



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Relatos y representaciones sobre América Latina. Inscripciones del cuerpo y la palabra

Autor:

Pinta, María Fernanda

Revista

Telondefondo

2006, 2(3)



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Relatos y representaciones sobre América Latina. Inscripciones del cuerpo y la palabra

**María Fernanda Pinta
(Universidad de Buenos Aires)**

I. Introducción

El proyecto de una América *latina* comienza a desarrollarse en los procesos independentistas nacidos en el seno de las colonias españolas de América durante el siglo XIX. Éste se orienta hacia la conformación de una cultura y una identidad regional autónoma y continúa en la constitución de los estados y sus instituciones, organizados a partir de discursos modernizadores en torno a las soberanías nacionales y el desarrollo económico.

Ariel, publicado con el nacimiento del siglo XX por José Enrique Rodó, es un ensayo paradigmático sobre la identidad latinoamericana y funda una de las más importantes corrientes del pensamiento en el continente: *el arielismo*. Con las figuras shakespearianas de la *Tempestad* (Ariel y Calibán), Rodó da forma a una cultura latina (de altos valores espirituales) que contrapone a la devastadora influencia de lo anglosajón (aún cuando se vale de la literatura inglesa), dotando a las crecientes burguesías latinoamericanas del fundamento cultural necesario para consolidar su posición social, política y económica en la región y frente al mundo.

Los ecos del arielismo y del modernismo aún pueden oírse en los debates sobre identidad, autonomía e integración que circulan, por ejemplo, en la última Cumbre de los Pueblos realizada en Mar del Plata, Argentina, en 2005:

Delegados y delegadas de organizaciones sociales de todas las regiones del continente, desde Canadá hasta la Patagonia; trabajadores, campesinos, indígenas, jóvenes y viejos, de todas las razas, mujeres y hombres dignos nos hemos encontrado aquí en Mar del Plata, Argentina, para hacer oír la voz, excluida por los poderosos, de todos los pueblos de nuestra América.

(...) En el año 2001, en la cumbre oficial de Québec, cuando todavía la absoluta mayoría de los gobiernos se inclinaban ciegamente a la ortodoxia neoliberal y a los dictados de Washington, con la honrosa excepción de Venezuela, Estados Unidos logró que se fijara el primero de enero de 2005 como la fecha fatal para que entrara en vigor su nuevo



proyecto de dominación llamado Área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) y que la Cuarta Cumbre de las Américas a realizarse previamente en Argentina fuera la culminación de las negociaciones de este proyecto perverso. Pero el primero de enero de 2005 amanecimos sin ALCA y la cumbre oficial de Argentina ha llegado finalmente con las negociaciones del ALCA estancadas. ¡Hoy estamos también aquí para celebrarlo!

(...) Las y los delegados de los distintos pueblos de América estamos aquí no sólo para denunciar, estamos acá porque venimos resistiendo las políticas del imperio y sus aliados. Pero también venimos construyendo alternativas populares, a partir de la solidaridad y la unidad de nuestros pueblos, construyendo tejido social desde abajo, desde la autonomía y la diversidad de nuestros movimientos con el propósito de alcanzar una sociedad inclusiva, justa y digna.¹

Como hemos intentado sintetizar en los párrafos anteriores, tanto la noción de América Latina como la de *identidad latinoamericana* implican procesos históricos que han conformado, a su vez, relatos y representaciones hegemónicas. En este trabajo nos proponemos analizar algunas de las producciones del campo artístico latinoamericano de las últimas décadas, a fin de reflexionar acerca de formas alternativas de interpelación identitaria (de género, étnicas, lingüísticas, etc.) como estrategias estético-críticas de renovación de la prácticas y los discursos dentro del orden regional y global.

