

La poética de la frontera

ANTONIO PRIETO
Stanford University, EE. UU.

¿Estamos, a fin de milenio, en la era de la "post" identidad? Más que abolir la identidad, las reconfiguraciones ideológicas que están sufriendo las sociedades contemporáneas le otorgan una dimensión más compleja y, por así decirlo, participativa. El guión de las identidades nacionales y étnicas ha dejado de ser escrito por los Estados, y ha pasado a manos de los diversos grupos sociales que le imprimen su idiosincracia particular. Hay quien puede objetar que esto no conduce más que a la fragmentación social y a la renuncia de los ideales Bolivarianos de unidad latinoamericana. Pero, como argumento a continuación, las nuevas formas de ver a la comunidad y a las identidades no implican un hermetismo, sino más bien el desarrollo de una "poética de la frontera" que se abre a las alianzas intercomunitarias.

Con el advenimiento de la sensibilidad posmoderna los mitos dominantes que promueven los Estados siguen siendo blanco de ataque, pero la crítica toma en cuenta —siguiendo la consigna de Foucault— los micro-sistemas de poder/saber que permean todo discurso, tanto hegemónico como subalterno. Ya no se habla tanto de "revolución" como de "resistencias"; en lugar de "liberar", la consigna es "subvertir". El esquema de lucha de clases fue sustituido por el esquema hegemónico-subalterno de Gramsci, el mismo que abarca los particularismos étnicos y se-

xuales. Las luchas regionales y fronterizas predominan en el escenario, y vemos la alternancia entre dos tendencias: una —que llamaremos "oposicional"— se enfrenta a los discursos dominantes con representaciones repletas de parodia irónica; la otra, que llamaremos "auto-afirmativa", celebra sus identidades particulares y busca alianzas con otras comunidades marginadas. Estas son tendencias que caracterizan a la nueva poética de la frontera.

Se trata de una poética que lleva el debate contemporáneo sobre la identidad —antes emanado únicamente del centro— a los márgenes y las fronteras de los Estados-nación. La poética de la frontera origina con la literatura y el arte chicanos, pero hoy abarca también a la zona fronteriza (los Borderlands), tanto del lado estadounidense como del lado mexicano.¹ En esta zona se escribe además la poética del diálogo, cuya poliglosia multilingüe subvierte el monologismo de la identidad nacional.²

Uno de los textos clave de la poética de la frontera es *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa.³ El libro, aparecido en 1987, es un asombroso texto en cuyas páginas se teje una compleja urdimbre de historia, teoría, testimonio personal, manifiesto político y poesía. Anzaldúa abre con el siguiente poema:

(...)

I walk through the hole in the fence
to the other side.

Under my fingers I feel the gritty wire
rusted by 139 years
of the salty beneath of the sea.

Beneath the iron sky
Mexican children kick their soccer ball across,
run after it, entering the U.S.

I press my hand to the steel curtain—
chainlink fence crowned with rolled barbed wire—
rippling from under the sea where Tijuana touches San Diego
unrolling over mountains
and plains
and deserts,
this "Tortilla Curtain" turning into el río Grande
flowing down to the flatlands
of the Magic Valley of South Texas
its mouth emptying into the Gulf.

1,950 mile-long open wound
dividing a pueblo, a culture,
running down the length of my body,
staking fence rods in my flesh,
splits me splits me
me raja me raja

This is my home
this thin edge of
barbwire.

But the skin of the earth is seamless.
The sea cannot be fenced,
el mar does not stop at the borders.
To show the white man what she thought of his
arrogance,
Yemaya blew that wire fence down

This land was Mexican once,
was Indian always
and is.
And will be again.
Yo soy un puente tendido
del mundo gabacho al del mojado,
lo pasado me estira pa'trás
y lo presente pa' delante.
Que la Virgen de Guadalupe me cuide
Ay ay ay, soy mexicana de este lado.

