

ISBN 978-950-33-1649-8

Coordinación de  
**NANCY CALOMARDE**

# **Territorialidades Latinoamericanas.**

Ensamblajes de materialidades y  
vitalidades en la escritura



# **Territorialidades Latinoamericanas**

## Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura

Coordinadora:  
Nancy Calomarde

Colecciones  
del CIFYH 

Territorialidades Latinoamericanas. Ensamblajes de materialidades y vitalidades en la escritura / Nancy Calomarde ... [et al.]; coordinación general de Nancy Calomarde; fotografías de Nicolás Janowski. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1649-8

1. Literatura Latinoamericana. I. Calomarde, Nancy, coord. II. Janowski, Nicolás, fot.

CDD 809.04

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •  
Área de  
**Publicaciones**

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de portada: "Lola" (2014). Serie: Adrift in Blue. Autor: Nicolas Janowski

2021



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



## **Estrategias discursivas y territorios fronterizos:** *los ensayos de Guillermo Gómez-Peña* *y La Pocha Nostra*

Marcelo Silva Cantoni\*

### **Presentación**

El artista Guillermo Gómez-Peña junto a su tropa, La Pocha Nostra, viene sosteniendo, desde mediados de los ochenta, una importante labor teórica y crítica en torno a la problematización de los imaginarios dominantes de la cultura nacional y sobre la experiencia implicada en el cruce de las fronteras.

En este capítulo recomponemos una cartografía de las principales posturas teóricas y políticas del performancero, particularmente a partir de dos de sus primeros ensayos/manifiestos - “Wacha esa border, son” (1987) y “El paradigma multicultural” (1988), ambos recopilados en Gómez-Peña (2002)- y de su experiencia de sujeto migrante y racializado en Estados Unidos. Identificamos cuáles son sus posicionamientos y cómo varían estratégicamente con respecto a nociones que van a ser problematizadas a lo largo de sus performances, tales como la nación, la lengua, la raza, el multiculturalismo, la violencia contra los migrantes, etc. La teorización sobre la frontera es clave ya que va a atravesar toda su obra, para constituirse como un espacio inestable desde el cual enuncia el propio artista en relación a situaciones culturales y políticas específicas. En ese sentido, resulta crucial, como propuesta metodológica, atender a la delimitación de un archivo, en tanto sistema de enunciabilidad (Foucault, 2015) a partir del análisis discursivo de “fragmentos de la semiosis” (Verón, 2011, p.127). Como anotaba el propio Michel Foucault (2015), resulta imposible dar cuenta total del archivo de una sociedad, “el archivo se da por fragmentos, regiones y niveles” (p.171). Por lo tanto, en este trabajo nos interesa investigar qué relaciones de poder/saber entran en juego en el análisis de series discursivas, las cuales constituimos a partir de marcas identificables en los ensayos y manifiestos de los artistas.

\* CIFYH-UNC. Licenciado en Letras Modernas, becario doctoral de CONICET.  
silvacantoni@gmail.com

Un punto nodal, del que partimos para el análisis, es la interpelación, que reconocemos en los ensayos, de ciertos imaginarios dominantes que responden a regímenes de poder (pos)colonial, sobre todo a partir de la construcción de una idea de nación. Nos interesa abordar, por tanto, cómo a partir de la constitución de un territorio de enunciación fronterizo se pueden interrumpir<sup>1</sup> dichos ordenamientos y proponer un desvío.

## **Hacia la problematización de un archivo en torno a los ensayos y manifiestos de Guillermo Gómez-Peña y La Pocha Nostra**

El siguiente trabajo se inscribe en un proyecto mayor que intenta recomponer y cartografiar un archivo a partir del análisis de materialidades textuales de diversas semióticas que conforman un corpus desde el cual abordamos las producciones del performancero Guillermo Gómez-Peña y de su tropa La Pocha Nostra. En este capítulo, en particular, proponemos un análisis de algunos textos fundacionales de su proyecto artístico. Nos referimos a aquellos enunciados por Guillermo Gómez-Peña que podríamos caracterizar como ensayísticos, pero que también pueden inscribirse en el género literario de los manifiestos, un tipo discursivo íntimamente ligado a los movimientos de vanguardia. Nos abocaremos principalmente a la relación que podemos establecer entre el corpus conformado para este trabajo y las dinámicas en que se proyecta un orden discursivo que reconocemos como poscolonial<sup>2</sup>. Es decir, analizaremos en qué medida los textos de Guillermo Gómez-Peña denuncian y confrontan un régimen que, desde los planteos teóricos que provienen tanto de los estudios poscoloniales como del giro decolonial, podemos reconocer como continuador de ciertas relaciones de poder/saber coloniales. En ese sentido, proponemos reconstruir ciertos fragmentos de una semiosis (Verón, 2011)

<sup>1</sup> Sobre el gesto de interrupción nos remitimos a Alejandro De Oto (2020) quien observa cómo los mundos coloniales interrumpen las disciplinas y teorías que se habían caracterizado por un solipsismo cultural e histórico.

<sup>2</sup> Si bien somos conscientes de que los estudios poscoloniales y la perspectiva decolonial forman parte de dos tradiciones teóricas que responden a procesos históricos y semióticos diferentes, creemos que ambas corrientes apuntan a estudiar los modos de persistencia de ciertas formaciones coloniales en la trama de subjetividades y conocimientos más allá del fin de las administraciones políticas coloniales. Por ello, sin ahondar en las diferencias entre la teoría poscolonial y la perspectiva decolonial tendremos en cuenta aportes de autores y autoras que generalmente se adscriben a una línea o a la otra. Para un estudio sobre las distintas genealogías en las teorías críticas al colonialismo, recomendamos ver De Oto (2017).

(pos)colonial (Catelli, 2017a), para analizar cómo los posicionamientos teóricos y políticos de Gómez-Peña y de los integrantes del grupo La Pocha Nostra interrumpen dichos ordenamientos. Esto va a ser posible a partir de una estrategia discursiva que tiende a consolidar un lugar de enunciación *fronterizo* desde el cual los artistas van a interpelar distintas prácticas institucionalizadas y hasta naturalizadas. La caracterización de un arte o de un discurso como *fronterizo* apunta a un amplio repertorio teórico, sin embargo, para nuestra argumentación nos remitiremos a ciertos aportes que consideramos dentro de los más pertinentes como los de Homi Bhabha (2013), Laura I. Catelli (2017b), Walter Mignolo (2013) y el propio Gómez-Peña, los cuales referenciaremos más adelante. En este ensayo pretendemos investigar las dinámicas que intervienen en la construcción estratégica de ese lugar de enunciación.

Una de las nociones nodales a tener en cuenta para este artículo es la noción de archivo. El colonialismo, como forma violenta que instituye la relación entre Occidente y sus otros, formaría parte de esas condiciones de producción como un *a priori histórico* (Foucault, 2015) que constituye el archivo de las obras. Lo entendemos, en este punto, tal como lo piensa Foucault (2015): como sistema de enunciabilidad que rige la aparición y funcionamiento de los enunciados. Así, pretendemos investigar el despliegue de un conjunto de textos ensayísticos en relación a un sistema de discursividad, o como dice Foucault (2015) “a las posibilidades o imposibilidades enunciativas que éste dispone” (p. 170). En ese sentido nos interesa reconstruir las relaciones de poder en juego, particularmente en el ámbito de las instituciones artísticas, pero también en el espacio más amplio de políticas públicas.

Resulta pertinente, para el caso que nos compete, recapitular otras dos conceptualizaciones o más bien problematizaciones de la noción de archivo desde contextos latinoamericanos. Nos referimos a las propuestas de Miriam Jerade (2018) y de Andrés Tello (2015), ligadas a los planteos de Michel Foucault y Jacques Derrida, pero también a la lectura que hacen de teóricas y críticos de arte europeos como Ana María Guasch y Georges Didi-Huberman. Tello (2015) propone entender el archivo como una máquina social que organiza y administra no solo los signos sino también nuestros propios cuerpos. Este planteo adquiere un carácter significativo si lo pensamos en nuestras sociedades poscoloniales, y en relación al trazado de los territorios y la disposición de los cuerpos habilitados a ocupar

sitio o no en dicha cartografía. En ese sentido, y como veremos más adelante, la caracterización de la frontera, en tanto estrategia teórica pero también política, que propone Gómez-Peña desorganiza e interrumpe esos acuerdos sígnicos que disponen de los cuerpos a partir de la naturalización de líneas raciales. Y lo más interesante es que dicha interpelación se ejerce en un ámbito en que, dada la sutileza de las prácticas de las instituciones artísticas, los ejercicios coloniales de poder pasan en gran medida desapercibidos. De hecho, no es un detalle menor que la mayoría de los textos que analizamos en este trabajo construyan un destinatario identificado, en mayor o menor medida, con la comunidad artística. Es decir, si consideramos la categoría de raza así como el racismo (tanto en su acepción general como el racismo epistémico o lo que Mignolo (2013) llama la colonialidad del saber) como constitutivos de regímenes coloniales de poder, no podemos dejar de atender a los modos en que los textos de Gómez-Peña interpelan ese ejercicio de poder no solo en el nivel macro y sistémico de las sociedad estadounidense (aunque también de México y de las repúblicas latinoamericanas en general) sino, sobre todo, al interior mismo de las instituciones artísticas. Este llamado de atención resulta muy claro, por ejemplo, en el ensayo titulado “El paradigma multicultural” (Gómez-Peña, 2002), en el cual nos detendremos más adelante. Si como dice Andrés Tello (2015) “ciertas estrategias artísticas contemporáneas son capaces de interrumpir la coherencia de las tecnologías de reunión y coordinación de los signos y los cuerpos en los archivos visuales que instituyen nuestra ‘actualidad’” (p. 139), no sería un trabajo menor analizar las “condiciones de producción” (Verón, 2011, p. 127) de esas estrategias artísticas, entre las cuales figurarían, por supuesto, el entramado discursivo de las instituciones en las cuales los artistas generadores de esas estrategias se desenvuelven y a las que, en muchos casos y en particular en el que nos compete, interpelean.