II. Textualidades poéticas

a. La Historia del Arte

En 1972, Ana Mendieta presenta una serie de acciones (*Facial Hair Transplant*) como tesis para la obtención del título de Master de Arte del Graduate College de la Universidad de Iowa. Sobre las mismas, señala:

En 1919, Marcel Duchamp le dibujó un bigote y una barba a una reproducción en color de la Mona Lisa. Dijo: "Lo curioso del bigote y la perilla es que cuando la miras la Mona Lisa se convierte en un hombre.

¹Declaración Final de la *III Cumbre de los Pueblos*, en http://www.cumbredelospueblos.org/article.php?id_article=124



No es una mujer disfrazada de hombre, es un hombre de verdad, y éste fue mi descubrimiento, sin darme cuenta en aquel momento”.

Como extensión de la obra de Duchamp, le pedí a mi amigo Morty Sklar que se cortase la barba y me la diese. Yo me fui poniendo los pelos en la cara en el mismo lugar en el que él se los había ido cortando.

(...) Me gusta la idea de transferir pelo de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona.

Después de mirarme en el espejo, la barba se hizo real. No parecía un disfraz. Se convirtió en parte de mi misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia.²

Mendieta realiza tres operaciones: en primer lugar, se suma como interlocutora al diálogo que iniciara Duchamp con Da Vinci; en segundo lugar, y como consecuencia de ese diálogo, provoca un corrimiento del lugar que tradicionalmente ha tenido la mujer en la Historia del Arte, pasando de ser objeto (la Mona Lisa) a sujeto de la producción artística (el relato, como instancia autorreflexiva del proceso creativo y el cuerpo, como soporte material de la obra de arte). En este juego de travestismo, Mendieta asume, en un último movimiento, la identidad de un hombre (recibiendo su cabello como símbolo de su fuerza, su poder).

Este diálogo con la Historia del Arte encuentra ecos en el texto feminista de Linda Nochlin (1971) *¿Why have there been no great women artists?*³, movimiento en el que Mendieta participa activamente en los años setenta y ochenta. Movimiento que implica teoría y praxis política de resistencia contra los discursos y prácticas *patriarcales*, como sistema hegemónico de pensamiento occidental, incluido el campo artístico. Mendieta trabaja sobre su propio cuerpo como soporte de la obra (body art) y ésta no es un objeto terminado, sino un proceso (performance); ambas formas expresivas la acercan a otras artistas feministas de la época y forman parte de un repertorio de procedimientos sobre los que continúa trabajando a lo largo de su carrera (las series de las *Siluetas*, etc.); y que conforman, a su vez, un posicionamiento crítico a los propios postulados feministas (tema que desarrollaremos más adelante).

² Ana Mendieta, "Autorretratos", en Gloria Moure (ed.), *Ana Mendieta*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1996, p. 179.

³ Linda Nochlin, (1971) *¿Why have there been no great women artists?*, en *Women, art, power and other essays*, New York, Harper & Row, 1988.



b. La Historia oficial

En 1994, la obra de Juan Dávila, *El libertador Simón Bolívar*, cuyo fragmento se reproduce en una tarjeta postal de la Escuela de Santiago, escandaliza a la opinión pública; al respecto, Nelly Richard señala:

¿Cuáles interpretaciones legitimadas por la tradición artística violentó el *Simón Bolívar* de Dávila, para que la obra produjera tal revuelo en el sistema predominante de legibilidad y apreciación culturales?

Las manifestaciones "indecorosas y atentatorias al genio inmortal de la independencia americana" supuestamente expresadas por la obra se atribuyeron al hecho de pintar al Libertador "como si fuera un desviado" - con cuerpo de mujer- y haciendo un gesto de la calle, popular y obsceno, que posee una directa connotación sexual. Pero estaba, además, la mestización de sus rasgos faciales que testimonia la indigenidad del personaje. Lo indígena, lo femenino y lo popular mostraban los rasgos de subidentidad tan largamente censurados por el academicismo de la historia del arte universal en complicidad de intereses con la ideología blanqueadora del latinoamericanismo oficial.⁴

