

Identidades (trans)fronterizas: la puesta en escena poscolonial del género y la nación

Antonio Prieto Stambaugh

La poeta y ensayista chicana Gloria Anzaldúa fue quizás la primera en reflexionar sobre la relación entre frontera, cuerpo y género en el poema que abre su clásico libro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, cuyas estrofas finales dicen:

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

[...]

Yo soy un puente tendido
del mundo gabacho al del mojado,
lo pasado me estira pa'trás
y lo presente pa' delante.
Que la Virgen de Guadalupe me cuide
Ay ay ay, soy mexicana de este lado.

Anzaldúa reflexiona aquí sobre el carácter dual de la frontera: un muro divisorio y un puente que une. Esta división de culturas, lenguas y pueblos hiere su cuerpo que se tiende con la esperanza de propiciar un puente de comunicación transfronteriza, acto que la enfrenta a un estira y afloja de temporalidades. Dentro de ese vértice de dolor y posibilidad, ella invoca a la Virgen de Guadalupe, icono de carga tanto religiosa como política para los chicanos, y concluye con un grito de gozo que celebra su binacionalidad subalterna.

¹ “Una herida abierta que mide 1,950 millas, dividiendo a un pueblo, a una cultura, recorriendo lo largo de mi cuerpo, insertando los postes de una malla en mi carne, me raja, me raja” (todas las traducciones son del autor).

Anzaldúa publicó este poema en 1987, cuando la frontera comenzaba a atraer la atención de jóvenes artistas chicanos y mexicanos, quienes veían en ella un símbolo a la vez de violencia neocolonialista y colaboración intercultural. En el presente ensayo abordo el trabajo de dos artistas de teatro y performance en cuya obra la frontera y la migración son un punto de referencia clave. Yareli Arizmendi y Mirna Manrique, sostengo, ponen en escena identidades complejas que se resisten a las categorizaciones hegemónicas del nacionalismo patriarcal, a la vez que proponen nuevas formas de saber y actuar dentro de contextos poscoloniales.² A continuación expongo un breve marco conceptual a fin de ubicar la relevancia tanto política como teórica del trabajo de estas artistas.

Saberes fronterizos

El teórico Walter Dignolo intenta rescatar el concepto “frontera” del abismo del posmodernismo académico, a la vez que hace un replanteamiento de la llamada condición poscolonial desde la óptica latinoamericana (Dignolo 2000a). Dentro de su ambicioso análisis de cómo las “historias locales” de grupos subalternos se enfrentan a los “diseños globales” de los estados y las empresas transnacionales, Dignolo enfatiza el concepto de la diferencia colonial (*colonial difference*) como un punto de arranque para examinar el “espacio en el que la colonialidad y el poder interactúan” (ix). La diferencia colonial es el reconocimiento de sujetos y saberes marginados por los mecanismos puestos en marcha por el colonialismo a partir del siglo XVI. Implica “la posibilidad de situaciones dialógicas en las que una enunciación fracturada es actuada (*enacted*) desde la perspectiva subalterna como una respuesta a un discurso hegemónico” (x). Se trata de una lucha no sólo de culturas y clases sino de saberes, de posturas epistemológicas ante el mundo. Dignolo define el saber subalterno que opera desde la diferencia como un *saber fronterizo* (*border thinking*, también *border gnosis*), una forma de conocimiento que restituye aquello que las hegemonías borran.

A partir del siglo XIX, Occidente se ha dedicado a erguir fronteras nacionales como parte de un claro proyecto post y neocolonialista dentro del cual

² El análisis poscolonial examina los residuos de las prácticas colonialistas que subsisten hoy en día, así como las relaciones de poder entre los distintos grupos étnicos y raciales de las sociedades postindustriales. Sus principales teóricos son Edward Said, Homi K. Bhabha y Gayatri Chakravorti Spivak.

