

## DIMENSIONES SIMULTÁNEAS

Uno de los episodios más críticos de la historia mexicana, habla de la erradicación de una cultura y la imposición de una nueva sobre sus ruinas. El Templo Mayor, principal santuario de los aztecas en Teotihuacán, fue destruido casi en su totalidad en 1521 durante la *conquista española*. Permaneció enterrado durante siglos. Luego, en 1978, fue redescubierto por ingenieros eléctricos mientras colocaban cableado subterráneo, al noreste de la catedral metropolitana, construida entre los años 1573 y 1813. En el centro de la Ciudad de México, uno puede atisbar las visiones panorámicas del pasado casi sin esfuerzo alguno, puesto que “nada es suficientemente viejo ni convincentemente nuevo.”<sup>1</sup> Con el paso de los años, tanto españoles como indígenas, encontraron maneras de garantizar la persistencia de los símbolos, enfatizando lo que algunos han llamado la *metáfora palimpsestica* en la cultura mexicana.<sup>2</sup> Dichos símbolos, podrían ser considerados como estrategias para lidiar con las diferencias culturales, durante varios episodios de la historia de México. Con el paso del tiempo, espacios sagrados, materiales y símbolos, han sido utilizados y reutilizados de distintas maneras, permitiendo así, una sensación de continuidad dentro de la diferencia.

En la obra palimpsestica de Enrique Chagoya, con su evidente superposición de figuras de distintos períodos, el pasado emerge nuevamente; al mezclar personajes de esferas diametralmente opuestas, el artista los complementa y les permite representar posibilidades históricas alternas. A pesar de que la exposición *Enrique Chagoya: Borderlandia*, presenta una selección de obra realizada durante los últimos veinticinco años; desde que emigró a los Estados Unidos en 1979, el trabajo de Chagoya ha desarrollado un estilo muy personal. Su trabajo evidencia la imposibilidad de atenerse a estrictas

o limitadas estructuras temporales, puesto que las temporalidades son forzadas a coexistir y los territorios se traslapan. Las fronteras se pueden entender, como lugares donde las distinciones espaciales y sociales convergen. No obstante, en el terreno de las fronteras los límites y las diferencias estrictas pueden también disiparse, surgiendo así el territorio sin fronteras. La obra de Chagoya enfatiza lo borroso de las fronteras cuando varias capas llegan a tocarse. Sus composiciones muestran un espacio de escenarios yuxtapuestos, más que un registro secuencial de eventos en el tiempo. A la vez que Chagoya utiliza notoriamente las perspectivas históricas para establecer posibles narrativas de continuidad cultural, sus imágenes dependen mucho de las perspectivas contemporáneas.

La definición de un palimpsesto habla de un manuscrito en el que se sobreponen distintos textos, de tal forma que los escritos anteriores son visibles a través de los más recientes. De manera similar, las imágenes de Chagoya pueden ser leídas como complejas superposiciones de íconos que llevan el significado intrínseco en sus formas. Además, como hace con sus códices, se apropia de modelos y momentos visuales de antaño, reconociendo la disociación en un nuevo arreglo de imágenes; yendo más allá de la mera simbolización de narrativas escritas. En el imaginario del artista, podemos reconocer el inevitable sincretismo cultural, así como la selección consciente y el uso de poderosas figuras simbólicas, que resultan en una singular interpretación de los eventos históricos.

Los primeros evangelizadores en México tenían la costumbre de añadir poderosos íconos, uno sobre el otro, juntando a Tonantzin con la Virgen de Guadalupe y a Quetzalcóatl con Cortés. Algunos historiadores