Gómez-Peña representa, en ese sentido, una figura paradigmática de cómo pueden establecerse instancias de negociación que lo llevan tanto a participar de eventos artísticos en los museos más importantes del llamado *primer mundo* como a criticar las prácticas coloniales naturalizadas en muchos de esos museos e instituciones. Es decir, a poner en escena, más allá de las actitudes políticamente correctas y de las buenas intenciones de gestores y curadores, las manifestaciones de lo que Coco Fusco (2011) y Suely Rolnik (2019), desde distintas posturas teóricas, llaman el “incons-



cienta colonial”. Nuestra tesis resume que esas instancias de negociación en las que Guillermo Gómez-Peña se presenta a sí mismo tanto como un artista legitimado en el *primer mundo*, pero también como un *outsider*<sup>3</sup>, en tanto artista latino (es decir *racializado*), no serían posible sin la constitución de un territorio de enunciación fronterizo en el cual viene trabajando desde sus comienzos, tal como lo manifiestan algunos de los textos que abordaremos aquí.

Por otra parte, es preciso entender que las interrupciones a los ordenamientos coloniales que reconocemos en los ensayos de Gómez-Peña no apuntan solo a una crítica en el campo artístico. Sin pretender ahondar en las dilatadas discusiones en torno a los vínculos entre arte y política o sobre la autonomía (o no) del arte, no podemos evitar destacar cómo las prácticas de artistas como Gómez-Peña y los integrantes de La Pocha Nostra apuntan a desarticular imaginarios y narrativas dominantes legitimadores de un orden racista. Desde esa perspectiva la relevancia de las acciones no queda acotada a un público habituado a los museos y las instituciones artísticas, sino que se desborda hacia un campo más amplio de espectadores. Esta postura teórica que es también, insistimos, una posición política, la podemos rastrear ya en los primeros ensayos de Gómez-Peña. En el texto “Wacha esa border, son” (2002) publicado por primera vez en el 87 en una revista de tirada masiva como *La jornada semanal* de México, advierte sobre la necesidad de vencer la marginalidad que caracteriza a los artistas (nuevamente el ejercicio propio de un *insaider/outsider*, tan ligado al cruce de fronteras) y afirma que es necesario: “lograr acceso (por las buenas o por las malas), a los grandes canales de distribución de ideas e imágenes” (2002, p. 54). No es menor, por ejemplo, la repercusión en el público que tuvieron acciones icónicas como *La pareja en la jaula*, realiza-

<sup>3</sup> Es clarificador, en ese sentido, atender a un fragmento de la entrevista titulada “El arte del performance para inocentes” en la que Gómez-Peña (2017) se refiere a estos cruces cotidianos que realiza en el mundo del arte. Transcribimos a continuación la pregunta de la entrevistadora y la respuesta del artista: “LO: ¿Pero nunca has dependido del establishment? Es que muchas veces los artistas son bastante incongruentes. Se dicen muy de izquierda, muy rebeldes, y a la mera hora no podrían sobrevivir sin lo que les da ese mundo del arte con mayúscula. GP: Claro que yo también dependo de las instituciones culturales. Who doesn’t, chingao? ¿De qué otra manera podría uno sobrevivir? Pero... (después de una larga pausa, continúa) uno debe saber bailar con el diablo para no quemarse en las llamas. Lo importante es, por encima de todo, mantener la integridad y el control de tu obra, y nunca, NUNCA creértela. Abogo por la tercera vía: ni Darling culipronto ni automarginado radical, sino ser un insider/outsider al mismo tiempo... por delante y por detrás...” (s/n).

da junto a la artista Coco Fusco y presentada entre 1992 y 1994 en diversas ciudades del mundo, o el proyecto *Cruci-Fiction*, en que Gómez-Peña y Roberto Sifuentes se crucificaron vestidos de mariachi y pandillero en una playa de San Diego como protesta performática contra la propuesta 187 del estado de California<sup>4</sup> y la discriminación de los inmigrantes latinos. Estas obras generaron toda una serie de imágenes potentes que fueron publicadas en diversos medios masivos de comunicación. Es decir, estas obras apuntaban a intervenir en esos grandes generadores de contenido y de imaginarios dominantes y, en ese sentido, se ubican más cerca no solo de los análisis de Tello (2015) que reconocía cómo ciertas dinámicas artísticas podían desorganizar los archivos en tanto tecnologías de reunión de los signos y los cuerpos, sino también de “lo político” tal como lo entiende Nelly Richard<sup>5</sup>. Para la autora chilena lo político en el arte se define siempre en *acto y situación* siguiendo una coyuntura localizada y delimitada por ciertos marcos y fronteras. A su vez, en *Fracturas de la memoria* (2013), argumenta que el arte puede desmontar los marcos neoliberales que norman nuestros regímenes de afección y visibilidad. Es el arte crítico, dice Richard (2013), el que se aventura en esas “zonas de secreta discordancia, de tumultuosa opacidad, donde se aloja lo más refractario al régimen traslúcido de visibilidad satisfecha que acompaña el despliegue neoliberal” (p. 86). Ese *régimen traslúcido de visibilidad satisfecha* es el que naturaliza e instituye las imágenes, pero también los imaginarios coloniales como justificación de la violencia y el avasallamiento de los derechos y es allí donde fijan su crítica producciones artísticas como las que mencionamos. Intervienen en el archivo en tanto sistema de visibilidad y enunciabilidad.

Detengámonos un poco más en las articulaciones del archivo que se ven interrumpidas desde la poética de estos artistas. Para entender cómo se va consolidando esa propuesta en los manifiestos es importante delimitar o saber reconocer las narrativas que interpelan, es decir proceder al análisis a partir de la delimitación de fragmentos de la discursividad. Sostenemos que producciones como las que analizamos aquí logran reconocer y señalar nudos específicos en que se ejerce un poder colonial y oponen, a partir de ese acto, un desvío como forma de resistencia. Como decía

<sup>4</sup> La proposición 187 del estado de California fue una propuesta legislativa de 1994 que impulsaba negarle a los inmigrantes indocumentados el acceso a servicios básicos como el acceso a la salud y la educación pública.

<sup>5</sup> <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>

Foucault (2019), “designar los focos, denunciarlos [...] forzar la red de la información institucional, nombrar, decir quién ha hecho qué, señalar el blanco, es una primera inversión del poder, un primer paso para otras luchas contra el poder” (p. 137). En ese sentido un eje crucial es analizar las relaciones instituidas entre archivo y nación que se intentan desmontar desde la escritura fronteriza de Gómez-Peña.