Mientras Mendieta pone en crisis el lugar del productor legitimado por la historia del arte, Dávila desestabiliza el canon estético-moral de dicha historia (legitimador del *buen gusto* y *el decoro de las formas*). A su vez, violenta otra historia, la del *latinoamericanismo oficial* (sobre cuya genealogía hemos hecho referencia más arriba). La mezcla de estilos entre el realismo (autóctono y folclórico) y la abstracción (moderna y foránea) del caballo del Libertador ponen de relieve, también, los debates sobre la identidad antes señalados. Finalmente la forma de circulación de la obra (tarjeta postal), escapa al circuito tradicional de museos y galerías multiplicando los efectos subversivos al multiplicar los destinatarios y recorridos preconcebidos. Tanto la *impureza* de los rasgos, ropas, gestos y estilos como la *imprevisibilidad* del recorrido de la imagen-postal *visibilizan* los mecanismos de construcción de los relatos y las representaciones de las Historias dominantes.

⁴ Nelly Richard, "Turbiedad, anacronismo y degeneraciones", en *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago, Editorial Cuarto propio, 1998, p.187.



c. El relato de la conquista

En el 2005, se estrena en Buenos Aires *Guaranía Mía*, espectáculo de danza, teatro y música cuyo eje es la identidad guaraní. Un universo selvático habitado por indias, hombres blancos, peces, arañas; pero también gorilas, patinadoras y esgrimistas. Un paisaje sonoro recorrido por *guaranías* (música popular paraguaya)⁵, se inscribe (literalmente) en los cuerpos de los tres intérpretes (Rodolfo Prante, Carlos Casella y Leticia Mazur).

Prante, de origen paraguayo y guaraní parlante, quien lleva escrito INDIA en su pecho, representa dos largos monólogos de cara al espectador, uno en guaraní y otro en español. El actor- bailarín se transforma en una figura escénica oximorónica donde convive lo masculino y lo femenino, lo indígena y lo europeo a la vez. En los monólogos no media la traducción en ninguno de los dos casos y el espectador experimenta la pura sonoridad de una lengua a la que no tiene acceso. En el monólogo en español, INDIA desarrolla una larga reflexión sobre la cultura guaraní: la lengua, la comida, la tradición, la procedencia y la comparación con otras culturas.

Gayatri Chakrovorty Spivak cuenta dos historias acerca de las lenguas:

(...) un tipo, en un grupo de dirigentes, gobernadores de provincias que están por entrar a la Organización Mundial de Comercio, y por lo tanto estudian inglés, me dice que hablo inglés tan bien porque los británicos fueron mis dueños. Estuve totalmente de acuerdo. Aprendimos inglés tan bien porque nos pisaban la cabeza. Pero no es el caso de ustedes; ustedes aprenden inglés porque dependen de los Estados Unidos y quieren entrar a la Organización Mundial de Comercio. Nosotros aprendimos inglés sin tener alternativa, y es por eso que ustedes y yo estamos hablando.⁶

(...) en 1985 llevé a mi madre a París a un coloquio sobre lo franco-indio. (...) Pasamos toda la semana escuchando a un maravilloso francés académico, y mi madre (...) trató de aprender algo de francés antes de ir. (...) Al irnos, en el aeropuerto, escuché el acento de la clase alta de

⁵ Hilda Cabrera, *Es un mundito poético*, entrevista con Carlos Casella, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/espectaculos/10-2005-10-19.htm>.