contemporáneos vigorosamente apoyan la tesis de que los indígenas estaban dispuestos a creer en la Virgen de Guadalupe por su fuerte parecido con la diosa azteca de la tierra, Tonantzin. Las construcciones visuales de Chagoya, como el óleo de 1994, *Promesa (Promise)* (pág. 64), nos permite entender, por medio del agrupamiento aparentemente inconexo de personajes—Jesucristo, Oliva, Superman, Tlaloc, el Llanero solitario, misionarios españoles y, por supuesto, Mickey Mouse<sup>3</sup>, entre otros—algunas de las “esencias invisibles” detrás de este encuentro de culturas. En palabras del propio autor, “Estoy buscando el lado irracional, como en la obra de mentes locas, los llamados *outsider artists*. La manera irracional de ver, es muy importante para entender las esencias invisibles del mundo. Estas incluyen los contextos individuales, así como los sociales, que cambian constante e impredeciblemente.”<sup>4</sup> Al tomar esto en cuenta, podemos considerar que Chagoya trabaja con numerosas capas, presentes en la superficie del palimpsesto, para proponer nuevas “escrituras”; ya que, mucho de lo que se encuentra ahí—exceptuando la historia escrita por la cultura dominante—se ha hecho prácticamente invisible para muchos espectadores.

Enrique Chagoya ha vivido en los Estados Unidos desde finales de los años setenta. Ha ubicado su práctica artística dentro de un área geográfica que le ha permitido tanto una proximidad adecuada, como una distancia ventajosa para la reconsideración crítica de elementos fundamentales de la historia visual de México, los Estados Unidos y Europa. La situación social y cultural de Chagoya—sin apegarse a una identidad en particular, y a la vez, absorbiendo las influencias de muchas—le ha facilitado llevar a cabo una fructífera crítica, desarrollada por medio del sarcasmo cómico, acerca de un ambiente y un lugar que conoce bien. Su ab(uso) consciente de iconografía y estereotipos, se nutre en gran medida de su conocimiento de los significados implícitos en los materiales, técnicas, colores y formas que elige utilizar. Dichos elementos, al conjuntarse dentro de una obra de arte, ayudan a articular la necesidad que tiene Chagoya

de introducir un tercer lado posible a la moneda, a la vez que lleva al primer plano momentos clave y representaciones decisivas de la historia del arte.

Al asentarse en San Francisco, una ciudad donde cerca del 40 por ciento de su población es de origen extranjero, Chagoya se ha interesado mucho en el punto donde las culturas se encuentran para formar algo nuevo. Sus trabajos elaboran sobre la demanda actual por revalorar constantemente las relaciones sociales, mientras surgen nuevas configuraciones culturales en distintos contextos. Chagoya aborda la interacción transfronteriza, no para marcar la imposibilidad de entendimiento intercultural, sino como un lugar que permite una lógica contradictoria de distancia y proximidad, ejemplificada por medio del intercambio de acciones, prácticas y actividades. Las fronteras culturales no se retratan como barreras, sino en tanto retadores puntos de intersección, apropiación y resistencia que reconfiguran nuestras ya complejas y cuestionables identidades. Para reconstruir la memoria de una vasta acumulación de momentos, Chagoya ha desarrollado una práctica autocrítica en donde aplica íconos preexistentes, develándolos para su detallado análisis, desde todos sus ángulos. Al hacerlo, evita la representación de valores absolutos, en cambio deja lugar para el cuestionamiento de los sistemas de legitimación. Las narrativas que utiliza Chagoya siempre son múltiples, y la imágenes transferidas que incorpora las extrae de contextos distintos, luego las reelabora hacia su propias expresiones palimpsésticas, por medio de una variedad de técnicas pictóricas y gráficas.

En 1968, tuvo lugar la masacre de Tlatelolco en la Ciudad de México, diez días antes de la inauguración de los juegos olímpicos. A pesar de que Chagoya tenía sólo catorce años en aquel momento, este hecho tuvo un impacto significativo en su obra, ya que ponía al descubierto los tejemanejes del estado mexicano. El 2 de octubre, mientras estudiantes de varias universidades llevaban a cabo una manifestación para exigir derecho de expresión en la Plaza de la Tres Culturas, comenzó