En su poema, Anzaldúa presenta a la frontera como puente y como barrera, una barda oxidada a través de la cual juegan los niños despreocupados de la migra; una "herida abierta" que divide lo que debería estar unido. Anzaldúa metaforiza la frontera como cuerpo y lo vincula al suyo propio. La herida fronteriza raja a la tierra, y raja su cuerpo, pero ese cuerpo usa el dolor para recordar que "la piel de la tierra no tiene costuras". Con esa conciencia, el cuerpo poético de Anzaldúa se convierte en "un puente tendido" hacia el otro lado.

El discurso de Anzaldúa es más afirmativo que oposicional, ya que no recurre al tono irónico, sino a la creación de nuevas utopías. Pero las utopías fronterizas son de carácter crítico, a diferencia de las utopías modernizadoras promovidas por los Estados-nación. Y es su esperanza en un futuro mejor el que separa a su poética del posmodernismo euro-sajón. Uno de los principales artistas en abordar el tema de la frontera es Guillermo Gómez-Peña (artista mexicano radicado en Estados Unidos desde 1978), quien inició su trayectoria con un discurso utópico⁴, cuyo mejor ejemplo es su primera página editorial para la revista experimental *The Broken Line/La Línea Quebrada*, publicada por artistas y periodistas de Tijuana y San Diego hacia finales de los ochentas.

En su ensayo *La cultura fronteriza: un proceso de negociación hacia la utopía*, Gómez-Peña describe la nueva "topografía cultural" del continente americano: una Latinoamérica libre por fin de dictaduras militares, pero amenazada por el autoritarismo interventor de Reagan. Mientras los políticos se debaten entre el separatismo y el panamericanismo, las fronteras culturales se han colapsado de forma que "Latinoamérica ya vive y palpita en Estados Unidos y viceversa". Ante este panorama, surgen los artistas transfronterizos: "gente enfrascada en el diseño de nuevas formas de asociación y comunicación, de creación y difusión de ideas". La utopía se define así: "Soñamos con una cultura transcontinental y autónoma, capaz de contener a todo aquel indígena, mestizo negro, euroamericano, transferido o híbrido intermedio— que desee sinceramente formar parte de este proyecto". El sueño que describe el artista remite directamente al pan-latinoamericanismo Bolivariano. El texto tiene un tono homogeneizante que abandonaría después, cuando sus intereses conceptuales lo llevaran a sumergirse en la hibridización radical. Más sugerente durante esta primera etapa es la redefinición que hace Gómez-Peña de la frontera "ya no como el fin último de dos países, sino como la intersección cardinal de muchas realidades. En este sentido, la frontera no es el abismo que habrá de salvarnos de la otredad amenazante, sino el sitio en donde la mentada otredad se doblega, se hace propia y comprensible". El artista que participe de este proyecto "ya no se concibe a sí mismo como bohemio trágico, sino como propulsor de debates y activista utópico".

El texto refleja la preocupación de cientos de artistas y activistas que hacia finales de los ochenta se entregaron a la tarea de reconceptualizar el panorama político-cultural del continente y a buscar diálogos intercomunitarios o transfronterizos. Se trata de un rechazo de la corriente a-política del posmodernismo euro-sajón, a favor de proyectos que visualizan la solidaridad a través de la diferencia.

Para estos nuevos poetas y artistas, la frontera es una zona de violencia xenofóbica, pero también lugar de encuentro en el que "la sangre de dos mundos confluyen para formar un tercer país; una cultura fronteriza"⁵. Como tal, la zona fronteriza se usa como metáfora; como símbolo de una nueva forma de relacionarse con la otredad. Mientras que los teóricos pos-

modernos en general usan el término "frontera" como recurso retórico que celebra la fragmentación, los escritores y artistas chicanos nos recuerdan que las fronteras también son lugares físicos dentro de los que a diario (con)viven y mueren millones de personas.

