

Pensamiento y práctica transfronterizos

ROMANA RADLWIMMER

RESUMEN

Treinta años después, la teoría de Anzaldúa sigue moviendo a las comunidades artísticas, políticas y académicas. Desde mi propia práctica de leer *Borderlands* y de volver a leerlo, y observando el impacto en tantos ámbitos discursivos, creo hoy que la fuerza impactante y el éxito inmediato y duradero del texto está en su calidad de tocar, de perturbar, despertar y conmover. En este ensayo discuto cómo el pensamiento sobre fronteras de Anzaldúa se ha modificado desde sus primeras publicaciones en los años 1980 hasta sus últimos textos escritos ya en el nuevo milenio y antes de que falleciera en el 2004. También indago en las prácticas que interpretan la teoría de Anzaldúa a su manera, y que retroalimentan el pensamiento transfronterizo en diversos medios y formatos. Entre las artistas chicanas que tratan la frontera de forma concreta y metafórica, se encuentran la cineasta Lourdes Portillo y la escritora Norma Cantú; dos artistas latinas que conciben la frontera materialmente y simbólicamente son la cantante Lourdes Pérez y la pintora Liliana Wilson.

Profesora asistente en la cátedra de Literaturas Románicas de la Universidad de Tubinga, Alemania. Autora de artículos sobre literatura y ciencias culturales y del libro *Wissen in Bewegung*, un estudio sobre el potencial performativo y transformador de la teoría literaria y cultural feminista latinoamericana. Traductora y miembro del comité organizador del congreso internacional *El Mundo Zurdo*, celebrado regularmente en honor de la obra de Gloria Anzaldúa en San Antonio, Tejas.

Radlwimmer, R. "Pensamiento y práctica transfronterizos". *Camino Real*, 10:13. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-UAH, 2018. Print.

Recibido: 18 de diciembre de 2017; 2ª versión: 2 de febrero de 2018.

Palabras clave: Transfrontera, procesos teóricos anzalduescos, prácticas conceptuales de chicanas y latinas estadounidenses, artes filmicas, literarias, musicales

ABSTRACT

After thirty years, Gloria Anzaldúa's theory keeps moving artistic, political and academic communities. Out of my own practice of reading and rereading *Borderlands*, and observing its impact in different discursive circumstances, I have come to understand that the text's immediate and lasting success lies in its quality to touch, to disrupt, to stir up, and to move. In this essay, I will discuss how Anzaldúa's border thought has changed since her first publications in the 1980s and her last texts, written shortly before her passing in 2004. Furthermore, I shall sound out how different practices have interpreted Anzaldúa's theory, contributing to and reinforcing transborder thinking in diverse media and formats. Two Chicana artists dealing with (crossings of) borders in specific and metaphoric ways are the filmmaker Lourdes Portillo and the writer Norma Elia Cantú; two Latina artists conceiving borders materially and symbolically are the singer Lourdes Pérez and the painter Liliana Wilson.

Keywords: Transborder, Anzalduan theory processes, Chicana and Latina conceptual practices, film, literature, music, arts

En 1987, *Borderlands/La Frontera*, de Gloria Anzaldúa, interrumpió el panorama tradicional de la crítica cultural y literaria. Con *Borderlands* estalló un debate sobre zonas entonces conocidas, pero no articuladas, sobre zonas experimentadas y sentidas, pero no definidas. La publicación abrió un espacio que planteaba preguntas silenciadas, que se habían movido bajo la superficie, igual moviendo a muchas, muchos, muchxs. Identidades, identificaciones, ideas; palabras, imágenes, asociaciones; rupturas y síntesis:

¿Qué texto era aquello? ¿Con qué miradas se podían englobar las ideas contundentes que entretreja en fragmentos? ¿Cómo comprender este constructo ambiguo que se presentaba de forma tan compleja, y a la vez con tanta sencillez? La experta fronteriza María Socorro Tabuenca-Córdoba de El Paso y Juárez describió el "efecto pos-*Borderlands*" como un constante encuentro con la autora chicana, diciendo que en 1992 buscaba por el término "frontera", y no importaba qué base de datos estuviera usando, el resultado siempre fue el mismo: Gloria Anzaldúa (Tabuenca-Córdoba 11).

