

ESTRATO-GÍAS

Enrique Chagoya es un artista cien por ciento americano. Esta afirmación podría sorprender a aquellos que han reducido la conciencia hemisférica del continente americano—en su totalidad y variedad—a una fracción de su valor, al transformar un adjetivo que aplica a todos los que viven en la vasta zona geográfica y cultural en un sinónimo para residentes o, más restrictivo aún, ciudadanos de los Estados Unidos. No obstante, invocar un término tan cargado, ayuda a orientar el compás para ubicar a Chagoya y su obra en cuanto a que expande semánticamente aquellas fronteras, a pesar de no disolverlas. En efecto, ahora que los muros se erigen a lo largo de la frontera sur de los Estados Unidos, palabras, imágenes y conceptos que amplían la mente son las mejores herramientas que tenemos para hacer permeables los confines artificiales de *Fortress America*¹, y que todos los americanos en su diversa y maravillosa variedad puedan reconocerse y comunicarse a través y a pesar de ellos.

Lo único que tienen en común todos los americanos es su hibridez. Esto también es cierto de casi todos los pueblos isleños del mundo; no obstante, más que en ningún otro lado, está escrito sobre las caras de los americanos. Y cuando la tinta parece invisible, esa herencia plural es legible en sus costumbres, manierismos, rituales, música, arte, literatura, historia escrita y, finalmente y con mayor evidencia, en cualquier intento vano por demostrar un origen o esencia únicos. Por ejemplo, el caso del político norteamericano quien, en compañía de gente blanca como él, utilizó recientemente un epíteto extraño y plenamente peyorativo para personas de color—“macaca”, iniciando una acción en cadena muy reveladora (había aprendido la expresión de su madre de ascendencia judía sefardí, nacida en Túnez). No era lo que su público cristiano

conservador esperaba escuchar, o un dato que quisiera que se le escapara. De manera nada incidental, fueron los sefarditas y los moros—anteriores soberanos de la península ibérica—los que fueron expulsados de España por la Reina Isabel al decretar un imperio uniformemente católico en 1492, el mismo año que Cristóbal Colón descubriera el “nuevo mundo”. Al rasgar la superficie de la civilización española, emergen textos en hebreo y árabe. Al escudriñar los estratos impactados de la mestiza obra de Enrique Chagoya, también encontraremos tales textos.

Así, a pesar de ser muy valorada, la pureza étnica y cultural ya era un mito cuando exploradores y colonizadores españoles llegaron al nuevo mundo. Y lo poco que quedaba se cayó a pedazos al llegar a las costas de América. Así como lo testifica coloridamente la pintura de castas en Latinoamérica, el mestizaje con los pueblos indígenas se expandió; esclavos traídos de África procrearon con soldados y colonos de razas ya mixtas y con olas de emigrantes europeos y asiáticos que llegaron después para enriquecer su sangre. Por supuesto que se derramaron ríos de sangre en el proceso, mucha de ella para revivir el mito de pureza en sociedades cuya composición siempre mutante hace mucho que probaba lo contrario. Y en nuestros días, mucha sangre se sigue derramando y muchas vidas siguen siendo afectadas por tales ficciones, y sólo una propaganda impuesta por la fuerza puede mantener su absurda hegemonía.

¿Cómo entonces, podemos liberarnos de las sofocantes garras de esa falsedad? El arsenal de protesta tiene en sus bodegas muchas armas, pero no todas ellas son siempre efectivas. Ni todas son igual de atinadas para cualquier víctima de una mentira ideológica, o quizás de alguna injusticia personal menos dramática, pero igual de

legítima, todos aquellos que son incapaces de tragarse entera la *Gran mentira*. Naturalmente, cuando la palabra “protesta” se asocia al arte, comúnmente toma la forma de un encono justificado. En contraste, las herramientas que Chagoya utiliza para dismantelar el “sinsentido común” de exclusividad y superioridad cultural son la risa y la memoria reconfiguradas. En tanto que Chagoya ha elegido estos medios sobre otros, su trabajo elabora no sólo una devastadora crítica del esencialismo con sus “buenos” contra “malos” y sus variantes de “nosotros” contra “ellos”, sino que también evita caer en la tentación de crear una contrapropaganda.