los sujetos subalternos (llámense indígenas, chicanos, afro-americanos, etc.) se han visto sometidos a la violencia del ninguneo, del control, de la marginación. Ante este panorama, voces como la de Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Trinh T. Minh-Ha y Stuart Hall se han propuesto desconstruir las ideologías occidentales que continúan dominando el imaginario de las ex colonias. Desde la perspectiva latina y latinoamericana, Gloria Anzaldúa, Norma Alarcón, José Saldivar, Walter Dignolo y Néstor García Canclini son los pensadores más prominentes dentro de esta corriente heterogénea que combina el llamado *Third World Feminism* (feminismo del tercer mundo) con los *Border Studies* (estudios de la frontera) y las culturas híbridas. Parte de este proyecto consiste en proponer lo que Bhabha describe como “el tercer espacio de enunciación”, es decir, el espacio contradictorio y ambivalente que se abre entre el colonizador y el colonizado (cit. en Singh y Schmidt: 2000: 24). Por su parte, Anzaldúa concibe el espacio intersticial desde el concepto náhuatl del *nepantla*:

un estado intermedio, ese terreno incierto que uno cruza al mudarse de un lugar a otro, al cambiar de clase, raza o condición sexual, al pasar de una identidad a otra nueva. El inmigrante mexicano, al momento de cruzar el alambrado al “paraíso” hostil del norte, Estados Unidos, se ve atrapado en un nepantla (1993: 118).

Mignolo retoma este concepto en el prólogo de la revista llamada, justamente, *Nepantla*. Allí propone que “Nepantla ... vincula lo geo-histórico con lo epistémico y con lo subjetivo, el conocimiento con la etnicidad, la sexualidad y el género con la nacionalidad dentro de relaciones de poder” (2000b: 2). Si para la escritora chicana el nepantla es una suerte de rito de paso en su fase liminal, dentro del cual las identidades sufren una transformación, para Mignolo se trata de un entramado epistemológico que vincula conceptos aparentemente disímiles en el marco de relaciones desiguales de poder. No se trata de un saber estático, sino de una epistemología actuante (*enactive*), que se diferencia de la epistemología denotativa en tanto que enfatiza procesos performativos y de transformación (2000a: 26). Según sostiene Mignolo, el saber fronterizo posibilita un espacio de enunciación subalterno desde el cual “el imaginario del sistema mundial moderno se quiebra” (23).

Si bien los argumentos de estos autores tienden hacia una utopía de lo subalterno, tendencia que de hecho se adivina en casi todos los *border studies*, me parece que ofrece claves para acercarnos a la producción cultural de artistas que trabajan expresamente con su condición subalterna, no desde una postura sentimental que glorifica el sufrimiento de la víctima, sino desde una actitud desconstruccionista que pretende atacar o, en términos de Mignolo,

quebrar los imaginarios patriarcales y nacionalistas. Y en tanto que estas artistas trabajan con su cuerpo en acción, ejercen enunciados performativos que apuntan hacia formas de ver y actuar las identidades que se someten a desplazamientos transfronterizos de diversa índole.

Performance a través de las fronteras

Me interesa abordar el trabajo de Yareli Arizmendi y Mirna Manrique como puestas en escena de un saber fronterizo a la vez contestatario y lúdico. Ambas artistas problematizan la representación simplista del migrante, a la vez que, ya sea explícita o implícitamente, ejercen una crítica a los regímenes patriarcales de representación del cuerpo femenino.

Si bien sus obras tienen temáticas similares, estas artistas se mueven en contextos muy distintos: Arizmendi nació y creció en una zona de clase media-alta en la Ciudad de México y actualmente vive en Los Ángeles. Mirna Manrique proviene de una familia de clase trabajadora y vive en la Ciudad de México, aunque gran parte de su familia ha migrado a los EUA. Las herramientas escénicas de cada artista son distintas ya que, mientras Arizmendi se vale del teatro unipersonal para ejercer la parodia, Manrique recurre al performance conceptual como un acto de denuncia.³

Las obras *Nostalgia maldita: 1-900-MEXICO* de Yareli Arizmendi y *Miscellaneous: La tortilla es de maíz, el tequila de agave y el bracero mexicano* de Mirna Manrique, fueron ambas escenificadas en los años noventa. Mientras que *Nostalgia maldita* fue realizada en inglés y en espanglish por una actriz mexicana inmigrante en Estados Unidos y sus presentaciones se hicieron en ese país, *Miscellaneous* fue interpretada en español por una artista chilanga que presentó su trabajo en ambos lados de la frontera: en el DF y en San Antonio, Texas. El carácter transfronterizo y bilingüe de estas obras apunta a diversas formas de articular un saber fronterizo, es decir, un espacio enunciativo que opera desde y a través de los márgenes.