La implicancia del archivo en la construcción de una narrativa de nación eficaz<sup>6</sup> nos lleva a la segunda problematización a la que hacíamos referencia más arriba. La filósofa mexicana Miriam Jerade (2018), en su lectura de Derrida, hace alusión al estrecho vínculo entre el archivo y el arconte estatal en relación con la violencia implicada en la institución de lo nacional. Para Jerade, el gesto de archivación juega un papel capital en la construcción política de una nación. En consonancia con Bhabha (2013), apunta a que el archivo conecta con la noción de suplemento de origen que tiene una función política en la construcción de una identidad nacional. Las narrativas de la nación moderna -y podríamos decir con Aníbal Quijano (2014) *moderno-coloniales*- principalmente de Estados Unidos y México (ya que es a partir de la frontera geopolítica entre los dos países desde donde enuncia, en principio, Gómez-Peña), se instituyen en torno a una violencia fundante. Como dice Bhabha, en su ya clásico ensayo “DisemiNación” (2013), ningún signo cultural ni narrativa de nación puede articular la totalidad de elementos que la componen y es por eso que la nación se presenta como un signo diseminado en el que interviene una doble temporalidad: pedagógica y performativa. Ahora bien, toda nación que se establece sobre la idea de lo único, y de un *nosotros* homogéneo, tiene que sofocar la pluralidad de voces disidentes que la atraviesan. En ese punto el orden y la custodia del archivo vinculado a lo nacional, y en

---

<sup>6</sup> Para la relación entre “narrativa” y “ficción” y los procesos de verosimilitud y eficacia que se ponen en juego en la construcción de narrativas nos remitimos a los planteos de Mirta Anttonelli (2011). Para la autora: “[...] la categoría de narrativas ha sido redefinida por diversos campos disciplinares y diferentes perspectivas de abordaje, atribuyéndosele el alcance de la dimensión específicamente temporal mediante la cual los actores sociales asignan sentido a la vida, individual y colectiva, eslabonando/suturando el tiempo como narración. En tal sentido, las narrativas conciernen tanto las memorias (apropiaciones simbólicas del pasado), cuanto las visiones del provenir (proyecciones imaginarias del futuro), ambas desde el presente como punto de articulación de una particular conciencia histórica” (p. 93). Según esta argumentación las conceptualizaciones de las narrativas no se dirimen en torno a si son verdaderas o falsas sino, más bien, a si son eficaces o no.

muchos casos a la institución de los estado-nación modernos, cumple un rol crucial en esa construcción.

El archivo, en ese sentido, está ligado a modos de instituir imaginarios, comportamientos y narrativas que naturalizan ciertas ideas de nación, las cuales tienen una fuerza performática al punto tal que generan una gestión de los cuerpos a partir de la línea divisora (en la mayoría de los casos racial) que separa a aquellos que forman parte de esa nación de los que no pueden incluirse en ella, o que pueden ser incluidos pero solo como objetos folclóricos y no como sujetos de una historia nacional. El consenso multicultural que va a ser criticado por Gómez-Peña y que constituía un paradigma, sobre todo a comienzos de los noventa, tendía a fetichizar las identidades y los cuerpos racializados, estereotipándolos, pero al mismo tiempo escamoteando el pasado de violencia cuya marca está presente en esos cuerpos. Volveremos sobre este tema en el próximo apartado, por el momento creemos importante señalar, por un lado, la importancia de identificar los usos y la construcción de los archivos en su relación con cierta idea de lo nacional. Por otro, pretendemos dejar en claro que el archivo no funciona solo ligado al Estado como institución, sino también a distintos dispositivos<sup>7</sup> coloniales que, desde los desarrollos de Foucault (2015), combinan elementos heterogéneos. Creemos que estos dispositivos de poder poscolonial, se articulan en torno a lo que Tello (2015) llama la *máquina social del archivo*, en el despliegue y la naturalización de imaginarios de nación dominantes.

Al mismo tiempo, es preciso encuadrar cada narrativa de nación en su contexto y campo enunciativo particular. En este sentido no es una coincidencia azarosa que la mayor parte de los textos que analizamos sean enunciados en relación a condiciones de producción en donde se percibe una mayor emergencia del nacionalismo estadounidense. Nos referimos,

<sup>7</sup> Para Antonelli (2009), Foucault entiende el dispositivo como una red de relaciones, el nexo que puede existir entre instancias y elementos heterogéneos, tanto discursivos como no discursivos. Así, para la autora, el funcionamiento de un dispositivo permite instaurar, naturalizar e institucionalizar eficazmente representaciones sociales. Al analizar la megaminería como formación discursiva y lo que la autora llama “dispositivos de intervención en la cultura”, Antonelli reconoce cómo los distintos elementos que componen el dispositivo no solo atraviesan al Estado, sino que también lo incluyen (p. 53). En el marco general de nuestra investigación, el Estado/nación “moderno-colonial” (Quijano, 2014), también cumple un rol articulador como elemento en el funcionamiento de un dispositivo de poder colonial. A su vez, retomamos los planteos de Catelli (2017a) quien analiza lo racial en contextos latinoamericanos como dispositivo, atendiendo a la multiplicidad de elementos que intervienen en el proceso de racialización como estrategia de poder.

particularmente al contexto de fines de los ochenta cuando ya parecía inevitable el fin de la Unión Soviética y EE.UU. se perfilaba como principal potencia (imperial) en la cartografía del llamado, en ese entonces, *nuevo orden mundial*; y, por otro lado, al momento post-2001, cuando se volvió casi un imperativo, sobre todo en los círculos mediáticos, pero también artísticos e intelectuales, afirmar la identidad patriótica norteamericana. En esas condiciones sociodiscursivas se fueron fortaleciendo y afianzando ciertas gramáticas nacionalistas que trajeron como consecuencia directa, la construcción enfática de los otros de ese imaginario de nación estadounidense. Es en el marco de ese imaginario de la alteridad (que, como dice Rita Segato (2007) es distinto para cada nación ya que cada una tiene sus propias formas de producir otredad<sup>8</sup>), en donde comienzan a situarse estratégicamente los artistas que estudiamos en este artículo. Es también en ese espacio marginal de las naciones en donde se van generando territorios de enunciación que interpelan las construcciones monolíticas de la identidad. En otros trabajos llamamos a dichos espacios (desde los aportes de Foucault) “heterotopías anticoloniales” (Silva Cantoni, 2019).

## **Territorios fronterizos y heterotopías anticoloniales**

Al abordar la teorización de la frontera, nos parece pertinente remitirnos a algunos de los teóricos y teóricas que nombramos anteriormente para ponerlos en relación a los planteos iniciales de Gómez-Peña. En este aspecto advertimos que de ninguna manera pretendemos establecer una disposición jerárquica entre producciones artísticas o literarias y sus respectivas formulaciones teóricas. De hecho, creemos que son distintos géneros para abordar una misma problemática. Tanto los aportes producidos por los artistas como las reflexiones teóricas y ensayísticas, ya sea de los noventa o de la actualidad, dan cuenta de los diferentes modos en que la noción de frontera, vinculada a una nueva forma de subjetividad, fue articulando un

---

<sup>8</sup> Segato (2007), en su libro *La nación y sus otros* analiza distintas *formaciones nacionales de alteridad*, particularmente el caso argentino, brasilero y estadounidense. Para la antropóloga argentina estas formaciones no son otra cosa que “representaciones hegemónicas que producen realidades. Con ellas se enfatiza, por un lado, la relevancia de considerar las idiosincrasias nacionales y el resultado del predominio discursivo de una matriz de nación que no es otra cosa que una matriz de alteridades, es decir, de formas de producir otredad, concebida por la imaginación de las elites e incorporada como forma de vida a través de narrativas maestras endosadas y propagadas por el Estado, por las artes y, por último, por la cultura de todos los componentes de la nación.” (pp.29-30).

conjunto de enunciados, cuyas zonas más densas pueden rastrearse desde fines de los ochenta y noventa del siglo pasado. Son numerosos aquellos artistas, escritores y pensadores que, desde registros como el ensayo, la poesía y la performance apelaron a visibilizar un lugar de enunciación, de reflexión teórica y política a partir de la consolidación, ya sea metafórica o literal, de la noción de frontera. En esa línea, quizás una de las precursoras fue Gloria Anzaldúa (2016), quien supo trasladar las tensiones propias del espacio geopolítico de la frontera entre Texas y México a su propia experiencia histórica y corporal. A partir de sus ensayos y poemas la frontera podía concebirse también como una dimensión que atravesaba el cuerpo mismo de los sujetos racializados y colonizados. A su vez, Anzaldúa inscribe, desde su posición política de escritora chicana y lesbiana, una nueva página en la teoría crítica poscolonial al enfatizar en el carácter imperialista de Estados Unidos, particularmente en su relación con México. Los mexicanos, mexicanas, chicanos y chicanas en territorio estadounidense están atravesados por una historia colonial en la que el tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848 marca un hito imprescindible. Esta historia retorna insistentemente en enunciados actuales, por ejemplo, cuando Gómez-Peña parodia y subvierte el discurso supremacista de la campaña electoral de Donald Trump (*"Make America Great Again"*) y enuncia a modo de slogan *"Make America Mexico Again"*. La frontera le permite a Anzaldúa interperlar no solo la violencia colonial e imperial estadounidense sino también la violencia patriarcal mexicana. Es en esa ambigüedad que la frontera se constituye como un lugar político estratégico.