En este contexto, tanto los detalles nacionales como los generacionales son importantes. En ningún lugar, salvo la Unión Soviética, recibió la militancia estética tanto patrocinio o atrajo a mayores talentos como en México. Ahí, de manera intermitente entre los años veinte a los sesenta, cuando se requerían imágenes de heroísmo revolucionario, ya sea inspiradas en los eventos o comandados por el estado, artistas verdaderamente innovadores enfrentaban el desafío, notablemente los *Tres grandes* muralistas, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Para los años setenta, Rivera y Orozco ya habían muerto, Siqueiros producía a destajo cursilería grandiosa y el Partido Revolucionario Institucional (PRI) había cooptado las leyendas de rebelión popular, y a la vez demostraba repetidamente su determinación por extinguir cualquier chispa de resistencia popular con un gobierno más autoritario que nunca. Dicha disposición resultó terriblemente evidente en la masacre de manifestantes estudiantiles en 1968 y 1971, está última presenciada por el joven Chagoya.

Mas no toda la tradición moderna mexicana estaba agotada o corrompida por sus compromisos con el poder. Mientras que el aura colectiva del triunvirato muralista iba menguando, otras figuras sobresalieron para los que entraban en edad adulta en los años setenta, ciertos artistas del pasado que habían tenido papeles secundarios, subieron al escenario. Entre ellos se encontraban José

Guadalupe Posada y Frida Kahlo, quien desde entonces ha eclipsado a su marido, Rivera, como la más afamada pintora mexicana. Simultáneamente, la juventud reordenó la jerarquía muralista al colocar a Orozco, en lugar de Rivera, como el más grande de los *Tres grandes*. Hubo muchas razones para este cambio y en este contexto dos son particularmente relevantes. El primer factor fue la hostilidad de Orozco hacia la ortodoxia política de la izquierda y de la derecha, así como su escepticismo hacia (entre otras cosas) “las masas”. (Tal alienación de “El pueblo”—o, en su caso, de sus arquetipos—complica radicalmente la lógica del compromiso artístico, pues ¿cómo puede uno celebrar la victoria final de la “necesidad histórica” sin ellos?) El segundo factor fue que Orozco se rehusó a utilizar innecesariamente el tema racial y denigrar todo aquello que tenía que ver con la conquista española idealizando todo acerca de la civilización precolombina. Así que, mientras Rivera retrataba a Cortés como un miserable y deforme sifilítico en contraste a los coloridamente folclóricos y uniformemente guapos aztecas, Orozco muestra al constructor del imperio con armadura en toda su crueldad, pero también pinta al hombre desnudo en términos iguales a su consorte india la Malinche, y así eleva a la pareja al trono como padre y madre simbólicos de la nación mestiza.

En tanto que estas ideas estaban en el aire a mediados de los años setenta, cuando Chagoya abandonó sus estudios de política económica para hacer arte, la manera en que las ha interpretado y reestructurado pictóricamente no tiene precedentes obvios en el arte mexicano, en especial en las artes gráficas a las que ha dedicado mucho de su afán. Desde los años cuarenta en adelante, los grabadores que se juntaron para formar el Taller de Gráfica Popular (TGP) produjeron un impresionante cuerpo de obra comparable al de los muralistas tanto en convicción política como en conservadurismo formal. Con la intención de llevar un mensaje claro al público, el taller se abstuvo de juegos estéticos o ambigüedad semiótica que podrían confundir las convenciones y códigos en los que se basaban para que su mensaje se entendiera, y el mensaje

consistía en la pregunta retórica ¿de qué lado estas?