³ El performance, o arte-acción, es un tipo de arte conceptual que en México es practicado por artistas visuales que se valen del cuerpo como soporte. Su lenguaje es simbólico y no narrativo, y el artista es simultáneamente autor y ejecutante.

*Nostalgia maldita*⁴

Yareli Arizmendi entró en contacto con el mundo chicano cuando llegó a California en 1983 para estudiar en la Universidad de California en San Diego. Pronto se involucró con El Teatro de la Esperanza y El Teatro Campesino y posteriormente se acercó al *performance art* mediante su asociación con el Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF).

En octubre de 1993, Arizmendi estrenó *Nostalgia maldita, 1-900-MEXICO*, bajo la dirección de Luis Torner. La obra, que se desarrolla en el territorio diaspórico de la migración, aborda el deseo por los orígenes, “el inútil intento de regresar a un pasado mítico”, la memoria que guardan los alimentos, la soledad, los hábitos alimentarios y la obsesión con la figura.

Durante la mayor parte de la obra, Arizmendi aparece haciendo ejercicio sobre una escaladora eléctrica, en una parodia de la obsesión fisiculturista de las sociedades postindustriales. Su monólogo (que se plantea más bien como un diálogo con el público) comienza con una confesión sobre su plan de seducir a Donny Osmond, icono de la cultura popular estadounidense de los años setenta. Al narrar la historia sobre la escaladora, Arizmendi hace una parodia de la ideología del *upward mobility* generalmente adoptada por los inmigrantes a su llegada. La actriz describe su acción de disfrazarse como una sirvienta mexicana para entrar a trabajar a la residencia Osmond, un “travestismo” de clase estratégico que Arizmendi adopta para seducir al ídolo anglosajón y tener acceso a la sociedad dominante. El juego identitario continúa cuando, para convencer a Donny, Arizmendi le “confiesa” que en realidad ella no es una sirvienta: “*I only happen to live in Mexico, but I am Spanish, a beautiful ancient Mayan princess from Madrid*”.⁵ Dentro del marco telenovelesco, se contrasta paródicamente el ingenio de los inmigrantes mexicanos con la ingenuidad de los anglosajones. Arizmendi se vale de estereotipos, pero los recursos del engaño y del disfraz sugieren que el estereotipo es una estrategia performativa de la que se puede apropiar el migrante para sus propios objetivos.

⁴ Una versión del análisis de *Nostalgia maldita* apareció previamente en mi ensayo (Prieto 2001).

⁵ “Da la casualidad que vivo en México, pero soy española, una hermosa y antigua princesa maya de Madrid”.

En el siguiente segmento, Arizmendi adopta su “*gringa self*” para interpretar a una instructora de aerobics. A lo largo del segmento, Arizmendi pone al descubierto el fascismo que se oculta detrás del consumismo y de los regímenes dietéticos. También aborda el papel que juegan los productos industriales al simular la satisfacción de las necesidades espirituales y materiales de los consumidores. Para Arizmendi, los regímenes reductivos son una extensión de la ideología puritana-capitalista que promueve por todos los medios posibles la glorificación del cuerpo austero y trabajador, un cuerpo que rechaza el placer y —como se sugiere más adelante en la obra— niega su misma memoria. El cuerpo-máquina del capitalismo queda elocuentemente ilustrado en *Nostalgia maldita* por medio de la actriz que trabaja en la escaladora: ella y la máquina parecen ser una misma cosa, aunque ésta no es una máquina siniestra, sino atractiva y eficiente: fábrica del mítico cuerpo perfecto.