Treinta años después, la teoría de Anzaldúa sigue moviendo a las comunidades artísticas, políticas y académicas. Entre las otras obras de Anzaldúa figuran prominentemente las coediciones “puentes” con Cherríe Moraga y AnaLouise Keating, y el último libro póstumo de 2015, *Luz en lo oscuro*, editado cuidadosamente por Keating. Han salido también centenares de artículos e investigaciones sobre *Borderlands/La Frontera*. Desde mi propia práctica de leer *Borderlands* y de volver a leerlo, y observando el impacto en tantos ámbitos discursivos, creo hoy que la fuerza impactante y el éxito inmediato y duradero del texto está en su calidad de tocar, de perturbar, despertar y conmovir. Anzaldúa hablaba sobre las fronteras político-nacionales y sobre nuestras propias fronteras íntimas y eróticas, sobre nuestras zonas vulnerables; decía lo que se había esperado que alguien dijera, sin jamás haber sabido que se había estado esperando tanto. En mi modo de ver, el pensamiento sobre fronteras de Anzaldúa se ha modificado desde sus primeras publicaciones en los años 1980 hasta sus últimos textos escritos ya en el nuevo milenio y antes de que falleciera en el 2004. Mientras en *Borderlands* el acto de “definir las fronteras” parece ser el epicentro teórico, *Luz en lo oscuro* se centra más acentuadamente en “cómo transgredir las fronteras”. Es cierto que *Borderlands* también trata de cómo ir más allá de las fronteras, y *Luz en lo oscuro* define también las fronteras. Sin embargo, el esfuerzo de superarlas se hace cada vez más fuerte. Para dar nombre a este *shift* epistemológico, hablaré del “pensamiento transfronterizo” de Anzaldúa, que enfoca en cómo desplazar, transcender, dejar atrás las fronteras y a partir de la frontera. Las nociones fronterizas de Anzaldúa se modifican de *Borderlands* como tercer espacio a *Nepantla*, un espacio multifacético que ha dejado atrás no solo las dicotomías, sino también las previsibles soluciones “terceras” que tanto ocupan todavía otros acercamientos a los territorios fronterizos. El potencial realmente innovador de lo que denomino el “pensamiento transfronterizo” de Anzaldúa se traduce en actos de transar, transbordar, transcribir, transferir, transfigurar, transflorar, transfundir, transigir, transitar, transmitir, transmudar, transpirar, transponer, transportar, traducir actos que confluyen con “prácticas transfronterizas” y se materializan en campos concretos como lo son el arte plástico, la música, el cine, la literatura. Anzaldúa habla de “activismo espiritual” para referirse al ámbito transfronterizo donde arte, activismo, espiritualidad, cuerpo, mente se fusionan. Dado el amplio impacto cultural, resulta imposible pensar la obra de Anzaldúa únicamente de forma dietética e inmanente; parece, en cambio, más adecuado captar los flujos polifonos que han ocurrido y ocurren entre sus ideas y las prácticas artísticas chicanas y latinas que, a su vez, tienen un impacto fuerte sobre su comunidad e internacionalmente. El pensamiento y la práctica transfronterizos sirven como puentes para vivir las fronteras desde una perspectiva de la transformación

poderosa y esperanzadora. Ambos no se dejan separar nítidamente, mezclándose más en unas ocasiones y alejándose más en otras.

1. PENSAMIENTO TRANSFRONTERIZO: DE *BORDERLANDS* A *NEPANTLA*

El punto de partida de *Borderlands* es la frontera estadounidense-mexicana: “1,950 miles-long open wound / dividing a *pueblo*, a culture / running down the length of my body [...] / splits me / splits me / *me raja / me raja*” (Anzaldúa 2007: 24). La geografía tiene una conexión íntima con el cuerpo:

La zona fronteriza concreta que abordo en este libro es la frontera tejana-estadounidense-suroeste/mexicana. Las zonas fronterizas psicológicas, sexuales y espirituales no son particulares del suroeste estadounidense. De hecho, las zonas fronterizas están físicamente presentes donde quiera dos o más culturas lindan con otras, donde gente de diferentes razas ocupa el mismo territorio, donde clase baja, clase media y clase alta se tocan, donde el espacio entre dos individuos se reduce íntimamente. (Anzaldúa 2007: s.p., mi traducción)

Las áreas fronterizas se definen por su cercanía a las fronteras: fronteras territoriales, de identidad, emocionales, espirituales, sexuales, discursivas, fronteras literarias, artísticas. *Borderlands* conlleva una discusión teórica sobre “lo que son las fronteras [...] desde múltiples puntos de vista y varios géneros literarios” (Cantú 2015b: 55). El pensamiento transfronterizo anzaldúesco se articula desde *Borderlands* hasta *Luz en lo oscuro*. En mi análisis, “transfronterizo” denomina un estado epistemológico y ontológico más allá de “fronterizo”. En el pensamiento transfronterizo, la frontera sigue siendo episteme central; sin embargo, lo transfronterizo no solo se centra en (las áreas cercanas a) las líneas que dividen, sino en las dinámicas entre dos o más entidades separadas. Ha trascendido las restricciones de las fronteras y lógicas binarias; ha encontrado estrategias y maneras de moverse entre fronteras, de ir más allá, sin olvidar el sufrimiento; ha definido y defendido los estados de por medio. El pensamiento transfronterizo es la sanación de estas “heridas abiertas” que sangran (Anzaldúa 2007: 25), construyendo escenarios más complejos, más pacíficos, más constructivos, tomando en cuenta la historia colonial y los saberes americanos nativos. El pensamiento transfronterizo ofrece un modelo cultural con vista al futuro entendido de forma holística, donde las relaciones humanas, naturales, globales, climatológicas, tecnológicas sean cada vez más sustentables.

Borderlands / La Frontera negocia el potencial transformador desde la frontera mexicana-estadounidense, reflexionando sobre las fronteras como categorías dicotómicas

y sus efectos desastrosos a nivel geográfico, material, físico, corporal; a nivel mental, teórico, conceptual; a nivel psíquico, emocional; sensible, erótico; a nivel de identidades, desde las categorías mujer-de-color, *queer*, clase obrera, criticando las clasificaciones dicotómicas fabricadas desde las verdades positivistas del supuesto sujeto ilustrado y universal; a nivel espiritual, recordando los saberes ancestrales y sus cosmovisiones, intentando de reconstruirlas y conectándolas con experiencias contemporáneas vividas; a nivel literario, mezclando discursos, géneros y estilos; a nivel lingüístico, fusionando idiomas (inglés, castellano, náhuatl). *Borderlands* comprende la complejidad de la vida, consciente de las limitaciones ante ella y con la única posibilidad de acercarnos a ella encajando fragmentos. El libro ha servido a seres fronterizos de articular los dos lados, de articular que “no son ni de aquí ni de allá”, y de reivindicar la frontera como parte de la existencia y como posición política desde la cual las luchas populares se renuevan. Sin embargo, el libro planta la semilla conceptual para dejar atrás las dicotomías. Joan Pinkvoss, la editora de *Borderlands* de Aunt Lute Books, hace hincapié en el potencial de explicar los procesos “entre el aquí y el allá”, pero también de despedirlos completamente: “Gloria no decía: bueno, aquí tenemos estos dos opuestos y desde esta contradicción sale un nuevo camino, una tercera opción. No, no... Ella decía que estos opuestos tenían que ser pateados desde abajo —no eran la fundación, pero molestaban a la hora de crear lo que ella imaginaba” (Pinkvoss s.p., mi traducción). *Borderlands* empieza con la herida abierta de la frontera, pero termina con la transformación de la frontera, con la imagen de la sacerdotisa de la encrucijada. Esta imagen se encuentra nuevamente en el poema *La curandera* (Anzaldúa 2007: 198-201) que cuenta de la curandera. Una mujer está enferma. El protagonista Juan Davila cruza la frontera para buscar al curandero, solo para encontrarlo muerto; vuelve a cruzar, con dificultades, para poder curar a la mujer enferma que ya cruza la frontera entre vida y muerte, y de ahí regresa hecha curandera. Cruzar se convierte en un estado perpetuo; no hace falta cruzar más, ella es el cruce, y el cruce es la sanación.