A partir de los escritos de Anzaldúa, Mignolo (2013) elabora la categoría de "pensamiento fronterizo" para referirse a un modo de pensamiento (o gnosís) que nace como respuesta a la diferencia colonial. Este tipo de conocimiento surge entonces desde un lugar de enunciación fracturado y desde una perspectiva subalterna, una geo-corpopolítica. La experiencia de la herida y de la diferencia colonial es para Mignolo una condición de posibilidad del pensamiento fronterizo y este se vuelve, a la vez, una opción descolonial, un desprendimiento de epistemologías imperiales que es asimismo una desobediencia epistémica. En este sentido, el pensamiento fronterizo cuestiona el orden establecido y naturalizado como universal y demuestra que ese orden se basa en la diferencia colonial. Lo que nos interesa destacar es que, para Mignolo (2013), esta forma de conocimiento solo puede articularse desde perspectivas subalternas: "El pensamiento

fronterizo desde una perspectiva territorial se convierte en una máquina de apropiación de las *differe/a/nces* coloniales, y la diferencia colonial se convierte en un mero objeto de estudio en lugar de una potencia epistémica” (p. 107).

Más allá de las implicancias epistemológicas presentes en la argumentación de Mignolo (2013), resaltamos el gesto teórico de reconocer en el espacio fronterizo un lugar privilegiado para la articulación de voces subalternas. Sin embargo, creemos que más que un desprendimiento de epistemologías imperiales, lo que plantea el lugar fronterizo de enunciación en las obras y escritos de Gómez-Peña es una instancia de negociación (tercer espacio) entre diversas temporalidades en la narración de la nación tal como lo plantea Homi Bhabha (2013) al referirse al artista: “La temporalidad asincrónica de las culturas global y nacional abre un espacio cultural, un tercer espacio, donde la negociación de diferencias inconmensurables crea la tensión propia de las existencias fronterizas” (p. 263). La postura de Bhabha responde también a las discusiones en torno a las dinámicas culturales denominadas *posmodernas* dentro de la jerga que circulaba en la época en que escribe su ensayo. Allí el autor indio, en un gesto similar al que veremos con García Canclini (2005) más adelante, analiza esos espacios de las últimas décadas del siglo XX que causaban la sensación de vivir en medio de lo *incomprensible*, y en donde su disposición misma cuestionaba las lógicas de los lugares binarios. Es la agudeza analítica de Bhabha (2013) la que le permite reconocer en ese *tercer espacio*, el lugar donde se figura lo global (y su carga colonial) pero también en donde se *negocian* las diferencias inconmensurables que caracterizan las experiencias fronterizas. Si destacamos el verbo *negociar* propuesto por el autor indio es porque nos parece pertinente a la hora de investigar las estrategias discursivas que reconocemos en Gómez-Peña y los artistas de La Pocha Nostra. Una instancia de negociación sería, por ejemplo, el ejercicio de entrar y salir del mundo legitimado del arte. En esta línea, la constitución de un espacio fronterizo dinámico apunta a los modos de interpelar regímenes coloniales de dominación con sus respectivos imaginarios nacionales ya que, como vimos anteriormente, ninguna narrativa de nación puede articular la totalidad de elementos que la componen. Si entendemos, como advertimos en el apartado sobre archivo, que esas narrativas e imaginarios se instituyen y naturalizan a partir de dispositivos poscoloniales de poder, es decir según luchas de fuerza en donde la

constitución de una idea de nación excluye y crea necesariamente a los sujetos (racializados o minorizados) que no forman parte de ella, podemos advertir también cómo la frontera en tanto espacio de enunciación resulta un lugar estratégico para interrumpir dichas gramáticas coloniales. En otras palabras, ese territorio fronterizo, muy cercano al tercer espacio de Bhabha, es el que permite, de algún modo, negociar según decisiones contingentes aquella inconmensurabilidad que queda fuera de los relatos de nación dominantes. La frontera, como territorio de enunciación, habilitaría a articular estratégicamente la “temporalidad performativa” (Bhabha, 2013, p. 190) que interviene en la narración de la nación.

Catelli (2017b) también advierte cómo las producciones de *La Pocha Nostra* delinean un lugar de enunciación y acción que “subvierte la funcionalidad normativizadora de conceptos como mestizaje e hibridez” (p.176). Si la categoría de mestizaje había sido funcional, para los Estado-nación latinoamericanos (especialmente en el caso de México), a distintos despliegues de colonialismo interno, la ambivalencia característica de las zonas fronterizas permite desarticular dichos imaginarios. La argumentación de la autora es clave para nuestra interpretación de los ensayos. Según Catelli (2017b) la pedagogía fronteriza funciona como antídoto frente a un orden social fundado en la colonialidad del poder y reconoce el lugar fronterizo de enunciación como ese espacio con una gran potencialidad política desde el cual se ponen en tensión categorías como las de mestizaje, hibridez y transmedialidad. Podemos establecer aquí un criterio de concordancia con la propuesta de Homi Bhabha (2013), al analizar cómo ambos autores entienden la frontera de Gómez-Peña y *La Pocha Nostra* como un espacio de tensión y negociación de ciertos órdenes establecidos. Queremos insistir nuevamente, como ejemplificaremos más adelante, que esa negociación se da de acuerdo a circunstancias contingentes. En ese sentido, no resulta casual que el performance sea el género predilecto para este grupo de artistas. Como diría el mismo Gómez-Peña, este género le dio el lenguaje necesario para su poética del cruce permanente ya sea de géneros, identidades, construcciones raciales u otros. Y es ese discurso performático el que también le permite articular una semiótica fronteriza que ya venía desarrollándose en el pensamiento de Gómez-Peña desde los ochenta. Así, en una entrevista radial de febrero de 1985, el artista afirma:



La realidad de la frontera está a la orden del día. Cruzar la frontera, cambiar de contexto cultural, enfrentarme diariamente a dos actitudes políticas, culturales y espirituales completamente distintas, son cosas que llevo a cabo de una manera cotidiana [...] Yo creo que la frontera es uno de los lugares más apasionantes y complejos que hay en este planeta. En pocos lugares del mundo se encuentran y repelen dos lenguas, culturas populares, sistemas políticos y cosmovisiones espirituales tan drásticamente opuestas como en la región de la frontera mexocamericana. Este es un sitio donde se encuentran múltiples culturas; no solo la mexicana y la norteamericana, sino también la chicana que es una cultura en sí misma [...] Partiendo de esta visión yo tengo la idea de que el día que esta frontera sea capaz de articularse, de explicarse a sí misma a través de su arte y su literatura, se va a convertir en uno de los centros más importantes del mundo. (Gómez-Peña, 1985, s/n)<sup>9</sup>

Vemos cómo se va trazando una genealogía de la teoría fronteriza, la cual se inscribe en los debates filosóficos, políticos y culturales de la época. Otra publicación de mediados de los ochenta que vale la pena mencionar fue el proyecto dirigido por Gómez-Peña y Emily Hicks que llevó el título bilingüe de *La Línea Quebrada/The broken line*. Esa especie de revista (aunque sus editores dejaron bien en claro que no se trataba de una revista sino de un objeto artístico) reunía ensayos, poemas, fotomontajes, ilustraciones y se constituyó como el órgano principal desde donde se empezó a teorizar el lugar de los artistas latinos en Estados Unidos que no adscribían directamente al movimiento chicano. Esa tensión de no ser parte orgánica de ninguna nación o identidad fija e inmóvil es una constante en la propuesta teórico-política de Gómez-Peña. La actualidad durativa del gesto del cruce se corresponde, en su obra, a un modo de “habitar la frontera”, tal como señala Catelli (2017b, p. 179), que se manifiesta en esa tensión a la que nos referimos, reconocible, por ejemplo, en algunas de sus frases más célebres: “me estoy desmexicanizando para mexicomprenderme”; “soy un posmexicano en proceso de chicanización” (Gómez-Peña, 2002, p. 47). En ese sentido, lo que la publicación de la *La línea Quebra-*

<sup>9</sup> Pudimos acceder a esta entrevista gracias al trabajo realizado con el material de archivo del “Fondo Guillermo Gómez-Peña” perteneciente al centro de documentación *Arkheia*, del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México. Dicha entrevista es la transcripción publicada en un medio gráfico de un programa radial que conducían Gómez-Peña y el periodista Marco Vinicio González. Dado que el texto citado se encontraba en un folio de una carpeta que había pertenecido al artista y se trataba de un recorte de un diario, pero no se destacaba el nombre del medio ni la ciudad de su publicación, no podemos dar mayores precisiones bibliográficas al respecto, más que la fecha de su publicación.