Tras un número de “rumbera-aeróbica” la actriz adopta la personalidad de una teleastróloga que curará a quienes llamen al 1-900-MEXICO de su “nostalgia maldita” por el México perdido. La actriz toma una llamada y adopta el tono sensual del sexo por teléfono para asegurar a su interlocutor que es bueno comer enchiladas y comida grasosa, ya que “*fat is the only thing in your body that has time to remember*”.⁶ Para que la grasa que se come sea “saludable y productiva”, la actriz especifica que se trata de “*the kind [of fat] you eat with good friends, with your neighbors, your parents...*”.⁷ En contra-corriente con el individualismo anglosajón, Arizmendi sugiere que la identidad y la memoria son actos que se constituyen de forma colectiva, junto con los miembros de la comunidad. Para las comunidades en diáspora, los festines son rituales de socialización que refuerzan los lazos comunitarios y a la vez permiten recordar los lugares de origen. En el contexto de *Nostalgia maldita*, son festines agridulces, ya que activan el deseo por volver a donde ya no es posible hacerlo.

La obra concluye cuando la actriz pregunta al público dónde se encuentra su cepillo de dientes, para luego declarar “*Now remember, home is where your toothbrush is*”.⁸ Simultáneamente, saca un cepillo de dientes gigante al

⁶ “La grasa es lo único de tu cuerpo que tiene tiempo de recordar”.

⁷ “Es el tipo de grasa que comes con buenos amigos, con tus vecinos, tus padres...”

⁸ “Ahora recuerda, tu hogar es el lugar en el que está tu cepillo de dientes”.

que está adherida la bandera de los Estados Unidos, sólo que los colores son los de la bandera mexicana. Al fondo se oye “*The AmeXican Anthem*”, un arreglo de Arizmendi y Sergio Arau que fusiona los himnos mexicano y estadounidense.

Nostalgia maldita es una obra que pone sobre la mesa la dinámica del deseo, de la marginación y de la estereotipación que ejercen entre sí mexicanos, chicanos y anglosajones. El tono humorístico sirve para hacer más accesible uno de los temas medulares: el dolor ante la pérdida de una identidad estable, así como el dolor ante la imposibilidad de regresar al país de origen, ahora más mito que realidad. La obra de Arizmendi es un vehículo para exorcizar colectivamente la “nostalgia maldita” que acosa a los inmigrantes. Ella propone como antídoto *alimentar al cuerpo de memoria*. La memoria es distinta a la nostalgia, ya que representa la capacidad de recordar quién es uno dentro del nuevo contexto. Mientras que la nostalgia implica refugiarse en el pasado para negar el presente, la memoria es el acto de traer el pasado al presente. La nostalgia es el deseo de recuperar un edén mítico; la memoria permite recordar el origen, a la vez que se acepta la condición híbrida actual.

Nostalgia maldita es un intento antisolemne de reconocer esa realidad diaspórica y de sugerir formas de resistencia a los regímenes disciplinarios semifascistas que buscan homogeneizar a la población y negar su memoria comunitaria.

Miscellaneous

Como mencioné antes, Mirna Manrique proviene de una familia de clase trabajadora, a diferencia de la mayoría de los artistas conceptuales en México, que son de clase media o media alta. En una entrevista, Manrique enfatizó sin gran alarde, pero como un hecho significativo que su familia se dedica a los oficios: “carpinteros, tapiceros, policías, ¡mujeres policías!, matanceros, cargadores...” (entrevista personal, 14/04/01). Además, desde su bisabuelo hasta más recientemente sus padres, se han sumado a los millones de mexicanos que emigran a los EUA para superar su marginalidad económica. Manrique aborda estas realidades en su obra, misma que podríamos caracterizar de “autobiografía colectiva”, aunque el elemento autobiográfico no es explícito para su público.

Manrique es muy clara sobre lo que para ella es el performance, a saber, “un acto de denuncia, tribuna para noticiar y evidenciar. Es la acción de acontecer y sufrir los hechos de manera pública” (Manrique: 1). La artista

vincula así los actos de denunciar y sufrir —el uno intelectual y el otro psico-físico— de manera que su trabajo trasciende el panfleto político para convertirse en un ritual politizado que, en tanto ritual, invita a la participación, al cosufrimiento de un público anestesiado por los medios masivos.