La poética de la frontera está abierta a todas las realidades liminales, por lo que en ella las voces femeninas y homosexuales —antes marginadas por el machismo mexicano y chicano— encuentran un vehículo de expresión privilegiado. Anzaldúa ofrece el concepto náhuatl de nepantla ("lugar intermedio") como manera de abordar el arte fronterizo. Nepantla es justamente ese espacio liminal que vive el inmigrante, el momento de transición entre una identidad y otra. Nepantla cuestiona la "normalidad" espacio-temporal y sexual, haciendo de la desorientación "la manera cuerda de arregárselas en un planeta complejo, interdependiente, multicultural y de paso acelerado (...) El estar desorientado en el espacio significa experimentar ataques de desdoblamiento y colapso de la identidad".⁶

Anzaldúa pone de relieve las repercusiones epistémicas del arte fronterizo, cuyos creadores —desde su posición liminal— cambian la percepción del espectador; lo desorientan y nortean, de modo que se sacuden sus más profundas creencias. El artista fronterizo, sugiere la poeta, es como el dios murciélago zapoteco que cuelga de cabeza dentro de "la oscura cueva de la creatividad" y, gracias a su ser volteado, puede "ver desde otro punto de vista, uno que aporte otro grado de entendimiento".⁷

Mientras la estrategia de parodia irónica es fundamental para muchos de los artistas fronterizos, su poética no se construye únicamente en oposición a la otredad. Como se aprecia en los escritos de Anzaldúa, los artistas chicanos y fronterizos también tienen como proyecto la consolidación de un espacio propio, una comunidad abierta que abarca la heteroglosia y las identidades múltiples. Proponen incluso nuevos estados de conciencia, como la "conciencia fronteriza" de Guillermo Gómez-Peña y la "conciencia mestiza" de Anzaldúa. Para la poeta, esta conciencia implica una tolerancia hacia la ambigüedad, una personalidad plural, una capacidad de recombinar lúdicamente distintas culturas y lenguas.⁸

La poética de la frontera se vale de un lenguaje poético tanto en sus manifestaciones literarias como visuales. La poesía creativa se alía con una mimesis irónica para abrir el campo simbólico de los imaginarios identitarios. La identidad ya no se presentará como un mero signo que denota el ser social de los individuos, sino que devendrá en símbolo "performativo" que reúne (*syn*) lo diferente y lanza (*ballein*) o disemina imágenes a través de las fronteras. Los artistas transfronterizos se rebelan contra los dictámenes oficiales de la identidad nacional por medio de juegos que representan lúdicamente sus límites simbólicos, de tal forma que ésta pueda ser subvertirla colectivamente. La identidad se propone, así, como proceso participativo y por ende como ejercicio democrático.

¿Cuál es el estado actual de la identidad americana? No hay una sola respuesta a la pregunta, ya que las identidades se manejan de forma distinta según cada contexto. Hay una distancia abismal entre la identidad latinoamericana como la soñaran Bolívar y Martí, y la identidad étnica que abrazan los chicanos. Sin embargo, ambas concepciones son homólogas en tanto que buscan consolidar un espacio comunitario frente a influencias colonialistas, sean éstas europeas o estadounidenses. La construcción de una comunidad tiene que debatirse inevitablemente dentro de una dinámica de mimetismo y alteridad en el que lo "propio" se crea en relación directa con lo que se identifica como "ajeno". El "nosotros" comunitario está

vinculado a "los otros" por medio de la imitación y el rechazo, el amor y el odio; y dentro de esta danza surge una identidad que siempre es relacional. Qué ejemplo más claro de esta dinámica que la relación México-Estados Unidos, cuyos conflictos y romances se agudizan en la zona fronteriza.

El abordaje de los procesos identitarios de la comunidad chicana nos da la oportunidad de examinar cómo este grupo, dentro de su resistencia a ser absorbido por el "melting pot", crea una tercera cultura entre la mexicana y la estadounidense. La experiencia chicana se caracteriza por una constante negociación entre la asimilación y la resistencia, pero siempre en vistas a legitimar su espacio comunitario dentro de la sociedad dominante. El derecho a ser diferentes ha tenido que ser reclamado igualmente en relación a los mexicanos, quienes en general rechazan la "norteamericanización" del chicano. Sin embargo, en muchos casos México está más "norteamericanizado", y por su parte los chicanos y los inmigrantes latinoamericanos están "latinizando" a los Estados Unidos. En este sentido, puede decirse que los chicanos tienen más herramientas para enfrentar la hibridación de las culturas contemporáneas ya que, a diferencia de los mexicanos, están concientes de que el mestizaje no terminó con la llegada de los españoles, y que por lo tanto es un proceso que nunca concluye.