*da/The Broken line* pone en escena es la conformación de esa subjetividad fronteriza (o *sensibilidad fronteriza*), fuertemente ligada a los procesos de territorialización y desterritorialización. Al respecto, dice Gómez-Peña (2002): “Presenciamos la ‘fronterización’ del mundo, producto de la ‘desterritorialización’ masiva de grandes sectores humanos” (p. 50). También Emily Hicks (1987) en la nota editorial del segundo número de la “no-revista” ensaya una formulación teórica de este territorio de enunciación a partir de planteos que dejan resonando los ecos de lo escrito por Deleuze y Guattari en su célebre texto sobre Kafka:

Existen varias características que definen a los habitantes de la frontera: 1) la desterritorialización física, lingüística, cultural, política; 2) la conexión del individuo con su inmediatez política (el habitante de la frontera no posee una subjetividad autodeterminada, en el sentido tradicional europeo. Por el contrario, su identidad es constantemente cuestionada (se le pide por identificación, le rehúsan el servicio médico, se le amenaza con deportación y es continuamente afectado por las relaciones entre México y Estados Unidos; 3) el ensamblaje colectivo de la enunciación: los acontecimientos cobran un valor colectivo. Cuando uno deja su patria, la vida cotidiana se transforma brutalmente. Los objetos que nos remiten al pasado se desvanecen. La nostalgia de la “reterritorialización” comienza. (Hicks, 1987, s/n)

Es interesante atender a ese breve fragmento, enunciado en un contexto de afianzamiento de las teorías y discusiones en torno al arte *posmoderno*, porque es justamente a partir de esa falta de determinación en la subjetividad de los ciudadanos fronterizos que este grupo de artistas produjo un lugar de enunciación marcadamente político. Podemos relacionarlo aquí con los planteos en torno a la negación ontológica de los sujetos colonizados. Para Fanon (2011) el negro habita una zona de “no-ser” (p. 42), pero esa zona de no-ser es también, para el pensador caribeño, una plataforma para un “auténtico surgimiento” (p. 42). Es desde esa zona fronteriza que los artistas que estudiamos se desvían de los ordenamientos moderno-coloniales que articulan sus subjetividades para proponer otra cosa, en principio, una interrupción, una interpelación, pero sobre todo la conformación de un lugar político de enunciación para sujetos que se ven permanentemente amenazados por portar en sus cuerpos y en los pliegues de su lengua las marcas que los constituyen como la alteridad de una nación. Es desde esa lectura que Hicks (1987) se refiere al ensamblaje

colectivo de la enunciación. Gómez-Peña (1987), en el mismo número en un texto titulado “Frontera y desterritorialización” acompaña esta formulación teórica: “Nuestra generación es la ‘población flotante’ más grande del mundo. Somos el tercer mundo incrustado en el primero [...] Nuestro producto artístico propone que practicamos la *hybrid* epistemología de la dualidad y la semiótica de la frontera” (s/n).

La polisemia del sintagma de *población flotante* puede referir no solo a los procesos de desterritorialización, sino también a las estrategias para escamotear las configuraciones identitarias propias de los regímenes coloniales de poder y proponer un desvío hacia otros modos de afirmación subjetiva, un auténtico surgimiento, si retomamos las palabras de Fanon que citamos más arriba. De este modo, desde la descripción analítica propuesta, podemos reconocer que tanto el ordenamiento (pos)colonial, como también las prácticas subversivas que proponen estos artistas, constituyen las condiciones de posibilidad (Verón, 2011) y también el sistema de discursividad (Foucault, 2015) que hicieron posible la aparición de distintos textos fronterizos como un enunciados y acontecimientos.

Otro punto a tener en cuenta es la mención que hace Gómez-Peña, en el texto citado más arriba, de una semiótica de la frontera, ya que nos lleva directamente a los planteos de Walter Mignolo (1992) sobre la “semiosis colonial” (p. 27). Al abordar textos de la época colonial, el semiólogo argentino analiza el complejo sistema de interacciones semióticas que intervienen en los estudios coloniales. A partir de allí afirma que tanto el término de *literatura colonial* como el de *discurso colonial* resultan insuficientes para dar cuenta de esa compleja red de relaciones y de sus productos culturales *híbridos*<sup>10</sup> y propone la categoría de semiosis colonial. Desde esa perspectiva, Mignolo estudia comparativamente distintas producciones culturales (desde la colonia hasta fines de los ochenta) que, según su argumentación, dan cuenta de cierta continuidad en la representación de realidades fracturadas y que ponen, por tanto, en entredicho el lugar propio del investigador. Es decir, el abordaje de producciones que se inscriben en este proceso que el teórico argentino (1992) caracteriza

<sup>10</sup> El término *híbrido* es recurrente (desde distintas perspectivas) en la literatura crítica de la época, no solo en los planteos teóricos del propio Mignolo sino también de su compatriota García Canclini (2005), y de autores más ligados a la corriente “poscolonial” como Homi Bhabha (2013). Desde ese punto de vista no resulta una coincidencia extraña que Gómez-Peña afirmara, en el texto citado más arriba, que “practica la *hybrid* epistemológica de la dualidad”.

como semiosis colonial interpela al investigador a preguntarse cuál es el lugar de enunciación desde el cual se comprenden o se intentan comprender las situaciones coloniales<sup>11</sup>. En ese sentido, la noción de frontera tal como la problematizan los artistas y escritores de *La Línea Quebrada* ilustra, según Mignolo (2013), la fractura del objeto o sujeto que se trata comprender y la fractura del sujeto de la comprensión: el “Orfeo desterritorializado” como dice Hicks (1987). En consecuencia “las interrelaciones de la semiosis colonial como una red de procesos que se desea comprender y el locus de enunciación como una red de lugares desde donde se realiza la comprensión necesitan de una hermenéutica diatópica o pluritópica” (Mignolo, 1992, pp. 43-44). Es decir, en este proceso de *comprensión* se rearticulan tanto los lugares de enunciación de los artistas fronterizos (y la compleja red de relaciones en que se inscriben), como nuestros propios espacios de investigación a la hora de tratar de establecer y describir un archivo, en tanto sistema de discursividad. De allí podemos problematizar ciertas preguntas en torno a lo que venimos abordando y que tienen que ver con intentar delimitar qué posiciones estratégicas ocupan los sujetos de la enunciación en los ensayos y manifiestos estudiados y, eventualmente, qué lecturas podemos establecer desde nuestros propios lugares fronterizos y pluritópicos desde los que enunciamos.

Si continuamos con el ejercicio de describir el archivo de una sensibilidad fronteriza que reconocemos a partir de marcas en los textos que analizamos, no podemos dejar de mencionar otro ensayo temprano y ya clásico que afronta el tópico de los espacios fronterizos y las prácticas artísticas y culturales que en ellos se desenvuelven. Nos referimos a *Culturas híbridas* (2005) de Néstor García Canclini. El autor investiga allí las diversas estrategias y formas de agenciamiento identitario y de producciones simbólicas de artistas como Gómez-Peña, poniendo especial énfasis en las zonas de la frontera de México/Estados Unidos. Para García Canclini

<sup>11</sup> No podemos evitar relacionar este cuestionamiento que hace Mignolo del lugar de enunciación del investigador con las palabras finales que propone Hicks (1987) en el texto citado: “La cultura fronteriza conlleva un miedo profundo: el miedo a ser visto, atrapado e interrogado. Y, al mismo tiempo, crea un espacio para la resistencia de este temor, un lugar desde el cual decir: “Soy indocumentado, ¿y qué?” [...] La cultura fronteriza es una estrategia para enfrentar el temor, y una manera de deconstruir el lenguaje de la representación, de estereotipos, imitaciones y violencia [...] El “espectador activo” del texto fronterizo es el nuevo Orfeo desterritorializado, que puede mirar/cruzar la frontera hacia el Infierno del doble, “el otro lado”, de la visión horripilante, reconocida como propia y contemplarla” (el destacado es nuestro) (s/n).

(2005) estos artistas asumen de forma radical las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización (p. 281) como *estrategias* para entrar y salir de la modernidad.

A fines de los ochenta el antropólogo argentino estudiaba este proceso de hibridación y lo que él mismo junto con Renato Rosaldo, y en consonancia con algunos alegatos como los ya citados del propio Gómez-Peña, llama la “implosión del tercer mundo en el primero” (García Canclini, 2005, p. 285), lo cual da cuenta a modo de síntoma de la época de la necesidad de proponer categorías alternativas (como sucede con Mignolo y Bhabha) a la hora de cartografiar los espacios fronterizos y sus dinámicas culturales. Esta forma de problematizar ciertas articulaciones maniqueas del espacio y del territorio en relación a los agenciamientos identitarios queda sintetizada en la referencia a una entrevista radial que cita García Canclini y a la que ya nos referimos más arriba: “Periodista: Si tanto ama a nuestro país como usted dice ¿por qué vive en California? Gómez-Peña: Me estoy desmexicanizando para mexicomprenderme...”<sup>12</sup> (2005, p. 294). La ironía del performancero como crítica de cualquier tipo de identidad nacional fija puede relacionarse, a su vez, con la temporalidad performativa que mencionábamos con Bhabha (2013) como forma de intervenir en el tiempo narrativo de la nación moderna desde la enunciación de las minorías. Mientras que una temporalidad pedagógica de la nación, articulada a la autoridad de los archivos instituidos estaría naturalizando construcciones identitarias fijas, ligadas a líneas predominantemente raciales (pero también lingüísticas, de género y de orientación sexual), la enunciación desde los márgenes y los espacios fronterizos de las naciones (ya sea México o Estados Unidos) interrumpe y desarticula, en un gesto continuado y repetitivo, esa gramática monolítica.