En 1996 y 1997, Manrique realizó dos performances —uno en la Ciudad de México y otro en San Antonio, Texas— que giraban en torno a los braceros y migrantes mexicanos en su trayecto a los EUA. El primero, presentado en el centro Ex-Teresa Arte Actual de la Ciudad de México se tituló *Miscellaneous: La tortilla es de maíz, el tequila de agave y el bracero mexicano*. El segundo, presentado en Jump-Start Performance Co., en el contexto del Festival de Libre Enganche, se tituló *Miscellaneous 2: el tortibono, el tequila y el bracerouuu son orgullosamente mexicanos*. En estos performances, Manrique exploró la relación existente entre la “exportación” de migrantes mexicanos, la importación del maíz y la adulteración del tequila convertido en moda transnacional. La artista buscó poner el dedo en la llaga de la absurda injusticia subyacente a la maquinaria de la globalización.

Miscellaneous contó con la colaboración de Irma Canto e Ignacio Granados, esposo de Manrique. Los tres aparecían leyendo discursos en atriles colocados en diferentes áreas del espacio. En su discurso sobre el maíz, por ejemplo, Manrique leyó que “el maíz es una planta humana, cultural, no existe sin la intervención inteligente y oportuna de la mano ... más que domesticada, la planta de maíz fue creada por el trabajo humano”. Manrique busca recordar al público la labor que subyace al alimento cotidiano, un recuerdo que deviene memoria politizada ya que el maíz, según el mismo texto leído al inicio del performance, “se convirtió en la referencia necesaria para entender formas de organización social, maneras de pensamiento y estilos de vida de las más amplias capas populares”. Manrique expone cómo “las políticas oficiales y las prácticas privadas” impidieron que el maíz creciera al mismo ritmo de la población “lo cual llevó al estado a realizar grandes importaciones”. Esta situación se dio simultáneamente a “la pauperización del campesino que se vio obligado a buscar soluciones, entre las que se encuentra la emigración a los Estados Unidos”.

Con base en una extensa investigación previa, Manrique expuso ante su público su análisis crítico de las políticas agrarias, entremezclado con narraciones testimoniales de braceros y migrantes. Hacia el final del performance, puso en acción una sorprendente escultura neumática corporal consistente en un gigantesco rollo inflable de tela que emergía de una mochila que llevaba en la espalda. En el guión del performance, Manrique explicaba

que la escultura representaba “aquellas mochilas utilizadas por los emigrantes, donde guardan las pertenencias que les ayudan espiritualmente a sobrevivir durante su largo recorrido...” (Manrique). Manrique vertió, dentro de un visor, líquido proveniente de una botella de tequila, se lo puso sobre su rostro de forma que el agua parecía ahogarla. El visor lucía un letrero con la leyenda “Río Bravo”, en referencia al río que delimita parte de la frontera México-EUA. Portando un enorme salvavidas azul, Manrique dio inicio a un difícil recorrido de un extremo a otro de la nave principal del centro Ex Teresa. Unas turbinas de aire iban inflando el rollo que se desplegaba como un enorme gusano a sus espaldas, empujándola hacia un atril colocado al final de la nave. La acción requirió de un gran esfuerzo para negociar el peso del bulto inflable, que en unos momentos parecía empujarla y en otros jalarla hacia atrás. Al fondo, la canción “What a wonderful world”, de Louis Armstrong, le daba un tono irónico a la escena. Cuando por fin llegó a la tribuna, Manrique se quitó el visor y el “tequila” que traía dentro cayó al suelo para revelar un rostro empapado. El gusano inflable se estremecía por la acción del aire: se había transformado en un gran cordón umbilical que ligaba a esta migrante con su origen o bien en un brazo que la expulsaba del terruño. En su trayecto hacia el otro lado de la frontera, la “migrante” experimentó una suerte de renacimiento. Manrique recuperó su aliento y leyó otro texto mientras a sus espaldas, sobre la pared, se proyectaban diapositivas con imágenes de los emigrantes mexicanos salvajemente golpeados en la frontera con California (Riverside) unos días antes. En esas terribles imágenes, se adivinaba la lógica invisible de una globalización que abre las fronteras al capital, pero las refuerza con violencia para los migrantes.