La rebeldía contra el silenciamiento de la mujer morena y *queer*, el proceso de la escritura; las prácticas espirituales; la categorización de la tierra madre, la *Pachamama*, en países nacionales: a través de diferentes áreas de conocimiento, *Borderlands* visibiliza el funcionamiento de las fronteras, y aborda a la vez cómo transformar pensamiento, realidad, y género. El pensamiento transfronterizo es la visión de que un mundo radicalmente diferente es necesario y es posible, y está presente desde las primeras hasta las últimas publicaciones de Gloria Anzaldúa. En el primer libro que edita con Cherrie Moraga, *This Bridge Called my Back* (traducido por Norma Alarcón y Ana Castillo a *Esta puente mi espalda*, con énfasis en que la puente sea femenina), Anzaldúa

se describe a sí misma. “Un día caminaré a través de muros, me crecerán alas y volaré” (Moraga y Anzaldúa 277, mi traducción), dice su autodescripción como colaboradora. En plena consciencia latinoamericana de que lo real es maravilloso, los muros no la detendrán; los podrá atravesar con facilidad; volando construirá un mundo nuevo, como afirma en su último libro: “Pienso en las zonas fronterizas como el Aleph de Jorge Luis Borges, este punto en el planeta que contiene todos los demás lugares. Es como el árbol de la vida que cruza todas las dimensiones” (Anzaldúa 2015c: 57). *Luz en lo oscuro* comprende las fronteras como sitios históricos y metafóricos, y el arte fronterizo como la descolonización de los territorios ocupados (Anzaldúa 2015c: 63). *Nepantla* es “el lugar de la frontera” (Anzaldúa 2015c: 47) y espacio liminal: “[P]alabra Nahuatl [...], palabra indígena: un concepto que se refiere a un lugar no-lugar” (Anzaldúa 2015c: 27).

En este lugar entre medio, nepantla, dos o más fuerzas chocan y se quedan tambaleándose al borde del caos, un estado de entreguerras. Estas tensiones entre extremos crean grietas o lágrimas en la membrana rodeando, protegiendo, y conteniendo las diferentes culturas y sus perspectivas. Nepantla es el lugar donde estamos distantes (separadas) y a la vez cercanas (conectadas) a cada una de nuestras varias culturas. Aquí la observadora en el puente (nepantla) consigue comprender el amplio proceso simbólico, el que trata de ser consciente a través de una situación o un evento de la vida particulares. Nepantla está en medio de lo consciente y lo inconsciente, un lugar donde las transformaciones se llevan a cabo. Nepantla es un lugar donde podemos aceptar la contradicción y la paradoja. (Anzaldúa 2015c: 56, mi traducción)

Nepantla, el lugar de la frontera, ya no bidimensional, no es solamente “aquí o allá” o “ni aquí ni allá”; es un espacio polidimensional que contiene muchas culturas, que se caracteriza por tensiones y negociaciones, siendo hogar de “toda la gente en nepantla —nativos, inmigrantes, gente de color, blancos, *queers*, heterosexuales, de este lado de la frontera, del otro lado” (Anzaldúa 2015c: 57, mi traducción). *Nepantla* es un espacio inclusivo, es la zona entre cambios para encontrar equilibrio entre expresión exterior, relación interna con la transformación (Anzaldúa 2015c: 127). Anzaldúa define y redefine *Nepantla*, cada vez captando más matices:

En los murales de Teotihuacán, nepantla representaba la vida más allá de la muerte. Mi concepto de nepantla es [...] una zona de transición impetuosa, el punto de contacto entre los mundos de la naturaleza y del espíritu, entre lo humano y lo divino. El espacio liminal facilita construir puentes y juntar estos mundos a través de una transformación ritual. [...]. Nepantla es puente entre lo material y lo inmaterial; el punto de contacto entre realidades comunes y espirituales [...]. Nepantla es donde la transformación espiritual ocurre [...]. (Anzaldúa 2015c: 28-29, mi traducción)

En esta calidad polisemántica el concepto representa lo que imagina: un estado transfronterizo que facilita la transformación de las limitaciones. Para eso, hay que apropiarse de las fronteras, integrarlas en sus experiencias sensibles; aceptándolas, se las puede superar. El pensamiento transfronterizo relaciona las fronteras con otros fenómenos lingüísticos, espaciales, históricos, o de identidad; se extiende y se mueve entre dos o más entidades con más o menos facilidad; visibiliza los espacios intersticiales y desestabiliza la idea del estado nacional y otras categorías esencialistas, cuestionando cómo saber, conocer y vivir más allá de las fronteras.