Siguiendo esa perspectiva es que analizamos en otros trabajos (Silva Cantoni, 2019) distintos fragmentos de una semiosis poscolonial que conmueven nuestros propios campos disciplinares y nos invitan a reflexionar en nuestros contextos particulares. Allí trazamos una similitud entre ciertos territorios fronterizos articulados en los discursos (sobre todo performativos) del artista con la noción de heterotopías de Foucault (1994)<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Este mismo fragmento es retomado por Gómez-Peña como epígrafe de su ensayo “Wacha esa border, son”, publicado por primera vez en español en La Jornada Semanal en 1987 y luego como un capítulo de *El mexterminator: Antropología inversa de un performancero post-mexicano* (2002).

<sup>13</sup> Gran parte de esa formulación surge de charlas con la Dra. Mirta Antonelli.

Así como el filósofo francés reconocía en la escritura borgeana que ciertas construcciones rompían la sintaxis que “hace mantenerse juntas a las palabras y las cosas” (2007, p. 3), podemos identificar en las representaciones fracturadas de la frontera en los manifiestos de Gómez-Peña, distintos territorios de resistencia o *heterotopías anticoloniales* que desarticulan la sintaxis diferenciadora de los lugares comunes. La categoría de heterotopías, definida por Michel Foucault en su conferencia “Los espacios otros” o también traducida como “Espacios diferentes” (1994), nos parece adecuada para analizar estos lugares de enunciación que desmontan la sintaxis maniquea (Bhabha, 2013) de un orden colonial. Dice Foucault (1994):

hay probablemente en todas las culturas y todas las civilizaciones, unos lugares reales, efectivos, unos lugares que se perfilan en la institución misma de la sociedad y que constituyen una especie de contra-emplazamiento, una especie de utopías hechas realidad y en los cuales se hallan representados, contestados e invertidos todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el seno de una cultura [...] Dado que son otros lugares totalmente diferentes de los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, yo los llamaría “heterotopías”, por oposición a las utopías. (p. 93)

También nos parece singular la reflexión de la pensadora italiana Emanuela Fornari (2014) en torno a las heterotopías foucaulteanas. Si bien su lectura no dista mucho de las teorizaciones del filósofo francés, sí creemos importante rescatar el carácter dinámico que le adjudica a estos espacios. Recordemos, en este sentido, la cita del performancero cuando afirmaba que la frontera era algo que llevaba consigo todo el tiempo y formaba parte de su realidad cotidiana. Esa caracterización móvil de la heterotopía se acerca más, a nuestro entender, a los territorios de enunciación fronterizos y ambivalentes, generados por los artistas que estudiamos. Para Fornari (2014):

la heterotopía da-lugar a una multiplicidad de contra-espacios realísimos que son representantes, para Foucault, de contextos específicos visibles y localizables [...], mientras que desde mi perspectiva se remiten más bien a campos dinámicos o a zonas de tránsito, como los umbrales, las líneas de frontera, las fallas en las que se producen los cambios. Para sintetizar: si las heterotopías foucaultiana son contextos, lugares diferenciados, aunque, en su peculiaridad, en última instancia funcionales al gobierno espacial de

la sociedad, mis heterotopías son realidades de movimiento disfuncionales a los dispositivos de control. (p. 10)

Como dijimos, si bien consideramos discutible y hasta contradictoria la afirmación de que las heterotopías, tal como las concibe Foucault, sean para la autora italiana lugares, en última instancia, “funcionales al gobierno espacial de la sociedad” (p.10) si consideramos oportuno enfatizar en la movilidad y el dinamismo que la teórica reconoce en esos espacios. Porque en los enunciados que analizamos, la construcción de lugares heterotópicos y el posicionamiento subjetivo a partir de la demarcación de líneas raciales va a variar en relación a las “formaciones nacionales de alteridad” (Segato, 2007, p.29) en que se inscriben. Desde este análisis nos parece muy significativo retomar la pregunta abierta en torno a la revisión de la categoría de heterotopía que hace Alejandra Castillo (2016). En un análisis comparado de las formas de la política en Foucault y Rancière, la pensadora chilena reconoce que Foucault apunta a describir los dispositivos y discursos que conforman el orden de los enunciados, pero a la vez busca zonas de apertura y desvío. Finalmente, al reconocer a las heterotopías como “desviaciones”, “lugares al margen”, “contraespacios móviles”, se pregunta: “¿No podríamos situar, aquí, la política en Foucault?” (Castillo, 2016, p. 243). Las heterotopías que reconocemos en los ensayos y manifiestos de Gómez-Peña y La Pocha Nostra son dinámicas porque surgen especialmente en torno a una contingencia política determinada que busca los resquicios desde donde se pueden interrumpir los dispositivos poscoloniales de poder.

La potencia estratégica del territorio fronterizo de enunciación en las poéticas que abordamos va a radicar en que se construyen en y a partir del cuerpo y de la lengua de los sujetos *otros* de la nación. Y es en ese sentido que no constituye una frontera geopolítica fija, sino más bien un territorio ambivalente. De ese modo, la teorización sobre las líneas fronterizas va a variar, por ejemplo, de un texto como “El paradigma multicultural” (Gómez-Peña, 2002), en donde se discute y critica el consenso despolitizado y deshistorizante del multiculturalismo, al manifiesto de La Pocha Nostra post-2001, en donde la demarcación de la línea fronteriza incluye a otros sujetos minorizados que no son solo los latinos de Estados Unidos. Y este ejercicio es la consecuencia, también, de que el archivo ligado a la construcción narrativa de la nación funcione, como dice Tello (2015), como una máquina social que dispone, interviene y gestiona no solo los

signos, sino también los cuerpos. A partir de cada campo enunciativo particular, la posición contingente que asume Gómez-Peña como sujeto de la enunciación de los ensayos y manifiestos va a variar de manera singular. Para volver al ejemplo anterior, si en un texto como el “El paradigma multicultural” de 1987 se sospecha de cierta tendencia celebratoria de la globalización en el mundo del arte, que borra y fetichiza los particularismos nacionales de la cultura latinoamericana, en el manifiesto de La Pocha Nostra, por el contrario (texto publicado por primera vez en 2002), se condena enfáticamente cualquier tipo de nacionalismo. Con la vuelta *trágica* (Grüner, 2002) de los fundamentalismos no es azaroso que un tópico crucial en los manifiestos sea el ataque a la retórica patriótica y nacionalista. Y tampoco es casual que ese manifiesto (el del 2002) vuelva a tomar envión en 2017 (difundido en las redes y publicado en un catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México) en plena *era Trump* en la que el nacionalismo estadounidense vuelve a cobrar un ímpetu, que parecía hasta entonces sosegado, bajo el slogan ya citado de “*Make America Great Again*”. Como podemos ver se despliegan, así, estrategias discursivas en función de un proceso de negociación política. En el manifiesto al que nos referimos, por ejemplo, podemos leer:

La Pocha es anti-esencialista y anti-nacionalista por naturaleza, por lo que asume una posición extremadamente impopular en E.E.U.U, no al miedo; no a las fronteras; no al patriotismo; no a los estado-nación; no a la ideología imperante; no a la censura. (Gómez-Peña, 2017, s/n)<sup>14</sup>

Como ya dijimos, la problematización de la nación constituye un foco privilegiado para analizar las dinámicas fronterizas que se articulan en estos trabajos. En ese sentido coincidimos nuevamente con la investigadora Laura Catelli (2017b), cuando al referirse a La Pocha Nostra, afirma: “Habitar la frontera es tensar la subjetividad en todas sus facetas, particularmente en aquellas que tienen que ver con la construcción de identidades con relación a los imaginarios nacionales y los procesos de subjetivación normalizadores de la nación” (p. 179). Por ello, queremos destacar el gesto tenso que reconoce Catelli a la hora de estudiar el modo en que estos ar-

<sup>14</sup> Si bien ponemos el año en que se publica el catálogo del MAM (Museo de Arte Moderno de México), dicho manifiesto fue redactado, como ya dijimos, y publicado por Gómez-Peña en el año 2002, por lo cual podemos rastrear las huellas (sobre todo en el fragmento citado) de una discusión e interpelación latente con la administración de Bush post 9/11. No conseguimos el número de la página ya que el catálogo no lo presenta.



tistas habitan la frontera y que se remonta, como ya vimos, a mediados y fines de los ochenta del siglo pasado, cuando todas estas discusiones eran todavía muy incipientes. Ese gesto se sostiene, sobre todo a partir de la experiencia vivida de sujetos racializados y de la posición política que se asume al respecto. Dicha posición representa una forma de resistencia o contranarrativa que interviene desde el arte en los procesos de reconfiguración del archivo. Esa es la razón por la cual insistimos, también, en el carácter contingente que asume la poética contestataria de estos artistas. En “Wacha esa border, son” escribe Gómez-Peña (2002):