El performance de Manrique intenta reincorporar al discurso público la violencia que sufre la diáspora de mexicanos, fundamento invisible de la globalización y, más específicamente, el Tratado de Libre Comercio. Manrique no recurre a un discurso abiertamente feminista, pero es significativo que como mujer aborde realidades que generalmente se piensan padecidas únicamente por hombres: *los migrantes, los braceros...* Incluso, para *Miscellaneous 2* apareció vestida como campesino en lo que a primera vista parecía un gesto de transvestismo. Pero este campesino desplegaba una larga y sedosa cabellera negra que le otorgaba un aspecto andrógino: Manrique era simultáneamente *el y la* migrante. La artista ejecuta y *sufre* acciones “masculinas” desde una perspectiva “femenina” al grado de que en momentos parece integrar y fusionar estas experiencias. La suya es una lectura poética y politizada, también estética e intelectual de realidades muy fácilmente borradas del

imaginario de un “e-México” que se quiere aséptico, digital y globalizado.

Estos son mensajes que tienen una acogida difícil en espacios artísticos de la Ciudad de México, a los que acude un público generalmente poco interesado en performances abiertamente políticos. *Miscellaneous* no tuvo una buena recepción en ExTeresa: finalmente ese público se identifica más con las palabras “performance” y “Bauhaus” que “nixtamal” y “bracero”. En cambio, Manrique me relató la entusiasta y emotiva respuesta que tuvo su performance *Miscellaneous 2* ante un público mayoritariamente latino en San Antonio. Las chicanas fueron las más conmovidas, y algunas de ellas corrieron a besarla una vez concluida la acción. La razón es clara: para los chicanos la experiencia de cruzar la frontera es parte constitutiva de su historia e identidad.

Conclusión

A propósito de la tendencia que tienen los estudios culturales a metaforizar la frontera, Mary Pat Brady critica la celebración del espacio fronterizo como una utopía de la trasgresión híbrida. En cambio, ella identifica en la literatura de algunas escritoras chicanas una conceptualización de la frontera “que toma en cuenta el deslizamiento entre lo material y lo metafórico y entre lo espacial y lo temporal, poniendo al descubierto la complejidad de la estructura fronteriza y a la vez mostrando cómo la violencia, el conflicto y el placer se combinan para enmascarar esa estructura” (173). La frontera, sostiene Brady, se convierte en una *máquina de abyección* que produce sujetos y situaciones monstruosas, híbridas, violentas. Una máquina seductora para artistas e intelectuales que acuden a ella en busca de la *distopía* posmoderna. Los performances de Arizmendi y Manrique, me parece, no recurren a la frontera como la metáfora de moda, sino como un tropo para articular sus enunciados contestatarios. Su trabajo expone los predicamentos a los que se enfrentan las mujeres migrantes en distintos contextos. Desde su perspectiva como residente de los EUA, Arizmendi parece sugerir que la solución está en desechar la “nostalgia maldita” para aceptar la condición diaspórica. Manrique, por su parte, denuncia las condiciones políticas y sociales que conducen a esa diáspora. Arizmendi intenta subvertir la abyección fronteriza mediante la parodia, mientras que Manrique dilata lo abyecto y ofrece pistas para entender su función lubricante dentro de la maquinaria neoliberal.