⁶ Fernández, Viturro y D´Uva (comp.), "Debate con Gayatri Chakrovorty Spivak", en *Cuerpos ineludibles. Un diálogo a partir de las sexualidades en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Aji de pollo, 2004, p. 304



Nueva York, que suena horrible, y le dije a mi madre en bengalí: "Mamá, esto no puedo entrar en el oído". (...) levantó su mirada hacia mí y me dijo en bengalí: "Querida, es su lengua madre". (...) esa reflexión de mi madre me cambió por completo. Quise (...) corregir la desgracia de que el inglés fuera el idioma del superpoder en lugar de ser solamente otro idioma.⁷

Al igual que la comunidad de la que proviene Spivak (hindúes de otra India), INDIA aprendió a hablar tan bien la lengua del conquistador porque no tuvo otra alternativa. Al igual que la madre, INDIA comprende que, en este caso, el español, es la *lengua madre* del espectador. Al igual que Spivak, INDIA habla la lengua del poder como si fuera tan sólo *otra* lengua; y es por eso que INDIA y el espectador *están hablando*.

d. El relato autobiográfico

El relato autobiográfico de Gloria Anzaldúa se construye como síntesis superadora de diferentes estructuras binaria, su relato es mezcla de lenguas, deseo de lesbiana y rebeldía de mujer mestiza:

"¿Y cuándo te casas, Gloria? Se te va a pasar el tren." Y yo les digo, "Pos sí me caso, no va a ser con un hombre". Se quedan calladitas. Sí, soy hija de la Chingada. I´ve always been her daughter. No ´tés chingando.⁸ (...) For the lesbian of color, the ultimate rebellion she can make against her native culture is through her sexual behavior. She goes against two moral prohibitions: sexuality and homosexuality.⁹ (...) Aquí en la soledad prospera su rebeldía. En la soledad Ella prospera.¹⁰

Al igual que los relatos autobiográficos de Ana Mendieta¹¹; ambas protagonistas dan cuenta, primero, de la mirada de los otros, de sus

⁷ Fernández, Viturro y D´Uva (comp.), op.cit., p. 305

⁸ Gloria Anzaldúa, *Bordelands. La frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute, 1987 p. 17.

⁹ Gloria Anzaldúa, op. cit., p. 19.

¹⁰ Gloria Anzaldúa, op. cit., p. 23.

¹¹ "Mi hermana y yo también estuvimos envueltas en las revueltas de Cuba cuando fuimos algo mayores. Mi padre se enteró de lo que estábamos haciendo y habló conmigo, la mayor, en términos muy severos. (...) Estaba preocupado por nuestra seguridad y, tal como hizo su padre con él, nos envió a los Estados Unidos. Ana y yo fuimos parte de la infame Operación Peter Pan. Entre 14.000 y 25.000 niños fueron enviados a USA, sin sus padres ni parientes, bajo la tutela de diversas organizaciones religiosas, en gran parte organizaciones caritativas católicas. El 11 de septiembre de

representaciones y expectativas, para luego ubicarse en oposición a ellos, enfrentando sus límites; Mendieta relata:

En el Midwest, la gente me miraba como un ser erótico -el mito de la latina ardiente-, agresivo, y en cierta manera diabólico. Esto creó en mí una actitud muy rebelde, hasta que, por así decir, explotó dentro de mí y yo cobré conciencia de mi ser, de mi existencia como un ser muy particular y singular. Este descubrimiento fue una forma de verme a mí misma separada de otros, sola.¹²

En los dos relatos, las consecuencias de la *otredad* son la rebeldía y la soledad. Pero el mestizaje y el exilio configuran, a su vez, identidades diferentes. En Anzaldúa, aunque la mezcla no es aceptada por ninguna sociedad (a uno y otro lado de la frontera), se asume la *lengua bastarda* como una identidad de pleno derecho, la Chicana:

The switching of "codes" in this book from English to Castillian Spanish to the North Mexican dialect to Tex-Mex to a sprinkling of Nahuatl to a mixture of all these, reflects my language, a new language -the language of the Borderlands. There, at the juncture of cultures, language cross-pollinate and are revitalized; they die and are born. Presently this infant language, this bastard language, Chicano Spanish, is not approved by any society. But we Chicanos no longer feel that we need to beg entrance, that we need always to make the first overture -to translate to Anglos, Mexicans and Latinos, apology blurting out of our mouths with every step. Today we ask to be met halfway. This book is our invitation to you- from the new mestizas.¹³