Anzaldúa introduce el término “activismo espiritual” para señalar cómo en las luchas obreras tradicionales se ha dividido los dos ámbitos, el activismo y la espiritualidad, con fronteras artificiales. Lo espiritual, para Anzaldúa, abarca toda práctica cultural, cotidiana, intelectual y artística, indicando la red de conexiones que existen con todo elemento del universo: “Todos somos corrientes energéticas conectados unos con otros en la red de la existencia. Nuestros pensamientos, emociones, experiencias afectan a las demás a través de esta red energética” (Anzaldúa 2015c: 83, mi traducción). El activismo espiritual permite que luchas populares coexistan con las conceptuales, artísticas y espirituales. En las palabras de AnaLouise Keating, es una epistemología y ética que requiere acciones concretas para intervenir y transformar las condiciones sociales existentes, y una espiritualidad por el cambio social, reconociendo y respetando las diferencias, pero insistiendo en las características en común que sirven de catalizadores para la transformación (Keating en Anzaldúa 2015b: 246). Desmembrar y recordar a través de *Coyolxauhqui* es otro concepto transfronterizo, a través del cual las nuevas realidades se hacen posibles. Arte, activismo y energía, deconstruir y reconstruir, desmembrar y recordar: estos son unos de los elementos de lo transfronterizo.

Recapitulando, Anzaldúa define las fronteras impuestas como construcciones estáticas, que se maquillan de naturales, como imposiciones, separaciones, divisiones, que se traducen en normas, leyes y tradiciones coloniales y patriarcales, y que generalmente bloquean los flujos energéticos vitales; Anzaldúa articula también un pensamiento transfronterizo que busca transformar a las fronteras dinámicamente desde un punto de vista feminista, *queer*, y decolonial, consciente del carácter constructivo de las fronteras y de lo transfronterizo, reconociendo los intersticios y confiando en negociaciones, desmembrando y recordando; imaginando puentes y fortaleciendo las conexiones para posibilitar la vida. Sin embargo, estos dos ámbitos no son ni dicotómicos, ni inflexibles, y pueden ocurrir al mismo tiempo, o solapar: lo fronterizo siempre contiene lo transfronterizo, y al revés.

2. PRÁCTICAS TRANSFRONTERIZAS: MOVIDAS ARTÍSTICAS

El pensamiento de Anzaldúa se conecta directa o indirectamente con trabajos artísticos que desafían las fronteras. A través de prácticas que interpretan la teoría de Anzaldúa a su manera, se retroalimenta el pensamiento transfronterizo en diversos medios y formatos. Entre las artistas chicanas que tratan la frontera de forma concreta y metafórica, se encuentran la cineasta Lourdes Portillo y la escritora Norma Cantú; dos artistas latinas que conciben la frontera materialmente y simbólicamente son la cantante Lourdes Pérez y la pintora Liliana Wilson. Todas manifiestan un conjunto transfronterizo demostrando que el pensamiento es práctica, y la práctica es pensamiento.

“Como yo lo veo, no hay fronteras, sino conexiones. Sabes, yo no veo las vallas grandes; veo las conexiones” (Binfield 38, mi traducción). De esta forma, la famosa cineasta chicana Lourdes Portillo define el pensamiento transfronterizo, y lo aplica en su práctica cinematográfica. El trabajo de cineasta, específicamente de documentales, es para Portillo una conexión íntima con los sujetos filmados y afecta a la vida entera; es un “abrir el corazón” y “sentir el amor y la memoria y el sufrimiento” (Portillo 2011). Según Anzaldúa, en *Nepantla* se opta por construir puentes entre las fronteras, y se centra en las similitudes en vez de en las separaciones (Anzaldúa 2015c: 83). Portillo llega a este pensamiento y esta práctica transfronterizos después de haber vivido las fronteras intensamente en su vida. En una entrevista que tuve con ella en octubre de 2015 en San Francisco, Portillo me cuenta cómo nació y creció en Chihuahua, México, y cómo se mudó con su familia a la frontera con los Estados Unidos como adolescente, en el lado mexicano, donde aprende sus primeras palabras en inglés (Radlwimmer 2016: 55). Más tarde la familia se muda a las afueras de Los Ángeles donde vive con familias anglos, y donde, como mexicana, siente por primera vez la frontera del racismo y de la exclusión étnica. Comenzando a ser cineasta en California, Portillo se encuentra con las fronteras de la industria impenetrable de Hollywood. Sin embargo, su cine independiente se posiciona lejos de las exigencias de lo comercial. Portillo escribe, es camarógrafa, produce y pos-produce. Su primer éxito es, en 1986, *Las Madres*, un documental sobre las Madres de la Plaza de Mayo; en el reclamo solidario de sus hijas e hijos no hay fronteras. En 1988, continúa con *Ofrenda* que trata el Día de los Muertos en México y en los EE.UU., subrayando las conexiones entre ambas tradiciones. Su última película, *Al más allá*, de 2013, es un falso documental del género negro que construye un mundo transfronterizo complejo en la frontera sur mexicana-guatemalteca. La frontera aparece concretamente y utópicamente, y su realidad no se deja captar fácilmente. En *Señorita extraviada* de 2001, aborda la frontera mexicana norte de forma material, específicamente con los feminicidios de Ciudad Juárez. Enfocándose en el comercio