En numerosas ocasiones me han exigido identificación, no solo al cruzar la línea o al pedir trabajo, sino al caminar por la calle (...) la experiencia cultural y psicológica de “cruzar la frontera” entre la legalidad y la ilegalidad, o sea entre “ellos” y “nosotros”, es una realidad tan cotidiana que ya dejó de producirnos heridas. A diferencia de los mexicanos-en México, los mexico-americanos “somos” siempre en oposición al “otro”, y no en relación a él como parte de un todo; y por esta razón, nuestro arte es y siempre será contestatario, disnarrativo, antihegemónico, e intersticial. Querámoslo o no, somos por definición, una cultura de resistencia. En nuestro caso, “definir” implica “oponerse”, “criticar”. (p. 55)

Los ecos fanonianos de este fragmento son más que explícitos. Como lo analizó el escritor martiniqués, el negro no es sino frente al blanco, se construye ante la mirada del blanco, así como el sujeto *mexico-americano* no tiene realidad ontológica, sino que *es* en tanto alteridad del “*was*p” (*White Anglo-Saxon Protestant*). Y esa alteridad se construye principalmente a partir de la mirada (aunque también a partir de la lengua), es decir, en relación a las marcas en el cuerpo. Esas marcas, como venimos argumentando a lo largo del trabajo son marcas raciales. En este punto nos parece pertinente retomar los planteos de Rita Segato (2007) cuando piensa la raza, desde la perspectiva de la colonialidad y también desde una postura cercana a Fanon, como un signo de carácter indéxico, es decir como huella de un pasado de subyugación y de conquista que indica, en los sujetos que portan esta marca, una posición en la historia y la procedencia de un paisaje geopolíticamente situado.

Ese signo, como marca en los cuerpos, opera de manera diferente de acuerdo a los fragmentos de la semiosis que analizamos. Si tenemos en cuenta la reconstrucción de los procesos de producción (Verón, 2011) de los primeros textos de Gómez-Peña (“Wacha esa border, son” del 87 y

“El paradigma multicultural”, del 88), podemos reconocer una crítica a las narrativas de nación tanto de México como, principalmente, de los Estados Unidos. Pero quizás lo más llamativo es que esa crítica se sostiene a partir de un lúcido ataque al celebrado consenso multicultural que era una constante de la época. Es decir, ante un contexto en que la palabra *globalización* parecía la articuladora del “Nuevo orden mundial”<sup>15</sup> y en donde se pregonaba ilusoriamente el borramiento de las fronteras (del arte, de la alta y baja cultura, entre las naciones, etc.), Gómez-Peña, por el contrario, invitaba a habitar, sostener y construir ese espacio fronterizo porque advertía que era el único territorio desde el cual se podía establecer una *cultura de la resistencia*, que no era posible ni en las formaciones de la cultura nacional mexicana ni en el esencialismo de algunos grupos que formaban parte del movimiento chicano ni en las instituciones artísticas estadounidenses. Es por eso que desde ese territorio heterotópico interpela el falso sincretismo (políticamente correcto) del *melting-pot* norteamericano que seguía (y sigue) respondiendo a una sintaxis diferenciadora. Esa narrativa de nación dominante crea, en Estados Unidos, lo que Rita Segato (2007) llama “identidades políticas globales” (p. 66), es decir identidades estereotipadas y enlatadas que son funcionales al sistema en tanto no ponen en cuestionamiento el gran relato de la historia moderna y los procesos de acumulación del capital. Son las identidades permitidas dentro de los imaginarios de la nación sobre los que se construye el *melting-pot* estadounidense. Como dice la autora argentina: “Identidades virtuales, programadas y producidas a escala mundial y difundidas mediáticamente secuestran y, como en la invasión de los “*body snatchers*”, toman el lugar de las formas históricas de “ser otro”” (Segato, 2007, p. 66)<sup>16</sup>. Desde el discurso de las instituciones artísticas con las que discute Gómez-Peña y que, como vimos, funcionan como dispositivos que intervienen en la máquina social del archivo, se presentaba generalmente a los artistas latinos a partir de identidades fetichizadas que escamoteaban la historia de violencia y conquista legible en las marcas (signos raciales) de sus cuerpos. Es decir, se intentaba apaciguar en la forma apolítica del consenso cualquier tipo de

<sup>15</sup> De allí el título irónico del libro de Gómez-Peña “*The new world border*”.

<sup>16</sup> No es un detalle menor que este libro de Segato, *La nación y sus otros* (2007), concebido a partir de las discusiones de los noventa y principios de los dos mil en donde debate críticamente a la posición consolidada por el paradigma multicultural, iba a llevar por título inicialmente *Ensayos contra la época*, lo cual da cuenta de las formaciones discursivas imperantes en esa época.

arte contestatario. En ese contexto, Gómez-Peña afirmaba que, en 1987 “al igual que en 1492”, los artistas latinos fueron “re-descubiertos”, a partir de construcciones estereotípicas que solo servían para perpetuar conceptos colonizantes, a partir de expresiones que respondían a la “etiqueta” de obras “coloridas”, “apasionadas”, exuberantes”, “barrocas” (Gómez-Peña, 2002, pp. 72-73). Ante el olvido histórico, lo cual también marca ciertas pautas de cómo opera el archivo y cómo se manifiesta el *inconsciente colonial*, que tendía a borrar un pasado de conquista y de violencia para el consumo de una cultura latinoamericana estereotipada, el artista se pronunciaba de la siguiente manera:

Los estadounidenses [...] padecen de amnesia histórica y carecen de conciencia política [...] La crítica de arte neoyorquina Arlene Raven, me dijo en una ocasión: “Para curar una herida infectada, primero tenemos que abrirla”. Esto es lo que los artistas e intelectuales que operamos fuera del mainstream<sup>17</sup>, torpemente estamos intentando hacer. (Gómez-Peña, 2002, p. 64)

La cita anterior proviene de un texto que consideramos clave y es el ya nombrado “Paradigma multicultural” cuyo título original fue “*The multicultural paradigm: an open letter to the national arts community*”. Ya desde el título advertimos dos cuestiones que fueron recurrentes en este trabajo. En primer lugar, la cuestión de lo nacional, que nos demuestra cómo las discusiones en torno a las políticas del arte se inscriben, al menos en las dinámicas de la enunciación que venimos analizando, entre la tensión de formaciones nacionales y un contexto global internacional, porque es también allí el territorio concreto desde donde se pueden llevar a cabo negociaciones que tensionen los dispositivos coloniales de poder. Y, en una segunda instancia, es importante señalar, como ya lo mencionamos, que esta “carta abierta” (*open letter*) va dirigida particularmente a la comunidad artística. Es ese el campo específico en donde se dan las discusiones, es allí en donde estos artistas fronterizos están buscando hacerse un lugar, lo cual no quiere decir que el texto no haya encontrado otros interlocutores, tanto por fuera del ámbito nacional de Estados Unidos (en donde fue publicada originalmente) como en el campo internacional del arte con-

---

<sup>17</sup> A la hora de redactar este texto Gómez-Peña todavía no era un artista unánimemente reconocido. Si bien hoy tampoco lo podemos considerar parte del *mainstream*, si podemos ver cómo operaron, en este texto, ciertas estrategias para posicionarse en el mundo artístico.

temporáneo. Desde esa perspectiva es interesante señalar que en México el texto fue traducido por el artista plástico Felipe Ehrenberg (1988) y publicado posteriormente en *La jornada semanal*. En una nota que precedía a la traducción<sup>18</sup> y en donde imagina qué recepción podía llegar a tener el ensayo en México, el traductor decía que lo allí enunciado entraba en articulación con los entramados discursivos de ese país al menos en tres aspectos: a) en relación a la hegemonía que insistía en mantener la cultura centrista y criolla sobre las distintas etnias y grupos minoritarios de México; b) en relación a la producción de los artistas locales “que parecían haber perdido el rumbo” (p.1); y c) en relación a la política cultural hacia el extranjero, en especial hacia Estados Unidos. Nos parece importante destacar estos tres puntos que reconoce Ehrenberg porque dan cuenta de las inevitables relaciones culturales entre Estados Unidos y México, pero también de la certeza de que, para los artistas desterritorializados, la posibilidad de afianzar una cultura nacional estrictamente mexicana o criolla como forma de resistencia en el contexto cultural estadounidense, representaba una respuesta estratégica tramposa y por tanto no era una opción, ya que significaba caer en las redes de un *colonialismo interno*<sup>19</sup>. Es en ese punto en donde este tipo de artistas se diferenciaban también de ciertas posturas del movimiento chicano y es también ahí en donde empezamos a advertir la articulación y el surgimiento de un lugar de enunciación heterotópico y fronterizo:

Dondequiera que dos o más culturas se encuentran en el tiempo y en el espacio, de manera pacífica o violenta, surge una cultura de frontera. Para que nosotros, los artistas latinos en los ochenta (identificados o bien con la minoría o bien con la diáspora) podamos articular procesos trans, inter y multiculturales, tenemos que desarrollar una nueva terminología [...] Debemos rebautizar el mundo en nuestros propios términos. El lenguaje del posmodernismo importado de la academia europea y neoyorquina nos resulta etnocéntrico e insuficiente. (Gómez-Peña, 2002, p.62)

<sup>18</sup> Esta nota está en el “Fondo Felipe Ehrenberg” (Centro de documentación *Arkheia*) al que también tuvimos acceso gracias a nuestra estancia de investigación en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) entre junio y julio de 2019. Dado que forma parte de un manuscrito mecanografiado en una máquina de escribir sin número de páginas, no podemos dar mayores precisiones bibliográficas al respecto.

