswold del Castillo, et. al. Los Angeles: Wright Gallery, University of California in Los Angeles, 1991.
- Ybarra-Frausto, Tomás. "The Chicano Movement/The Movement of Chicano Art", editado por Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Valdez, Luis. *Early Works: Actos, Bernabé, Pensamiento Serpentino*. Houston: Arte Público Press, 1990.
- Weisz, Gabriel. *Tinta del exotismo. Literatura de la Otriedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.