barato fronterizo, la legalidad capitalista de las maquiladoras estadounidenses y la proliferación de drogas y prostitución, el documental discute “el aquí y el allá” de la frontera: consumidores y consumidos, corrupción y necesidad, vicio y peligro. *Señorita extraviada* se adentra cada vez más en los casos misteriosos de las mujeres desaparecidas. No obstante, el documental rehúye las dicotomías, y demuestra un ambiguo y complejo mundo fronterizo lejos de soluciones fáciles. Las imágenes líricas sirven de contrapunto a la violencia, son antítesis de la narración dolorosa de desapariciones. El lenguaje fílmico expresa la idea de *Coyolxauhqui*, el desmembrar (de realidades y de cuerpos) y el recordar. La búsqueda por las mujeres secuestradas en el desierto se fragmenta y se ramifica como las ramas sin hojas de los arbustos. El corazón está siempre presente, en la forma fílmica y el trabajo de cineasta. En nuestra entrevista, Portillo comenta cómo a lo largo de la producción en Juárez, ella y su familia son amenazadas (Radlwimmer 2016: 62). Portillo no se rinde, produce el documental sobre la frontera, confiando en las voces de las mujeres que buscan a sus parientes. Es un documental lleno de dudas, lleno de cruces, encrucijadas. Las fronteras de mentiras, de excusas y de violencia de Juárez cruzan el cuerpo y el alma de la cineasta. Después del documental se enferma (Radlwimmer 2016: 62); el cuerpo debilitado refleja las fronteras de Juárez y cuenta la lucha por transgredir las fronteras encontradas en la frontera. “Lo que aprendiste de tu cuerpo y de la enfermedad [...] y lo que se puede aplicar al proceso creativo es que el cambio en una parte o en un órgano desencadena adaptaciones en todas las demás partes” (Anzaldúa 2015c: 115, mi traducción). La lucha transfronteriza no es mero pensamiento teórico, sino una experiencia sensible, vulnerable. Las historias pasan por el cuerpo (Anzaldúa 2015c: 101); retar al sistema a través de una conexión estrecha con el sujeto filmado conecta con todas partes de la vida.

La frontera también aparece en la novela *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*, escrita y publicada dos veces, primero en inglés (1995), luego en español (2000). Es una novela que fluctúa entre lo fronterizo y lo transfronterizo. La autora, Norma Elia Cantú, es perfectamente bilingüe. Nació en el lado mexicano y se crió en el lado estadounidense de la frontera, donde tiene lugar su novela que transgrede y desplaza las fronteras en varios sentidos. Geográficamente, se sitúa entre Nuevo Laredo, México, y Laredo, Texas; históricamente, a mediados del siglo XX pero a la vez en una posmodernidad narrativa. A nivel de identidad, se aleja del sujeto de enunciación que es adulto, masculino, blanco, y de clase media, heterosexual. La protagonista es una niña fronteriza, mexicana en los Estados Unidos, sin pretensiones de casarse, y Nena, la narradora, tiene voz chicana al recordar a sí misma, a su propia infancia y adolescencia. Literariamente, *Canícula* representa un cruce transfronterizo de géneros y medios. “[B]

uscas [...] dónde todas los elementos de la historia se conectan, un equivalente literario al raro atractivo de la teoría de caos” (Anzaldúa 2015c: 101, mi traducción), define Anzaldúa el proceso de escritura transfronteriza: “Escribiendo, el ritmo de las palabras y el flujo de imágenes desarrollan una estructura y actúan como catalizadores para combinar la información de manera nueva” (Anzaldúa 2015c: 101, mi traducción). Cantú estructura su novela como *autobioethnografía*, combinando indagaciones culturales y folklóricas fronterizas con una posible autobiografía. Cada capítulo corresponde a una foto antigua encontrada en cajas de cintas amarillas. A través de las fotos, Nena reconstruye su propia vida que es, a la vez, la “historia de esa gente que vive en la frontera” (Cantú 2000: xxi). “La mujer Nena empieza a formar su historia, deshilvanando [...], como cuando su madre le pedía que descosiera alguna cosa, con paciencia [...]. Y así nacen y se deslizan los cuentos de su niñez, en ese lugar de en medio, la frontera” (Cantú 2000: xxii). *Canícula* describe la modificación de fronteras y la expansión colonial de las fronteras; presenta una red de actividades fronterizas sin precedentes (Rodríguez-Rabin 175, 180). La novela pregunta, y no logra responder con seguridad, “quién escuchará el cuento” de fronteras (Cantú 2000: xxii). Los capítulos parecen ser contemplaciones de fotos y las memorias conectadas a ellas: actos de desmembrar y recordar. En el capítulo “Cruce”, la familia de Nena cruza la frontera “a pie el puente de un Laredo a otro” (Cantú 2000: 5) en 1948. “La frontera entre México y Estados Unidos es una herida abierta en donde el tercer mundo raspa contra el primero y sangra” (Anzaldúa 2015b: 61), y el capítulo “Cruce” narra de estas heridas fronterizas, de la deportación y expulsión de “los mexicanos” (o sea, la gente que no fuera reconociblemente anglo, independientemente si fuera mexicana de nacionalidad o no) de los EE.UU. a México en una acción racista en 1935. La memoria de la violencia se sitúa entre los dos lados, entre dos países, entre norte y sur, entre industrialización y explotación, supuestamente separables y clasificables en dos países, México y Estados Unidos. Para Nena, cruzar la frontera “significa el regresar a casa, pero no del todo” (Cantú 2000: 6). La novela no representa la frontera mexicana como una opción binaria, como un simple “aquí y allá”; bajo la superficie de una sencillez poética, deja atrás las fronteras entre géneros literarios, fluctúa libremente entre México y los Estados Unidos, combina varios medios y habilidades, imaginándose como fotografías y tejiéndose con voz femenina y feminista como la delicada descripción de la “sobrecama de lino blanco bordada con hilazas [sic] de seda y bordes con encajes” (Cantú 2000: xix) sobre la cual se exponen las fotos. Cantú yuxtapone “nuestro pasado [...] al presente; colándose de un lado a otro, en una danza recursiva que no tiene ni principio ni fin” (Cantú 2000: xviii). Esta figuración refleja lo fronterizo tanto como lo transfronterizo: dos lados, y su transgresión polifacética, multiplicada.