En Mendieta, el exilio provoca una ruptura y la identidad se vuelve vergonzosa; adquiere la forma de una orfandad que anhela la comunicación:

Todo desprendimiento o separación provoca una herida. Una ruptura, ya sea con nosotros mismos o con lo que nos rodea o con el pasado o el presente, produce un sentimiento de soledad. En mi caso, en el que fui separada de mis padres y mi país [Cuba] a la edad de doce años y medio, esta sensación de soledad se identificó como una forma de orfandad. Y se manifestó como conciencia de pecado. Los castigos y la

1961 dejamos Cuba y la familia en un avión de la KLM, cuyos pasajeros, excepto la tripulación, eran niños entre los 5 y los 17 años. A Ana le faltaban dos meses para los trece, yo había cumplido los quince el mes anterior". Raquelín Mendieta, "Memorias de la infancia: religión, política, arte", en Gloria Moure (ed.), op. cit., p. 228.

¹² Charles Merewether, "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo de la obra de Ana Mendieta", en Gloria Moure (ed.), op. cit., p. 101

¹³ Gloria Anzaldúa, "Preface", op. cit., s/n.



vergüenza de la separación me impusieron sacrificios necesarios y soledad como un modo de purificarme. Lo vives, como una prueba y una promesa de comunicación.¹⁴

A su vez, la actividad literaria y artística, se vuelve catártica, sublimadora y salvadora; funda una identidad creadora (la de escritora y la de artista plástica). Mendieta relata: "Sé que si no hubiera descubierto el arte, habría sido una criminal. Théodore Adorno ha dicho: "Todas las obras de arte son crímenes no cometidos". Mi arte proviene de la rabia y el desplazamiento. Aunque la imagen puede no ser una imagen muy rabiosa, yo creo que todo arte proviene de la rabia sublimada".¹⁵

Anzaldúa, por su parte, escribe en el prefacio de su libro:

Books saved my sanity, knowledge opened the locked places in me and taught me first how to survive and then how to soar. *La madre naturaleza* succored me, allowed me to grow roots that anchored me to the earth. My love of images -mesquite flowering, the wind, *Ehécatl*, whispering its secret knowledge, the fleeting images of the soul in fantasy- and words, my passion for the daily struggle to render them concrete in the world and on paper, to render them flesh, keeps me alive".¹⁶

Consideramos necesario aclarar en este punto que no es nuestra intención realizar una lectura psicologista sobre estos relatos autobiográficos, analizando la producción artística y literaria como consecuencias directas de las respectivas historias de vida. Andrea Giunta señala sobre Mendieta:

No sólo es limitado leer sus intervenciones como resultado de una biografía traumática (exilio, desarraigo, discriminación), sino un poderoso desactivante de su dispositivo político. Esta lectura diluye aspectos que me interesa exponer, tales como su activa y crítica participación en el movimiento feminista de los años setenta y ochenta, o la redefinición que, implícitamente, sus siluetas estaban proponiendo respecto del mapa de "América".¹⁷

¹⁴ Charles Merewether, op.cit., p. 98.

¹⁵ Charles Merewether, op.cit., p. 93.

¹⁶ Gloria Anzaldúa, "Preface", op. cit., s/n.



Efectivamente, estos relatos autobiográficos plantean las problemáticas propias del género literario: la presencia del autor en la escritura, las estrategias lingüísticas para el relato de la propia vida, la noción de verdad, la construcción del verosímil, la ficcionalización, etc.¹⁸ En este sentido, y como señala Giunta, los mismos pueden ser leídos como dispositivos políticos a la luz, por ejemplo, de los estudios de género y las revisiones de la teoría feminista. Así como esta teórica realiza una reflexión crítica sobre el sistema patriarcal (considerado hegemónico en occidente), desde los años ochenta comienzan a realizarse revisiones críticas en el interior del propio movimiento feminista. En dichas revisiones se visualizan, también, unas representaciones hegemónicas de *la mujer* (blanca, heterosexual y anglosajona en el caso del feminismo norteamericano). Tanto Mendieta como Anzaldúa se autodenominan *mujeres de color* (el *ser erótico, el mito de la latina ardiente, agresivo, y en cierta manera diabólico* del que habla Mendieta)¹⁹. Las reflexiones acerca de la sexualidad (en ambos casos) y la homosexualidad (en el caso de Anzaldúa) pueden leerse también como estrategias políticas desde la teoría del género; pero también como estrategia de resistencia a la tradición hispanoamericana, ilustrada y católica. A respecto, Giunta señala:

Con el uso de procedimientos que vinculaban su trabajo a las prácticas rituales de la santería yoruba Mendieta no solo contravenía los valores de la sociedad norteamericana, sino también aquellos que pautaban la normativa familiar: "...mi familia estaba en contra de cosas como estas. Era considerado como de clase baja y una actividad de gente inculta (...) En este sentido, la cita de ritos religiosos populares no implicaba el

¹⁷ Andrea Giunta, "Huellas, surcos y figuras de barro. La siluetas de Ana Mendieta", ponencia presentada en la *XXII Reunión de Latin American Studies Association*, Miami, 16-18 de marzo de 2000, mimeo, p. 4

¹⁸ Beatriz Trastoy, *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires, Nueva Generación, p. 116.

¹⁹ "En Iowa, una sociedad predominantemente blanca, donde tampoco había muchos latinos, cambió radicalmente la percepción que tenía de sí misma. (...) En su nueva visibilidad, como "mujer de color", se quiebra la autorrepresentación social que Mendieta había adquirido en Cuba, como hija de una familia de origen español, católica, de padres profesionales. Este dislocamiento la sitúa en una tensión transicional desde la que define un programa. Desde entonces, su trabajo va a tener a radicalizar esas experiencias de diferencia incorporando otras con las que violentó su cuerpo, volviéndolo un espacio de experimentación, de exposición y de visualización; es decir, un texto". Andrea Giunta, op. cit., p.8



retorno al pasado, a un paraíso cultural perdido, sino el trastorno del sentido de exclusión que, incluso en su propia infancia cubana, habían tenido estas prácticas como ajenas a la cultura legítima.²⁰

III. La identidad como estrategia estético-crítica

En todos estos casos ciertas estrategias desenmascaradoras son utilizadas para reflexionar no sólo sobre la propia historia individual, colectiva y regional sino también global; incorporándose a las revisiones críticas de los grandes relatos históricos. La subjetividad es experiencias surgida de la interacción con una realidad social; y la identidad individual y colectiva es tomada como un punto de partida político, motivación para una praxis (en estos casos, estética). Como hemos intentado a su vez demostrar, estas identidades subalternas, marginadas, excluidas no lo son sólo en relación a un único centro, identificado con el paradigma de la razón occidental dominante, sino con múltiples centros que se reproducen con diversas formas de dominación-marginación.

Dos relatos nos llegan desde los medios masivos de comunicación en los primeros meses de 2006:

(...) El New York Times expresa que “decenas de miles de manifestantes en Nueva York, Atlanta, Houston y otras ciudades surgieron que millones de inmigrantes que han entrado calladamente a este país en los últimos 16 años, la mayoría hispanos, podrían estar emergiendo como una potente fuerza política”.

(...) “Tenemos un sueño”, decían algunas de las pancartas exhibidas en las manifestaciones, en referencia al discurso de Luther King, cuyo movimiento culminó en el reconocimiento de igualdad de derechos para los afro-estadounidenses.