una trifulca horrenda. A pesar de que los números varían enormemente dependiendo de la fuente, hasta trescientas personas fueron asesinadas por las fuerzas policíacas de la nación, por ordenes del presidente Gustavo Díaz Ordaz, para acabar con las manifestaciones. Los policías no actuaron pacíficamente ni respetaron los derechos de los manifestantes. Es interesante señalar que la Plaza de las Tres Culturas recibió su nombre sólo algunos años antes, en 1964, como parte de los esfuerzos del gobierno mexicano por promover una identidad mexicana cohesionada. El nombre de la plaza representa la confluencia de tres culturas—la indígena, la española y la mestiza—en un sólo lugar. No obstante, según Octavio Paz<sup>5</sup>, quien defendió la idea de la persistencia del pasado azteca en el México contemporáneo, el violento ritual del sacrificio humano practicado en Tlatelolco, permea el lugar que fue el último bastión azteca bajo el mando de Cuauhtémoc; la plaza que fue escenario de la masacre de 1968, también vivió un terremoto que destrozó, en 1985, una gran parte del multifamiliar de Tlatelolco, construido por el gobierno.

La lucha de 1968, en favor de la transformación social se renovó en el período de 1971 a 1973, cuando diferentes sectores de la sociedad—incluyendo estudiantes, campesinos, trabajadores y miembros de distintos sindicatos—se unieron y se radicalizaron por una serie de demandas populares. La gente estaba cansada, desde tiempos de la colonia, de los sistemas políticos represores y de las manipulaciones sociales con fines políticos. A su vez, distintas instituciones educativas en la Ciudad de México, organizaron una manifestación masiva el 10 de junio de 1971, en solidaridad con estudiantes del estado de Nuevo León. Dichos estudiantes luchaban en contra de la imposición de una ley, promovida por el gobierno federal, que consistía en una regresión educativa en términos de autonomía universitaria y en una considerable reducción del presupuesto local destinado a la educación. Más de diez mil personas se congregaron en la calles en demanda de autonomía y libertad para presos políticos del 68.<sup>6</sup> Una vez más, como

en Tlatelolco, la manifestación concluyó en un ataque brutal, esta vez, perpetrado por el grupo paramilitar conocido como *Los halcones*, que había sido entrenado en los Estados Unidos y servía como parte de la estrategia oficial del gobierno, ahora bajo el presidente Luis Echeverría, para acabar con toda resistencia. A pesar de que poco se habla de los sucesos de 1971, se cree que cerca de cien personas perdieron la vida. En esa ocasión, Chagoya sí se unió a los manifestantes y a pesar de que tuvo suerte de salir ileso de la masacre, su proximidad a los eventos le hizo ver de qué manera estos fueron encubiertos casi por completo por los medios de comunicación imperantes. Este incidente—en conjunto con sus experiencias en la preparatoria, sus estudios de antropología social y su activismo en la universidad—permitieron a Chagoya desarrollar un intenso sentido de conciencia social desde temprana edad.

Es importante centrarse críticamente en torno a los años en que Chagoya vivía en México, pues mucha de su curiosidad sobre problemas sociales, surgió sin duda de sus experiencias personales y del medio ambiente al que pertenecía en aquella época. Durante cuatro años en los años setenta, Chagoya estudió economía política en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Ahí había muchos refugiados políticos y algunos intelectuales latinoamericanos que ensañaban en dicha institución. En esa época comenzó a hacer caricaturas políticas en periódicos sindicales y estudiantiles. A finales de los años setenta, Chagoya conoció a la socióloga norteamericana Jeanine Craemer, con quien se casó y con quien se mudó a los Estados Unidos en 1979, después de obtener su permiso de residencia estadounidense. Primero se quedó un tiempo en McAllen, Texas, para luego asentarse en Berkeley, California, donde decidió estudiar arte, pues lo decepcionó el programa de estudios en economía. En aquel momento Chagoya se percató de que finalmente podía empezar a hacer obra que en México nunca se atrevería a hacer, por el peligro que representaba expresar sus ideas en un régimen político represor.

