

UC Riverside

UC Riverside Previously Published Works

Title

Chicanas en la escena: Teatralidad y Performance

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9ns9d2nk>

Journal

Ollantay: Theater Magazine, Vol. 4, No. 1 (1996), pp. 21-32.

Author

Arrizón, A

Publication Date

2023-12-10

Peer reviewed

OLLANTAY

T H E A T E R M A G A Z I N E

VOLUME IV, NUMBER 1

1996

Publisher and Editor
Pedro R. Monge-Rafuls

Associate Editor
Miguel Falquez-Certain

Design
Fidel Forte
César E. González

Typesetting
Hernán Herrera

Publication of OLLANTAY Theater Magazine is made possible in part by the National Endowment for the Arts, The New York State Council on the Arts and The Dept. of Cultural Affairs of New York City and by private funds received from Mr. Laurence Mitchell Leive of McMaster-Carr, and the enthusiastic support from each writer in this issue.

Opinions expressed in OTM are those of the individual writers, not necessarily of the editors.

Cover:
A. Martínez in the world premiere of *Bandido!* by Luis Valdez, directed by José Luis Valenzuela, at the Mark Taper Forum, 1994. (Photo by Jay Thompson)

Editorials

Chicano Theater / Carlos Morton & Lee A. Daniel 2
Teatro Chicano / Pedro R. Monge Rafuls 5

Pórtico / Hugo Argüelles 6

El teatro chicano o la sabiduría de heredar el patrimonio hispano / Guillermo Schmidhuber 9

Chicanas en la escena: teatralidad y performance / Alicia Arrizón 21

Family and Sexuality in Recent Chicano Performace: Luis Alfaro's Memory Plays / Michelle Habell-Pallán 33

Talking with Vira And Hortensia Colorado / Michelle Macau 43

The Genesis of Edit Villareal's MGM / Kat Avila 52

The Gaze of the Other: Interview with Cherríe Moraga/ Ellie Hernández 58

A Texas Tenorio: Carlos Morton's 'Johnny Tenorio' / Lee A. Daniel 66

The Insertion of Latina Theater Entrepreneurs... / María Teresa Marrero 74

An Overview of Chicano Dramaturgy Since *Zoot Suit* / Jorge Huerta 91

The 'Other' in *Teatro Chicano* / Lee Daniel 103

From Director to Playwright: El otro lado / José Cruz González 109

Didn't Know I Was Funny Until People Started Laughing / José Antonio Burciaga 111

The Playwrights Speak: Finding My Voice / Elaine Romero 120

A Walk Over New Terrain... / José Corrales 124

Play: Walking Home / Elaine Romero 127

A Review: *Bandido!* / Richard Hornby 175

...More/Más/ 179

OLLANTAY Theater Magazine ISSN:1065-805X Published by OLLANTAY Press (c) 1196 OTM is published twice a year. Subscription rates: USA \$18.00 individuals; USA \$25.00 institutions. Foreign postage, add USA \$4.50 for Canada and Mexico and USA \$8.00 outside North America. SUBSCRIPTIONS, address changes, advertising and other business communications should be sent to OLLANTAY Theater Magazine P.O. Box 720449, Jackson Heights, NY 11372-0449, USA. Fax: (718) 446-7806. CLAIMS for replacements of missing issues must be received within three months (six months for foreign subscribers) following the publication of the issue. Unsolicited manuscripts will not be returned. OTM se publica dos veces al año. El valor de la suscripción es USA \$18.00 para individuos; USA \$25.00 para las organizaciones. Es necesario agregar USA \$4.50 para suscripciones en el Canadá y México; USA \$8.00 fuera de los países de América del Norte. LAS SUBSCRIPCIONES, cambio de direcciones, anuncios y cualquier otra correspondencia deben enviarse a OLLANTAY Theater Magazine P.O. Box 720449, Jackson Heights, NY 11372-0449, USA. Fax: (718) 446-7806. No se devolverán manuscritos que no se hayan solicitado. ALL RIGHTS RESERVED. No portion of this magazine may be reproduced by any process or technique without the formal consent of OLLANTAY Theater Magazine.

Alicia Arrizón

Chicanas en la escena: teatralidad y performance

According to Arrizón, one of the most common theatrical events that has thrived since the 'eighties is performance art as a form of scorn for the "commodification" and institutionalization of the theater. In this essay, she intends to analyze the notion of performance in relation to theater in general. To do this, she proposes to initiate a discourse that would ideologically define the unusual power of this concept in relation to the theatricalization of the subjective "I" which becomes the inescapable pre-condition for the artist's sense of identity. Her paradigmatic cases are Laura Esparza's I DisMember the Alamo and Nao Bustamante's Indigurrito. Both Chicana playwrights start from the subjective "I" as a political tool for their shows, exploring the consequences of transgression and performance within the framework of an alternative aesthetics challenging the "normal" role of women on stage and in societies that have been dominated by males from times immemorial.

Una de las prácticas culturales bastante común que ha venido desarrollándose a partir de la década de los ochenta es lo que en inglés llamamos *performance art*. La noción de *performance* ha adquirido connotaciones de resistencia a la "comodificación" e institucionalización del teatro. Ya señalado por Diana Taylor, "*Performance art* rechaza la institucionalización del teatro e intenta subvertir un sistema de representaciones acusado de ser cómplice de un sistema social represivo".¹ Por lo tanto, no es una casualidad

que artistas chicanas como Mónica Palacios, Laura Esparza, Nao Bustamante and Carmen Tafolla—para mencionar sólo a unas de ellas—hayan recurrido a este sistema representacional.