<sup>19</sup> Para profundizar sobre “colonialismo interno” en contextos latinoamericanos, ver Catelli y De Oto (2018).

Queda claro, en la cita precedente, cómo opera el ensamblaje de enunciación colectivo que ya habíamos mencionado con respecto al texto de Hicks (1987). El autor construye y habla por un *nosotros*, los artistas fronterizos que buscan posicionarse inventando a su vez un nuevo territorio, que no estaba contemplado en las casillas diferenciadas ni de la cultura nacional mexicana ni de la cultura artística (también nacional) estadounidense<sup>20</sup>. Es solo desde ese lugar de enunciación fronterizo, dinámico y ambivalente, que artistas como Gómez-Peña van a poder elaborar estrategias concretas para (des)territorializarse e interrumpir desde los márgenes, como dice Bhabha (2013), las narrativas e imaginarios de nación que se instituyen a partir de un sistema de enunciabilidad en el que las relaciones coloniales de poder constituyen un *a priori* histórico ineludible.

### **A modo de cierre: Un archivo en constante proceso de reinvención**

A partir de la referencia de distintos fragmentos de ensayos producidos en contextos específicos nos propusimos trazar una breve descripción del archivo de una sensibilidad fronteriza, sus modos de composición y funcionamiento. Una de las conclusiones principales que se desprenden de este trabajo es que la frontera, para los artistas que estudiamos, se constituye como un lugar de enunciación estratégico, desde el cual se pueden asumir distintas posiciones subjetivas que habilitan interpelaciones, desvíos e instancias de negociación en situaciones políticas contingentes.

Como deja claro Miriam Jerade (2018) en su lectura de *Mal de archivo* de Derrida, uno de los grandes aportes del filósofo francés fue atender a la primacía del performativo (en lugar del constataivo) en la estructura del archivo, ya que asume la agencia política de la archivación. Al mismo tiempo, señala las relaciones entre psicoanálisis y archivo: “Esta geografía de la memoria es para Derrida la estructura del archivo, o mejor dicho de la archivación de aquello que puede estar reprimido o sofocado, pero que puede emerger” (Jerade, 2018, p. 152). Si insistimos, para cerrar este ensayo, en este punto es porque creemos que el potencial de textos fronterizos como los que analizamos aquí radica en saber interpelar estratégicamente los dispositivos poscoloniales de poder y también en advertirles a cier-

---

<sup>20</sup> Como afirmaba también en “Wacha esa border, son”: “Nosotros (los latinos en Estados Unidos) no queremos ser un mero ingrediente tardío del melting pot” (Gómez-Peña, 2002, p. 58)

tas instituciones, que forman parte de esos dispositivos, sobre el olvido de las dinámicas coloniales que sostienen las narrativas y los imaginarios que nos atraviesan. Quizás sea en ese cruce entre archivo, psicoanálisis y memoria en donde se pueda problematizar aquello que ya había advertido Coco Fusco (2011) en los noventa y que retoma varios años después Suely Rolnik (2019), es decir cómo se estructura el inconsciente colonial de nuestras sociedades.

La emergencia de subjetividades fracturadas que no se acomodan a los compartimentos diferenciados de un consenso multicultural ni a las imposiciones de una gramática nacionalista constituye un ejemplo de aquello desafía los regímenes discursivos de los Estado-nación modernos y de las diversas instituciones que los atraviesan. La conformación de territorios de enunciación como los que abordamos en estos trabajos evidencia una forma de constituir agenciamientos en el campo artístico y teórico desde donde se pueden consolidar heterotopías fronterizas como formas de interrupción y desvío de la violencia colonial.

## Referencias bibliográficas

- Antonelli, M. (2009). Minería transnacional y dispositivos de intervención en la cultura. La gestión del paradigma hegemónico de la “minería responsable” y el “desarrollo sustentable”. En M. Antonelli y M. Svampa (Eds.) *Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (pp. 51-101). Buenos Aires: Biblos.
- Antonelli, M. (2011). Narrativas. En M. Antonelli (Ed.) *Modelo extractivo y discursividades sociales. Un glosario en construcción*. (pp. 91-101) Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlans/La Frontera. La nueva Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Bhabha, H. (2013). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Castillo, A. (2016). Dispositivo corporal. En A. Tello (Ed.) *Gobierno y desacuerdo: diálogos interrumpidos entre Foucault y Rancière*. (pp. 231-247) Viña del Mar: Comunes.

- Catelli, L. (2017a). Lo racial como dispositivo y formación imaginaria relacional. *Revista Intersticios de la política y la cultura/ intervenciones latinoamericanas*, 6 (12), 89-117. En línea en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/18900/18872>
- (2017b). Mestizaje, hibridez y transmedialidad. Categorías en tensión en performances y prácticas fronterizas de Guillermo Gómez-Peña y La pocha Nostra. *El taco en la brea*, 4 (6), 174-190. En línea en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6970> Consultado en junio de 2020.
- De Oto, A. (2020). Con la escritura de Fanon al alcance de la mano: Teorías, viajes y representaciones. En A. De Oto (Comp.) *Ejercicios sobre lo postergado: escritos poscoloniales* (pp. 11-40). Mendoza: Qellqasqa.
- De Oto, A. y Catelli, L. (2018). Sobre colonialismo interno y subjetividad: Notas para un debate. *Tabula Rasa*, 28, 229-255. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. En línea en: DOI: <https://doi.org/10.25058/20112742.n28.10> Consultado en mayo de 2021.
- De Oto, A. (2017). Notas metodológicas en contextos poscoloniales de investigación. En M. Alvarado y A. De Oto (Eds.) *Metodologías en contexto. Intervenciones en perspectiva feminista/poscolonial/latinoamericana* (pp. 13-32). Buenos Aires: CLACSO.
- Ehrenberg, F. (1988) "Comentario a la traducción de El paradigma multicultural" (texto manuscrito). Fondo Felipe Ehrenberg. Centro de Documentación *Arkehia* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Ciudad de México.
- Fanon, F. (2013). *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.

- Fornari, E. (2014). *Heterotopías del mundo finito. Exilio, transculturalidad, poscolonialidad*. Córdoba: Eduvim.
- Foucault, M. (1994). Espacios diferentes. En, Foucault: *Toponimias. Ocho ideas del espacio* (pp. 44-49.). Madrid: Fundación la Caixa.
- Foucault, M. (2007). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fusco, C. (2011). La otra historia del performance intercultural. En D. Taylor y M. Fuentes (Comps.) *Estudios avanzados de performance* (pp. 305-342). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (2005). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gómez-Peña, G. (1987). Cultura fronteriza y desterritorialización. *La línea quebrada/The broken line*, Año 2 (2), (s/n).
- (2002). *El mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. México: Océano.
- (2005). *Ethno-Techno: Writing on Performance, Activism and Pedagogy*. New York/London: Routledge.
- (2017). "El arte del performance para inocentes", en *Mexican (In) Documentado*. [Catálogo de exposición]. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Paidós.
- Hicks, E. (1987). Frontera y desterritorialización. *La línea quebrada/The broken line*, Año 2 (2), (s/n).
- Jerade, M. (2018). *Violencia. Una lectura desde la deconstrucción de Derrida*. Santiago de Chile: Metales pesados.



- Mignolo, W. (2013). *Historias locales, diseños glabels: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Mignolo, W. (1992). La semiosis colonial: La dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. En B. González Stephan y L. Costigan (Eds.) *Crítica y descolonización: el sujeto en la cultura latinoamericana* (pp.27-47). Caracas: Universidad Simón Bolívar y The Ohio State -University.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y Horizontes. De la dependencia Histórico estructural a la Colonialidad/Decolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva Cantoni, M. (2019). Raza, cultura nacional y heterotopías anticoloniales en *Mexican (In)documentado* de Guillermo Gómez-Peña. *Intersticios de la política y la cultura/ Intervenciones latinoamericanas*, 8 (16), 75-108. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/issue/view/2019> Consultado mayo de 2021.
- Tello, A. (2015). El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis* (58), 125-143. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007> Consultado marzo de 2021.
- Verón, E. (2011). *La semiosis social. Fragmento de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.