El pensamiento transfronterizo es imagen, es escritura, pero también es sonido. Lo transfronterizo es un “sonar profundo del paisaje que resuena en tu cuerpo” (Anzaldúa 2015c: 101, mi traducción); lo transfronterizo se manifiesta en una voz de contralto, sonora, y una guitarra melódica, palabras poéticas en castellano, tal como lo es la música de Lourdes Pérez. Las grabaciones de sus conciertos cuentan de la interacción entre cantante y audiencia. Aplausos, gritos, y una risa simpática respondiendo a través del micrófono, acompañando las melodías. “Con su hermosa voz de humo espeso y miel clara, Lourdes Pérez deja huellas profundas que recordaremos siempre”, (Pérez Web, mi traducción) opina Gloria Anzaldúa sobre su música. Pérez es cantante, guitarrista, poeta, compositora, arreglista; nacida y crecida en Puerto Rico, se muda a Nueva York a los veintitrés años y poco más tarde a Texas, donde empieza su carrera musical profesional, conviviendo activamente con la comunidad chicana (Pérez web). Algo “nómada”, describe su propio camino biográfico, y el musical, definido por las raíces jíbaras puertorriqueñas, comparable al cante jondo español, al fado portugués, a la morna caboverdiana; Pérez crea una fusión pan-latina de nova trova con una ética política enraizada en las luchas populares alrededor del mundo. En varias ocasiones, Pérez ha cantado duetos con leyendas musicales como Mercedes Sosa o el decimista mexicano Guillermo Velázquez (Pérez web). La música, en su calidad emotiva, aparece como gran medio de la transformación, con el potencial inherente de transgredir las fronteras impuestas. En una entrevista, Pérez habla sobre las representaciones delante de un público anglo como una “sorprendente ruptura de barreras”, ya que “existe un lenguaje de la emoción que va más allá de todos los idiomas” y no hace falta “entender” en el sentido lingüístico (Usher, mi traducción). Fiol-Matta recuerda que la voz es un artefacto cultural, y pregunta por su uso biopolítico dentro de una colectividad (Fiol-Matta 4). La voz de Pérez se mueve “entre identidades y posiciones” (Anzaldúa 2015c: 93, mi traducción), lo que define Anzaldúa como tarea de las *nepantleras*, de las mediadoras entre diferentes realidades: “Necesitamos nepantleras para inspirarnos de cruzar las fronteras raciales y otras fronteras” (Anzaldúa 2015c: 93, mi traducción). En la canción *Yo parí una luchadora*, Pérez combina el activismo espiritual y un formato tradicional. La tradición se vuelve juego lúdico, reproduciéndose y rompiéndose a la vez. Dedicada a una mujer de San Antonio, la canción trata del “silencio profundo cuando declaraba que [su hija] amaba a otra mujer, que luchaba por la justicia en el mundo”, pero “que yo le cuente algo de ella, es mi hija la más bella, yo parí una luchadora” (Pérez 2000). Anzaldúa habla de “terrorismo íntimo” que significa “[p]ara la comunidad de lesbianas de color, la rebelión última ante su cultura [...] a través de su comportamiento sexual. [...] [Y]o tomé la decisión de ser queer” (Anzaldúa 2015b: 77-78). La sexualidad

impuesta (“adoctrinada como heterosexual”) es una frontera que conlleva el miedo de transgresión y que traduce en ser “[b]loqueadas, inmovilizadas, no podemos avanzar; no podemos retroceder” (Anzaldúa 2015b: 78-79). En la canción de Pérez, el personaje de la madre defiende a su hija: “Un experto me dijo, en cuestiones del querer, hombre para mujer, y mujer para los hijos. Yo le dije [...] despierte usted de ese sueño, la mujer no tiene dueño, yo parí una luchadora” (Pérez 2000). El tono tradicional de la música es a propósito, refleja a la “gente de pueblo” que describe Anzaldúa, esta gente “que decía que [la muchacha] era ‘una de las otras’” (Anzaldúa 2015b: 76). “Escribí esta canción intencionalmente en estilo de décima, un estilo muy folklórico, lo que probablemente significará que me echarán de Puerto Rico” (Usher, mi traducción), dice Pérez, refiriéndose a la fusión transfronteriza de estilo tradicional y palabra transgresora. La voz de Pérez se mueve entre varios géneros, estilos, ámbitos y geografías, desde un Puerto Rico biográfico y una familia musical que lucha por la independencia puertorriqueña hasta Chiapas, donde encuentra un mundo político interconectado con la música como lenguaje sin fronteras (Usher). En su lúcida investigación sobre género y voz y sobre mujeres cantantes de Puerto Rico, Fiol-Matta insiste en que hay que desestabilizar los protocolos de escuchar y retar la distribución de lo sensible, ya que la ideología sobre la mujer cantante se articula en fronteras rígidas, destacando la excepcionalidad de la voz, la belleza estética, o la resistencia de la mujer contra la música masculina. Todo eso, dice Fiol-Matta, es insuficiente, mientras sí importa ver en qué instancias hay voces singulares que interrumpen el panorama musical a pesar del heterosexismo y la misoginia; la voz es siempre “cubierta de género” (Fiol-Matta 4-5; 228). Por su parte, Lourdes Pérez es una de las pocas mujeres decimistas en el mundo (Pérez web), pero en su voz cabe el mundo cuando canta que tiene “la vida en las manos, es consecuencia de ser mujer, es consecuencia de ser humano” (Pérez y Nasr). Para Fiol-Matta, es imprescindible escuchar la voz de la mujer desde sus dimensiones conceptuales, lejos de las nociones de lo “natural” o de lo “intuitivo” (Fiol-Matta 4). Una de las dimensiones conceptuales de la voz de Pérez es la dimensión transfronteriza, recordando las limitaciones, pero moviéndose más allá de ellas para establecer un “archivo sonoro y no-sonoro” (Fiol-Matta 8) entre lenguas, topografías, géneros musicales, sexualidades, y luchas populares. En su último disco de 2016, realizado con May Nasr, las dos mujeres cantan en castellano y en árabe, melodías conocidas y desconocidas, resemantizando, por ejemplo, la canción *Mediterráneo* de Juan Manuel Serrat como posibilidad transfronteriza y *queer* “entre la playa y el cielo” (Pérez y Nasr). El mar mediterráneo ya no es español, sino es árabe y habitado por voces colonizadas pero decoloniales. Así, las lenguas, la voz y el sonido se articulan como práctica transfronteriza en la distribución de lo sensible.