En este ensayo se trazó el replanteamiento de las ideas que se vienen manejando en el continente americano sobre las identidades nacionales y étnicas, desde los discursos modernistas hasta los posmodernistas. Se vio cómo, en el campo intelectual, se tiende actualmente a privilegiar al constructivismo por sobre el esencialismo, es decir, que ahora las identidades se reconocen como fabricaciones susceptibles de crítica, ya no como esencias otorgadas desde el principio de los tiempos. Esta es una perspectiva que suscita polémica cuando se enfrenta al activismo de las comunidades de base.

Ante el impulso deconstructivo de la era posmoderna, ¿se puede hablar hoy del fin de la identidad, al igual que se dice que hemos llegado al fin de la historia? Efectivamente, la identidad —concebida como estática y uniforme— ha llegado a su límite; ya no puede ser idéntica a sí misma. Incluso, actualmente podría ser más acertado sustituir el término "identidad" por "diferidad", en alusión a los conceptos de "diseminar" y "diferir" propuestos por Derrida como maneras de ver el movimiento escurridizo del significado dentro de la cadena infinita de significantes.⁹

No obstante, la identidad sigue siendo una categoría políticamente necesaria, ya que sin ella los grupos marginales verían radicalmente empobrecidas sus herramientas discursivas de legitimación. Para los teóricos de sociedades postindustriales puede resultar fácil declarar el fin de la historia y la "muerte del autor", pero en el contexto de las comunidades de base la historia apenas comienza, además de que luchan por convertirse en autores de sus propios destinos.

Como ejercicio crítico, es indispensable examinar las fronteras de la identidad, ya que es allí donde se pueden apreciar sus límites discursivos. Si a nivel geopolítico las fronteras han servido como zonas de exclusión, también en ellas se invita a tender puentes hacia otros universos socio-culturales. La frontera, así, es un espacio que posibilita una conciencia simultáneamente crítica y solidaria.

(El presente ensayo se escribió para el proyecto "Ensayo, símbolo y campo cultural", y es parte de una investigación más amplia que aparece en mi tesis doctoral: *Artes visuales transfronterizas y la deconstrucción de la identidad* (UNAM, 1998). Agradezco la asesoría de la Dra. Liliana Weinberg y del Dr. Ricardo Melgar.

NOTES

1. Para un análisis del papel que jugó el arte chicano dentro de la configuración de esta nueva poética ver Prieto Stambaugh, Antonio, *Artes visuales transfronterizas y la deconstrucción de la identidad*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, cap. II.
2. Artega, Alfred, "Una lengua otra: la identidad chicana y la poética de la hibridación en la frontera entre Estados Unidos y México", en Ramón Alvarado y L. Zavala (comps.), op. cit., p. 170.
3. Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute Press, 1987, pp. 2-3.
4. Gómez-Peña en *The Broken Line/La Línea Quebrada*, año 1, núm. 1, mayo de 1986, s/p.
5. Anzaldúa, op. cit., p. 3.
6. Anzaldúa, Gloria, "Border Arte: Nopantla, el Lugar de la Frontera", en *La Frontera/The Border: Art About Mexico/United States Border Experience* (Catálogo). San Diego, Centro Cultural de la Raza, Museum of Contemporary Art, 1993, p.119.
7. Ibid., p. 121.
8. Anzaldúa, "La conciencia mestiza: Towards a New Consciousness", en Anzaldúa (ed.) *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras*. San Francisco, Aunt Lute Press, 1990, p. 379.
9. Derrida, Jacques, "Différance", en Mark C. Taylor (ed.) *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*. Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 405.