(...) Los grupos de defensa de los derechos de los inmigrantes se oponen a un proyecto de ley actualmente bajo discusión en el Congreso estadounidense que convertiría la inmigración ilegal en un delito y llevaría a la construcción de nuevas vallas de seguridad en la frontera con México.²¹

²⁰ Andrea Giunta, op. cit., p.10

²¹ BBC Mundo. com, “EE.UU/inmigrantes: Tenemos un sueño”, publicada el 11 de abril de 2006, en http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/hi/spanish/international/newsid_4898222/4898560.stm



Las inspecciones conjuntas en busca de talleres textiles que violen las leyes laborales y penales comenzaron a principios de abril, luego del incendio en un taller de la calle Luis Viale [Buenos Aires] que dejó seis personas muertas. La mayor parte de esos establecimientos trabajan con obreros bolivianos, aunque la Policía informó que en el local clausurado ayer todos los trabajadores eran peruanos.

(...) se investiga una supuesta mafia que opera detrás de estos talleres clandestinos, en la que se denunció existe colaboración policial, para permitir el funcionamiento de los establecimientos, y de Migraciones para habilitar el ingreso al país de extranjeros indocumentados.

(...) Luego del incendio de la calle Luis Viale, el Gobierno nacional aceleró la implementación de un plan de regularización de la situación de los extranjeros indocumentados, que son los más fácilmente explotados en los talleres clandestinos.²²

Frente a la identidad paradigmática otorgada por los modernos estados-nacionales, la de ciudadanía, encontramos actualmente otra identidad, la del *indocumentado* (criminalizado, explotado, protegido por agrupaciones que se autodenominan de *defensa de los derechos de los inmigrantes, regularizados o expulsados* detrás de *nuevas vallas de seguridad en la frontera*). Hispanos, bolivianos, peruanos; denominaciones que dan cuenta de identidades regionales o nacionales, pero también culturales y socio-económicas. El documental *De l'Autre Côté* (Chantal Akerman, 2002) va y viene a uno y otro lado de la frontera entre México y Estados Unidos acompañando a los inmigrantes ilegales en un viaje *a orillas de la suerte*²³. En *Bolivia* (Adrián Caetano, 2002), la historia individual de un indocumentado boliviano pone en escena la discriminación y la desprotección de hombres y mujeres considerados mano de obra barata y sujetos desechables. El *indocumentado* se ha vuelto otra *subidentidad* en el imaginario geopolítico global y el campo artístico-literario continúa ensayando discursos y prácticas estético-críticas al respecto.

²² *Clarín.com*, "Operativo en un local textil de Boedo. Vivían y trabajaban en pésimas condiciones.", publicado el 13 de junio de 2006, en <http://www.clarin.com/diario/2006/06/13/laciudad/h-03701.htm>

²³ (...) Hoy cruzo la frontera
Bajo el cielo
Bajo el cielo
Es el viento que me manda
Bajo el cielo de acero
Soy el punto negro que anda
A las orillas de la suerte.



Nelly Richard señala sobre la escena artística chilena de los años 80:

(...) el arte y la literatura de la "nueva escena" exploraban las zonas de conflicto a través de las cuales "figuras postergadas, imágenes indispuertas y desechos de la memoria reemprenden camino hacia las teorías"²⁴ mediante un "saber de la precariedad"²⁵ que habla una lengua suficientemente quebrada para no volver a mortificar lo herido con nuevas totalizaciones categoriales.²⁶

En la nueva escena de América Latina diferentes lenguajes (estéticos, políticos y de los medios masivos de comunicación) continúan convocando múltiples actores sociales a partir de diversas estrategias de interpelación identitaria. Algunos de estos lenguajes reemprenden el camino hacia la reflexión crítica de los sistemas hegemónicos (*en cuerpo propio y en verbo propio*²⁷) sin mortificar lo herido con nuevas totalizaciones categoriales.

De Sela Lhasa, "La frontera", en *The Living Road*, 2003

²⁴ Nelly Richard cita a Nicolás Casullo, "Una temporada en las palabras", en revista *Confines*, N°3, Buenos Aires, La Marca, 1996, p. 13

²⁵ Nelly Richard cita a Franco Rella, *El silencio y las palabras; el pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 70

²⁶ Nelly Richard, "La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales", en op.cit., p. 50.

²⁷ Nelly Richard, op. cit., p.48.