José Guadalupe Posada (1852–1913) es un artista cuya obra ha influenciado enormemente a Chagoya. Posada, también trabajó durante muchos años de su vida en periódicos y revistas, y tuvo un papel fundamental en el desarrollo de la técnicas gráficas en México, así como en la utilización de personajes basados en héroes contraculturales, tanto del pasado como del presente. Numerosos artistas gráficos en México, incluyendo José Clemente Orozco (1883–1949), Diego Rivera (1886–1957) y miembros del Taller de Gráfica Popular, se inspiraron en la obra de Posada, particularmente en la manera en que creaba imágenes muy influyentes y ampliamente distribuidas, que utilizaban el humor para retratar los problemas y preocupaciones sociales del momento. Como Rivera, que incluyó a Posada en dos de sus murales más importantes,<sup>7</sup> Chagoya le destina un lugar preponderante a la imagen de Posada en uno de sus diez grabados de la serie “Homage to Goya II: Disasters of War” (Homenaje a Goya II: Desastres de la guerra). En *Goya conoce a Posada (Goya Meets Posada)* (pág. 77), Chagoya junta dos de las figuras más influyentes en su carrera artística y para la historia del arte (y en particular del grabado). La serie de Chagoya, que lleva el nombre de la famosa obra de Francisco de Goya (1746–1828), *Desastres de la guerra* de 1810–14 y que habla sobre la invasión napoleónica, la inició en 1983 y une dos artistas políticamente comprometidos de distintos contextos. Chagoya utiliza lo que podría considerarse los elementos más pasionales de los populares grabados, tanto de Posada como de Goya: la icónica calavera, conocida como la *Catrina*, y los toros de Goya. Estas figuras enfatizan celebraciones nacionales y tradicionales en México y en España, respectivamente, a los que Chagoya actualiza en su versión satírica de los grabados (llevadas a cabo principalmente en Berkeley). A pesar de que el tiempo real obviamente les negaba a ambos la posibilidad de encontrarse y darse la mano, como lo hacen en el trabajo de Chagoya, en esta representación, Chagoya reúne exitosamente dentro de un espacio único a dos personalidades que tomaron posturas críticas hacia los crímenes perpetrados por/contra la humanidad, y

desarrollaron formas sobresalientes de protesta en contra de los valores humanos comúnmente aceptados.

Chagoya nos recuerda una y otra vez que la historia es tan sólo una construcción ideológica y, como tal, está compuesta por mitos reemplazables—mitos que pueden retener su valor únicamente cuando mantienen cierto nivel de ambigüedad y permiten varias interpretaciones. A través de las implicaciones y posibilidades propuestas por el cruce de fronteras contemporáneo, el artista propone abolir y, a la vez, construir mitologías que residen en nuestras memorias fracturadas. De esta manera, Chagoya destaca lo ficticio, inherente en las representaciones visuales, en particular las que se manipulan sin fin por medio de transferencias de imágenes. Por ejemplo, *Sin título (Pocahontas)* (2000; pág. 82), es una imagen que funciona como juego; le permite al espectador escoger, a partir de un sinnúmero de posibilidades, la construcción de un rostro. Este retrato le permite al espectador elaborar su propia versión de un personaje mítico como Pocahontas, con todos los detalles inciertos acerca de su vida. Chagoya selecciona un par de elementos indispensables, como son las plumas y el ropaje, para insinuar al personaje que representa. La historia de Pocahontas—una mujer nativa norteamericana, que finalmente se va a Inglaterra, donde muere—es en apariencia la fuente de muchos mitos románticos. Ya que nunca aprendió a leer y escribir, no pudo escribir su propia versión de la historia, esto facilitó la transmisión de varias leyendas de generación en generación (como ocurrió con las historias que se difundieron acerca de la Malinche, una mujer indígena que acompañó a Hernán Cortés como su intérprete y esposa), incluyendo la película de Disney de 1995. Uno de los pocos registros históricos que existen acerca de Pocahontas son los escritos de John Smith, un colonizador inglés. Smith alega que Pocahontas lo salvó, cuando un grupo de cazadores Powhatan estaban a punto de ejecutarlo. El escepticismo con respecto a la veracidad de esa historia ha incrementado con los años, y la relación entre ambos parece existir principalmente