Entre playa y cielo, “en las grietas entre mundos (Anzaldúa 2015c: 108, mi traducción)” de *Nepantla*, se distribuye también lo sensible del mundo pictórico de la artista chilena Liliana Wilson. El cuadro *Desaparecidos en el cielo* (1977, Cantú 2015a: 109) presenta un día soleado en una playa pacífica y dos personas durmiendo. El dibujo alude a los desaparecidos de la dictadura chilena, ofreciendo a las víctimas un escenario sereno de descanso. En su trabajo, Wilson regresa más veces a las torturas y los asesinatos: en *City of Blood* (1977, Cantú 2015a: 110) o en *El Estadio Nacional* (1979, Cantú 2015a: 111), con cuerpos desamparados y sufriendo. La dictadura chilena es una de las fronteras sangrientas que ocupan los imaginarios de Liliana Wilson todavía después de haberse mudado a Texas, donde encuentra y tematiza nuevas fronteras, pero también su transgresión. Después de haber dejado Chile, Wilson se encuentra con el pensamiento chicano y establece una amistad con Gloria Anzaldúa:

“Gloria Anzaldúa [...] me invitó a participar en una residencia artística titulada *Nepantla*. Trabajábamos el día entero [...] y nos juntábamos en las noches para discutir nuestro trabajo y el concepto de *nepantla*. Nuestras discusiones abarcaban tanto: el arte, el género y la sexualidad, la política. [...] Gloria cambió mi modo de pensar en varios ámbitos”. (Wilson y Castañeda 27-28, mi traducción)

Entre el trabajo de Wilson se encuentran reflexiones pictóricas sobre los estados psíquicos de la desolación y la tristeza, sobre la inmovilidad, sobre los puntos débiles, sobre el “hueco negro de la depresión, sofocando gritos como una llorona” (Anzaldúa 2015c: 112, mi traducción). El dibujo *El inmigrante* (1982, Cantú 2015a: 112) de Wilson cuenta de la soledad de la gente desplazada. La frontera mexicana-estadounidense aparece concretamente en el dibujo *El color de la esperanza* (1987, Cantú 2015a: 113). Una persona sin zapatos y con ropa simple duerme en un territorio desértico y delante de una reja alámbrica. Detrás de la frontera, el sol y la Virgen la protegen con colores y oraciones. Mientras Wilson acentúa cada vez más una pintura transfronteriza, conceptualizando fronteras y su transformación, Anzaldúa, a su vez, usa las imágenes de Wilson para nutrir sus propias nociones. En el ensayo *Bearing Witness*, Anzaldúa describe la pintura del mismo nombre de Wilson (2002, Cantú 2015a: 140). Argumenta que las artistas fronterizas se mueven en mundos diferentes, dentro y fuera de lo dominante, lo étnico, lo *queer*, desarrollando un modo de mirar doble expresado, en la pintura de Wilson, en el ojo en el muro (Anzaldúa 2015a: 31). En *Luz en lo oscuro*, Anzaldúa contempla la creatividad y sus bloqueos; en este instante aparece Liliana Wilson como amiga y protagonista teórica que introduce una sonrisa: “Liliana, una comadre quien es una artista visual, te dice por teléfono:

‘Producir arte no es como producir helado’” (Anzaldúa 2015c: 112, mi traducción). Los bloques son espirituales o físicos, como el capitalismo representado en hombres-peces que comen y hunden a los seres humanos en *Greed* (2003, Cantú 2015a: 148). Las fronteras aparecen y desaparecen en las pinturas de Wilson; sin embargo, su obra también se acerca cada vez más a un mundo transfronterizo armónico, utópico y a la vez distópico. Los personajes de este nuevo mundo tienen el pelo negro, son niñas, visten colores intensos, y nos miran con ojos grandes, preguntándonos por conectar con sus historias; no tienen las respuestas; nos tranquilizan, ya que nosotras no tenemos las respuestas; anuncian sus verdades serenas, sin necesidad de usar la voz de la cultura dominante, pero sin recurrir a la violencia (Radlwimmer 2017: 345-346). ¿Cómo sería un mundo en el que se reconocen las fronteras, pero solo para desplazarlas y trascenderlas? ¿Un mundo en que la seguridad individual y colectiva no dependería de los muros más altos, sino de la capacidad más elaborada de conectar con las demás, con el “otro”?

3. HACIA UN MUNDO TRANSFRONTERIZO

Gloria Anzaldúa deja un legado transfronterizo para repensar las antiguas y las nuevas líneas de división, y las maneras de dejarlas atrás. Su teoría se vincula indirectamente con la visión de la cineasta Lourdes Portillo, cuyas imágenes movidas enseñan tanto el sufrimiento de las fronteras nacionales y corporales como la importancia de las conexiones; indirectamente con las imágenes narrativas de la literatura de Norma Cantú que se mueve en un *Nepantla* poético. El pensamiento de Anzaldúa está presente en la distribución de lo sensual-pictórico de Liliana Wilson y de lo sensual-sonoro de Lourdes Pérez, y se refleja en su potencial emotivo. La teoría de Anzaldúa también es un intercambio directo con las ideas de otras creadoras como Liliana Wilson, Lourdes Pérez o Norma Cantú, hoy fundadora de la Sociedad por el estudio de la vida y la obra de Gloria Anzaldúa (SSGA). Estas redes de concordancia interdisciplinaria subrayan que un mundo transfronterizo no es “objetivo”, distante, separado e individualista, sino esencialmente subjetivo, cercano, conectado y colectivo.