Mientras tanto, no todo lo blanco y negro era tan blanco y negro moralmente o socialmente, ni tan sincero. La caricatura subversiva y a veces escandalosamente mordaz tiene una larga tradición en México y, generalmente, los caricaturistas, sin importar quien sea la desafortunada presa, muerden su carne hasta el hueso. Además de hablar acerca de Posada en una entrevista para Archives of American Art esbozando su vigorosa, vulgar, y sin embargo asombrosamente compleja obra, Chagoya menciona a José Luis Cuevas, quien seduce con su elegante trazo, pero frecuentemente hace que sus figuras grotescas parezcan ornamentales, y a Eduardo del Río—conocido con su nombre artístico, Rius—cuyo brillante estilo de historietas es a la vez asombrosamente didáctico. Sin embargo, no importa que tan extravagante o caprichoso sea el trabajo de estos caricaturistas, al igual que los artistas del Taller de Gráfica Popular y los muralistas (nuevamente exceptuando a Orozco), todos forjaron un estilo consistente.

Al principio de su carrera, Chagoya intentó el suyo propio, pero aún entonces se apropiaba alegremente de la iconografía *ready-made* en cualquier momento que se le antojaba o que servía a sus fines. Así, en 1984, estelarizado por Mickey Mouse, Ronald Reagan aparece en sátiras al carboncillo, dentro del *Nuevo orden mundial republicano* y, veinte años después, *Blanca nieves y los siete enanitos* de Disney hicieron su aparición como George Bush y su camarilla, con Osama bin Laden en el rol de bruja—en otras palabras, haciendo del arquetípico malo en disfraz pop. Cronológicamente, entre estos dos ejemplos, *Hand of Power* (La mano poderosa) (1993; pág. 57) retoma a Mickey, comparando su enguantada mano de tres dedos con la estigmatizada mano de Cristo de la tradición mexicana del retablo, pintándola como dichos cuadros religiosos, sobre lámina de metal. Estas citas discrepantes, simbolizan lo que habría de convertirse en el enfoque principal de Chagoya, y pinturas y collages como *The Governor's Nightmare* (La pesadilla del

gobernador) (1994; pág. 59) y *Hidden Memories at Giverny* (Los recuerdos escondidos en Giverny) (1995; pág. 61) consolidan su técnica expandiendo a la vez el rango de sus referencias. No obstante, fue al combinar pintura y collage con grabado—en especial *letterpress*, litografía, fotograbado, xilografía y *chine collé*—cuando llegó al equivalente formal completo de la superposición e injerto pictórico y escrito que había desarrollado en etapas por medio de la pintura, y así, al mayor hallazgo conceptual que amplificó sus métodos compositivos: El antiguo formato del códice americano, reelaborado por medio de múltiples dimensiones de apropiación textual y gráfica, así como medios de reproducción y representación clásicos y contemporáneos, que completaron la metodología para sus excavaciones simultáneas y su reestratificación polémica de la cultura y la historia americana. Aquí El Niño de Atocha se topa con El pequeño Nemo y—puesto que Chagoya mira el *viejo mundo* en sus nuevas realidades, mientras escanea los emblemas más antiguos del *nuevo mundo*—el niño aventurero belga Tintin comparte mesa con Tlaloc, el dios azteca de la lluvia y la fertilidad.

Es significativo que el artista organice tales encuentros desiguales—utilizando la yuxtaposición, superposición, o variantes desdobladas en sus formatos de acordeón—sobre una superficie que es a la vez verticalmente compacta y horizontalmente extensa; esto es, un plano que a pesar de dar lugar a superhéroes en medias, es el opuesto antiheroico implícito de la arquitectónica y explícitamente heroica estructura del muralismo mexicano. Al utilizar el papel en lugar del muro, esta compresión de la información favorece las preocupaciones fundamentales de Chagoya con la innegable heterogeneidad de la identidad. Si como entre otros autores ha dicho Scott McCloud, creador de historietas y autor del libro *Understanding Comics*, los códices precolombinos son las historietas de la antigüedad, entonces los códices de Chagoya son sus actualizaciones y transformaciones contemporáneas, en tanto que funcionan como una variante crítica de la pintura histórica en donde las nociones de la *Maniera Grande* y el *gran hombre* se reducen y rejuvenecen a la

vez por medio de la concentración gráfica así como del ingenio rudo y sutil a la vez.