en narraciones ficticias sobre la vida de Pocahontas. El retrato que Chagoya realiza de Pocahontas va más allá de la repetición de una imagen a partir de una leyenda popular, para dejar que coexistan las contradicciones, incluyendo por ejemplo, una nariz de Pinocho como posible facción de esa mujer—la larga nariz que aparece en la marioneta de madera para mostrar que estaba mintiendo.<sup>8</sup> Su presencia en esta obra, apunta a la mitología o falsa historia que rodea a Pocahontas. Chagoya acentúa características míticas en escenarios transculturales y las voltea contra sí, exigiéndonos que reconsideremos nuestras relaciones y nuestro entendimiento del prójimo. Si vemos las fronteras culturales como zonas donde se entrecruzan visiones contrastantes en varios tiempos, podemos ver capas de simbolismos y leerlas en muy distintas formas. La imagen de una Pocahontas indefinida, reaparece en *Road Map* (Mapa del camino) (2003; pág. 83), que muestra una tierra de geografías fracturadas. En este mapa de tiempos, monumentos e historias, Chagoya simboliza al poder bajo un sistema de escalas. Las fricciones y malentendidos culturales que se han venido desarrollando entre México y los Estados Unidos, se deben en parte al Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848), en donde México cedió cerca de 50 por ciento de su territorio. En *Road Map*, por medio de una absurda exageración de las dimensiones, Chagoya da cuenta del potencial de hostilidad entre estos dos territorios.

Independientemente de la forma que el artista elige para la reevaluación, su práctica motiva la abolición de viejos paradigmas, tanto en nuestra sociedad, como en las formas de representación artística. Cuando íconos aparentemente populares son utilizados como herramientas para descifrar, se evidencia lo poco que sabemos acerca de estos. Quizás, lo que Chagoya logra con mayor éxito es evidenciar la ceguera o miopía que surge al interpretar automáticamente la cultura. Es obvio que Chagoya no acepta encuentros superficiales con las imágenes. A pesar de que se fascina con aquellas que se repiten en varios contextos, él prefiere descifrar,

cuestionar, invertir y magnificarlas, barajándolas y recombinándolas para crear una narrativa que proviene y, a la vez, reta las historias oficialmente aceptadas. Como dice el artista Guillermo Gómez-Peña, con quien Chagoya se identifica, y con quien ha colaborado y comparte su formación cultural: “Yo creo en la cultura fronteriza del reciclaje y la recontextualización.”<sup>9</sup> Aún cuando la realidad parece estar boca abajo en el trabajo de Chagoya, estas contradicciones aparentes pueden resultar en inesperadas armonías. Aunque parezca que Chagoya utiliza todo lo que puede encontrar en el mercado y en el mundo del comercio, incluyendo revistas e historietas, para combinarlo todo junto, muy a menudo selecciona cuidadosamente un objeto relevante. Por ejemplo, utiliza las sopas *Campbell* de Andy Warhol, para reescribir su historia de *The Enlightened Savage* (El salvaje iluminado) (2002; pág. 89). En este caso, Chagoya mantiene las etiquetas rojas y blancas tradicionales, pero las suyas tienen escrito “Cannibull’s”<sup>10</sup> y en diez sabores distintos—desde *hígado de curador a tripa de director de museo*—identifica aspectos del circuito profesional del arte. Chagoya deliberadamente aplica la idea de canibalismo por medio de la posibilidad de devorar a los “civilizados”, como son corredores de arte, historiadores de arte y coleccionistas de arte. En la cultura occidental, el consumo de carne humana es considerada la estereotipada costumbre de los “no civilizados”. Una vez más, Chagoya invierte los papeles, al hacer referencia al imaginario iconográfico de Warhol.