Entre la parodia irónica de Arizmendi y la denuncia política de Manrique podemos quizás encontrar un performance del *nepantla*, es decir, una pues-

ta en escena de realidades diaspóricas que afectan no sólo las identidades, sino las condiciones de vida del sujeto migrante en su desplazamiento transfronterizo. En el trabajo de estas artistas, el cuerpo es un campo de batalla en el que la posibilidad volitiva del sujeto —su capacidad de acción— se debate con su circunstancia histórica. Ellas intentan tanto subrayar como subvertir distintas fronteras: nacionales, de etnia y género. El subrayado está en el énfasis que le dan Arizmendi y Manrique a la diferencia colonial existente entre el sujeto migrante y las configuraciones de poder nacional y patriarcales. Para Arizmendi, existe un potencial subversivo dentro de sus estrategias de enmascaramiento irónico, así como un reconocimiento de su condición binacional y diaspórica. Por su parte, Manrique expone las contradicciones de la globalización para después ejecutar un recorrido simbólico a través de la frontera cargando un gigantesco cordón umbilical en su espalda, cual Pípila migrante a la vez atraído y expulsado de su patria.

Ambas artistas, entonces, actúan un saber fronterizo en tanto que ejercen presión sobre las maneras de estereotipar o incluso olvidar a la mujer migrante. La mujer, que convencionalmente se imagina como el núcleo doméstico de la nación, la guardiana de la familia y los valores tradicionales, se enfrenta a la violencia de la máquina fronteriza. Es una fuga que produce ansiedad dentro del imaginario nacionalista patriarcal, pero que se hace necesaria dentro del sistema transnacional. Arizmendi y Manrique trabajan con esa violencia desde enfoques distintos mediante personajes que son, en términos de Renato Rosaldo, “gente entre fronteras” (p. 198), es decir, sujetos que demuestran cómo las culturas no son unidades discretas y que: “[T]odos vivimos en un mundo interdependiente, marcado por procesos de préstamo a través de límites nacionales y culturales que son porosos, saturados por la desigualdad, el poder y la dominación” (p. 217).

Finalmente, Arizmendi y Manrique intervienen en el discurso poscolonial para insistir en el papel fundamental que desempeña el género y el cuerpo mismo dentro de estas dinámicas de poder ●

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria, 1987, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, Spinsters/Aunt Lute Press, San Francisco.
- Anzaldúa, Gloria, 1993, "Border Arte: Nepantla, *el Lugar de la Frontera*", *La Frontera/The Border: Art About Mexico/United States Border Experience*, Centro Cultural de la Raza, Museum of Contemporary Art, San Diego.
- Arizmendi, Yareli, 2000, "Nostalgia maldita: 1-900-MEXICO", en Alberto Sandoval-Sánchez y Nancy Saporta Sternbach (comps.), *Puro Teatro: A Latina Anthology*, University of Arizona Press, Tucson.
- Brady, Mary Pat, 2000, "The Fungibility of Borders", en *Nepantla: Views from the South*, vol. I, núm. 1, pp. 171-190.
- Butler, Judith, 1998, "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre la fenomenología y teoría feminista", *debate feminista*, año 9, vol. 18, octubre, pp. 296-314.
- Manrique, Mirna, 1996, "El 'performance' es... un acto de denuncia, tribuna para noticiar y evidenciar. Es la acción de acontecer y sufrir los hechos de manera pública" (texto inédito).
- Mignolo, Walter D., 2000a, *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton.
- Mignolo, Walter D., 2000b, "Introduction: From Cross-Genealogies and Subaltern Knowledges to Nepantla", en *Nepantla: Views from the South*, vol. I, núm. 1, pp. 1-8.
- Prieto Stambaugh, Antonio, 1998, "Performance art transfornterizo: hacia la desconstrucción de las identidades", *Gestos, teoría y práctica del teatro hispánico*, año 13, núm. 25, abril de 1998, pp. 143-162.
- Prieto Stambaugh, Antonio, 2001, "Circo, maroma y teatro: el trans(des)vestismo como contra-representación en la obra de Yareli Arizmendi y Nao Bustamante", *Ollantay Theater Magazine*, vol. IX, núm. 18, pp. 20-37.
- Rosaldo, Renato, 1993, *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*, Beacon Press, Boston.
- Singh, Amritjit y Peter Schmidt, 2000, "On the Borders Between U.S. Studies and Postcolonial Theory", en Singh y Schmidt (comps.), *Postcolonial Theory and the United States*, University Press of Mississippi, Jackson, pp. 3-69.