Y por erudición, puesto que los placeres visuales y el propósito polémico subyacente en la obra de Chagoya tienen todo que ver con el descubrimiento—o redescubrimiento en un nuevo disfraz—de sus fuentes específicas. En este contexto, él habilidosamente le da la vuelta al espectador/lector que viene en busca de un simple juego de póquer. Mientras tanto, le hace saber al mismo espectador/lector que no está repartiendo una baraja de relativismo posmoderno tampoco. Sí es importante qué dice un globo de texto y en qué idioma está escrito—inglés, español, francés, latín, árabe o hebreo. Por ejemplo, cuando Clark Kent le pide ayuda a su alter ego con capa, lo hace en español. Si eres angloamericano esto probablemente te sorprenderá, pero si eres mexicano o mexicoamericano y creciste disfrutando las mismas fantasías en tu lengua materna, te será absolutamente natural. Además, el hecho de que en esta situación específica Kent no está siendo amenazado por Lex Luthor sino por un guerrero azteca gigantesco, le da a todo el asunto un delicioso *twist*. Y ¿cuál es la historia oculta en “el otro” lado de esta confrontación? ¿Quién es el guerrero—un rey cuyas hazañas se conservaban para la posteridad, una figura mítica, o simplemente un soldado común? Ahora, consideren otro ejemplo utilizando las mismas fuentes: ¿Qué significa un Superman hablándole a un niño chicano en inglés y abrazándolo mientras el chico le explica cómo cruzó la frontera mandado por su moribundo padre, quien le había dicho que podría encontrar mejor vida del otro lado? ¿Es Superman su nuevo padre y protector en los Estados Unidos, y por ende el emblema paternalista del poderío norteamericano en relación con los países en desarrollo al sur del Río grande? Mientras tanto ¿qué debe entender el espectador/lector del vaquero con cabeza de burbuja y pistola en mano, a la izquierda de la frase de Superman? ¿Dónde en la historia de las historietas, entra el personaje de Don Catarino? Y en tal caso ¿qué relación existe entre las figuras aztecas alrededor del marco de Superman y los trabajadores inmigrantes a

los costados del *hombre de acero* dentro de éste? ¿Son los pacíficos campesinos descendientes directos de los sacerdotes del código original, que parecen estar sacrificando a uno de los suyos? Además ¿cómo llegaron al cuadro los *pequeños Sambos negros* y las miniaturas persas—excepto con la ayuda de Chagoya, quien los infiltra? Y ¿cuál es el sentido de titular una página de esas “Border Patrol” (Patrulla fronteriza)—excepto para enfatizar que al patrullar la frontera, el artista pretende borrarla?

Eso nunca se logrará por completo. Demasiada gente ha invertido demasiado en mantener las divisiones raciales y culturales—sin mencionar las políticas y la económicas—para permitir que caigan por completo o que se hagan tan permeables como podrían serlo. No obstante, los procesos naturales y artificiales de ósmosis, injerto, fertilización cruzada y corrupción siempre aseguran que la inclusión venza a la exclusividad y que la variedad inevitablemente supere la homogeneidad. Nos guste o no, el americano cien por ciento es un vigoroso híbrido, a pesar de que las principales tendencias hereditarias y sus proporciones exactas varían en cada uno de nosotros. Lo mismo se puede decir del arte americano, razón por la cual el *becerro de oro* de la pureza formal venerada hace medio siglo, se derrumbó por su propio peso. Eso también explica el porqué a monumentos erigidos a la quimeras de la política de identidad tampoco les irá mejor. Un arqueólogo travieso de civilizaciones e ilusiones perdidas, Enrique Chagoya, se regocija en los desechos culturales, desubicando a propósito la pedacería barata de las reliquias verdaderas que encuentra. La señal más clara de que uno ha comprendido el espíritu concientemente juguetón de esta actividad es considerar cuanto más esparcidos pueden estar los pedazos y cuan más profundamente podría ser removida la tierra de donde emergieron. Sin duda, Chagoya, está pensando en esas mismas posibilidades.

NOTAS

- 1 Juego de mesa futurista creado en 1986, que plantea un escenario donde los Estados Unidos deben defender su territorio de la invasión de tres alianzas enemigas incluyendo a la Federación Centroamericana.