A pesar de que los movimientos estudiantiles de 1968 y 1971 no resultaron en cambios drásticos e inmediatos en el ámbito social de México, sí marcaron el principio de importantes formas críticas de expresión artística, influyendo en las carreras de artistas como Enrique Chagoya, quien se niega a cualquier forma de represión visual. Como se evidencia en algunos de los trabajos aquí mencionados, Chagoya no siempre muestra violencia política de manera gráfica en su obra, prefiriendo mejor las metáforas palimpsésticas detrás de las influencias transgresoras y de las fronteras entre los mundos.

Además, sus sobre-escrituras obvias y sus raspaduras nos recuerdan las palabras de Theodor Adorno<sup>11</sup>: “como las manchas de sangre en un cuento de hadas, no pueden borrarse.”<sup>12</sup> No cabe duda que Chagoya escarba por las capas de distintos sitios utilizando su siempre analítica pala, con la intención de elaborar conceptos de representación que ponen sobre la mesa sus preocupaciones sociales. Quizás no logra proponer un nuevo mapa mundial, puesto que en cada representación algo siempre surge inadvertidamente, al exponer lo insoportablemente exótico y estereotípico, sin duda lo minimiza.

## NOTAS

- 1 Carlos Monsiváis, *El Centro Histórico de la Ciudad de México*, (Madrid: Turner, 2006), 22.
- 2 En este texto, “palimpsésico” se refiere a los restos de la historia que se encuentran metafóricamente superpuestos. El pasado y el presente logran coexistir en la forma de marcas distinguibles y visibles.
- 3 Mickey Mouse, nacido en 1928, es quizás el ícono más persistente de la cultura popular norteamericana. Como tal, conlleva importantes implicaciones culturales en una sociedad capitalista. Como dijo Carl Jung, también se asemeja a “un tipo simpático, que nunca le hace daño a nadie, se mete en aprietos no por culpa suya, y siempre logra salir adelante con una sonrisa.” Craig Yoe y Janet Morra-Yoe, *The Art of Mickey Mouse*, (New York: Hyperion, 1991), 6.
- 4 Kathan Brown, *Why Draw a Live Model?* (San Francisco: Crown Point Press, 1997), 12.
- 5 Octavio Paz (1914–1988), fue un prominente escritor, poeta y diplomático mexicano galardonado con el premio Nobel de literatura en 1982. En uno de sus libros más conocidos, *El laberinto de la soledad*, escrito en Francia en 1945, Paz presenta un estudio analítico de la identidad mexicana. En 1968, renunció al servicio diplomático en la India, como protesta en contra de la represión gubernamental de las manifestaciones estudiantiles.
- 6 Félix Sánchez Hernández, un trabajador de la fábrica de chocolate Sanborns, quien estaba recluso en Lecumberri, dijo, “Ni siquiera supe el contenido de lo que declaré. El 9 de octubre de 1968 ingresé al Penal de Lecumberri y desde entonces estoy aquí.” Ver Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, (Ciudad de México: ERA, 2006), 44.
- 7 El retrato de Posada aparece en el enorme mural de Diego Rivera *México en la historia* (1929–1930), ubicado en el muro central de las escaleras del Palacio Nacional en la Ciudad de México. El retrato del grabador mexicano también aparece en el mural *Sueño de una tarde dominical* (1947) en el parque de la Alameda en la Ciudad de México; allí se encuentra parado al lado de su famosa *calavera*.
- 8 La historia de Pinocho retrata los valores particulares de los italianos clase medieras del siglo diecinueve, que entendían la importancia de la educación, para que no se le trate a uno como un asno y/o mula.
- 9 Guillermo Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossers* (New York: Routledge, 2001), xiv.
- 10 Un juego de palabras con *canibal* (nota del traductor)
- 11 Theodor Adorno (1903–1969) filósofo, músico y crítico social.
- 12 Cita de Sarat Maharaj, “Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other,” Jean Fisher, ed., *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (London: Kala Press y Institute of International Visual Arts, 1994), 34. (traducido del inglés)