REFERENCIAS

- Anzaldúa, G. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 2007. Print
- . “Bearing Witness. Their Eyes Anticipate the Healing.” *Ofrenda. Liliana Wilson’s Art of Dissidence and Dreams*. N. E. Cantú. Ed. Texas: A&M University Press, 2015a: 31-33. Print.

- . *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza*. Trans. N. E. Cantú. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/PUEG, 2015b. Print.
- . *Light in the Dark / Luz en lo oscuro*. A.L. Keating. Ed. Durham: Duke University Press, 2015c. Print.
- Binfield, M. "An Interview with Lourdes Portillo." *The Velvet Light Trap* 55 (2005): 33-38. Print.
- Cantú, N. *Canícula. Imágenes de una niñez fronteriza*. Boston: Houghton Mifflin, 2000. Print.
- . Ed. *Ofrenda. Liliana Wilson's Art of Dissidence and Dreams*. Texas: A&M University Press, 2015a. Print.
- . "Traducir. Abrir caminos, construir puentes". *Borderlands/La frontera. La nueva mestiza*. G. Anzaldúa. Trans. Norma E. Cantú. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/PUEG, 2015b. Print.
- Carpentier, A. *El reino de este mundo*. México D.F.: Lectorum, 2010. Print.
- Fiol-Matta, L. *The Great Woman Singer. Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Durham: Duke University Press, 2017. Print.
- Moraga, C. and G. Anzaldúa. Eds. *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*. Albany: SUNY Press, 2015. Print.
- Pérez, L. *Lourdesperez.com*. Web.
- . *Vestigios*. Vivavoce Records 2000. CD.
- Pérez, L. and M. Nasr. *Escrito en Agua*. Chee Wee 2016. CD.
- Pinkvoss, J. "Editor's Note". *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. Anzaldúa, G. San Francisco: Aunt Lute, 2007. Print.
- Portillo, L. *Al Más Allá*. USA, 2008, 43 minutes, Color. Spanish and English, subtitled. Mini-DV.
- . *Señorita Extraviada, Missing Young Woman*. USA, 2001, 74 minutes, Color, DVD, subtitled.
- . *Poetry and Metaphor of Documentary*. Lecture, San Francisco, California College of the Arts. 14 abril 2011. Web. 2 octubre 2015.
- Portillo, L. and S. Blaustein Muñoz. *La Ofrenda. The Days of the Dead*. USA, 1988, 50 min, Color, DVD, Spanish/English.
- . *Las Madres: The Mothers of Plaza De Mayo*. USA, 1985, 64 minutes, Color, 16mm. DVD.
- Radlwimmer, R. "Interconectividad cinematográfica: Lourdes Portillo, su proyecto ético- estético y una entrevista renarrada". *Chiricú Journal. Latina/o Literatures, Arts, and Cultures: Latina/o Cinema* 1: 1. (2016): 53-73. Print.

- Radlwimmer, R. "Cantú's 'Ofrenda: Liliana Wilson's Art of Dissidence and Dreams'". *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 42: 2. (2017): 341-345. Print.
- Rodríguez-Rabin, R. "A Discourse of Norma E. Cantú's *Canícula*. *Snapshots of a Girlhood en la Frontera* and the World of Nepantla y Nepantlera". *Word Images. New Perspectives on Canícula and other Works by Norma Elia Cantú*. G. Gutiérrez y Muhs. Ed. Tucson: Arizona University Press, 2017: 168-185. Print.
- Tabuenca-Córdoba, M. S. "Twenty Years of Borderlands: A Reading from the Border". *Güeras y Prietas. Celebrating 20 years of Borderlands/La Frontera*. N. E. Cantú, C. L. Gutierrez. Eds. USA: Adelante Project, 2009: 11-16. Print.
- Usher, C. *Lourdes Pérez. An interview with the Nueva Canción troubadour*. Web. 30 noviembre 2017.
- Wilson, L. and A. Castañeda. "Ofrenda". *Ofrenda. Liliana Wilson's Art of Dissidence and Dreams*. N. Cantú. Ed. Texas: A&M University Press, 2015: 13-30. Print.

NOTES

¹ El concepto frontera de Anzaldúa y las semánticas transfronterizas que señalo en este artículo se superponen. Sin embargo, nombrar lo transfronterizo me parece útil para enseñar las modificaciones y ampliaciones del concepto anzalduesco frontera.

² En el prólogo de la novela *El reino de este mundo* (Carpentier 21-26), publicada en 1949, Alejo Carpentier define "lo real maravilloso" y por lo tanto una poética cultural latinoamericana que dará paso a una de las grandes líneas estéticas latinoamericanas, el realismo mágico, que fácilmente cruza entre lo real y lo irreal. Carpentier rechaza los constructos de los surrealistas europeos comparándolos con una intrínseca riqueza imaginaria latinoamericana. La novela cuenta de la ejecución en la hoguera de Makandal, líder histórico de la revolución haitiana en la guerra de la independencia. En la perspectiva de los esclavos, Makandal no muere, sino se transforma, volando sobre las cabezas de los colonialistas que en su percepción limitada de lo maravilloso solo pueden ver la muerte de Makandal (Carpentier 48-50). Anzaldúa, desde su punto de vista transfronterizo, participa en este discurso a su manera, enriqueciéndolo con una poética feminista poscolonial chicana y demostrando la interconectividad discursiva de las Américas.

³ La décima es un género lírico tradicional de diez versos octosílabos.