En este ensayo me interesa problematizar la noción de *performance* en relación al arte en la escena. Propongo acercarme a un discurso que defina ideológicamente el insólito poder de este concepto en relación a la teatralidad de lo personal: condición de su propia identidad.² A un nivel práctico, analizaré asimismo el trabajo más reciente de dos

1. Diana Taylor, "Negotiating Performance," *Latin American Theatre Review* 26:2 (Spring 1993), p. 49.

2. Claro, entendiendo que la identidad no es un fenómeno estático, sino dinámico.

artistas chicanas: *I DisMember the Alamo* de Laura Esparza e *Indiguita* de Nao Bustamante.³

El concepto de teatralidad se presta literal e ideológicamente a definiciones simplificadoras. Desde el punto de vista de la estética del discurso, la teatralidad suele referirse tanto a la textura dramática como al discurso metadramático implícito en la textualidad. Este discurso implícito se transforma a medida que se lleva a cabo su representación. La teatralidad puede producirse en la escenificación del texto dramático; es un proceso dinámico que se desarrolla a medida que el actor o la actriz se relaciona con el texto y en la lectura que el público hace de esta relación. La teatralidad es el producto vital de la representación dramática y de todas las convenciones extratextuales que le dan significado a la representación teatral. Específicamente hablando, la teatralidad de lo personal en *performance art* sería una estrategia que condiciona el acto de la representación. En otras palabras, *performance art* significaría el proceso mismo de la teatralización personal, donde el "yo" subjetivo se apodera del espacio mediante el acto de la auto-representación. Este es el caso de la mayoría de las artistas chicanas quienes practican el arte en la escena como un medio de auto-

expresión. El acto de la representación está siempre asociado directa o indirectamente con la subjetividad o la identidad de la actriz. Muchas veces esto puede referirse a lo étnico, a lo sexual o a lo racial. El caso es que el sujeto femenino se representa como sujeto de su propia historia, consciente de su biografía personal en relación casi siempre a sistemas dominantes.

Se puede decir entonces que la noción de *performance* subvierte la economía de la estética teatral. Refiriéndose al teatro como un arte híbrido—texto y espectáculo—Diana Taylor define la noción de *performance* como un subgénero teatral en oposición al texto dramático.⁴ Aceptando las contradicciones de esta noción, Taylor añade: "*performance* ha llegado a significar casi lo opuesto de teatro; se ha independizado para constituirse en diversas formas antiteatrales que resisten categorización: *performance art*, *public art*, instalaciones vivas, etc."⁵ Si *performance* es un "subgénero", como lo señala Taylor, decir que también es una forma antiteatral es contradictorio.

El artículo de Diana Taylor es muy provocativo ya que trata de discutir un concepto teórico difícil de "traducir" al español. Taylor señala que parte del problema reside en la falta de un vocabulario adecuado para

3. *I DisMember the Alamo* será publicado en una edición que Lillian Manzor y yo acabamos de completar. Este volumen, *Latinas on Stage: Practice and Theory*, intenta ampliar la crítica y teoría en torno a la dramaturgia latina. También se introducen algunos libretos de *performances* y se incluyen entrevistas de dramaturgas, directoras y actrices.

4. Diana Taylor, p. 49.

5. *ibid*

explicar el significado del concepto.⁶ Taylor se refiere a "puesta escénica o *mise en scène*" para señalar traducciones muy conocidas. Lo cierto es que esta práctica de representación "subgenérica" del teatro conlleva a las claras una estética de resistencia hacia la trivialidad y el comercialismo de las instituciones modernistas.⁷

En el contexto de las teorías feministas contemporáneas, el arte en la escena chicana, múltiple y provocativa, se suma a las metáforas transgresoras que evocan el intento de subvertir el sistema tradicional de representación. El poder personal subjetivo de la actriz casi siempre se despliega en relación al gesto político de la representación en la escena. Por ejemplo, Laura Esparza revela:

Here I'm telling the family story as a performance art piece: that particular phenomenon in performance history driven by the economic requirements of American theater and the current government disposition on funding the arts; this particular chapter of performance history that clues us into the personal stories of every artist, actor, painter, poet, or choreographer who has ever seriously consi-

*dered the narcissistic requirements of art. I am giving away the family secrets, performing the family monologue, selling the family jewels, I'm colonizing myself! y La Equity: ¡chinga tu madre!*⁸

Laura Esparza es crítica, historiadora, subjetiva, objetiva y provocativa en su pieza. Como ella lo señala, "performing the family monologue" es la motivación de su *performance*. Laura Esparza usa la ironía y el sarcasmo como una estrategia de la subversión y transgresión para referirse a la auto-representación como un "requisito narcisista del arte". Este requisito, como ella lo llama, es indudablemente el enfoque de lo personal: un acto de resistencia a la economía política del teatro. Por lo tanto, el proceso dramático de la auto-representación en *I DisMember the Alamo* tiene como fin principal "deconstruir" la historia "oficial" para construir la historia personal de los Esparza.

Esparza re-inscribe la historia de sus antepasados. Ella empieza a relatar la historia de los Esparza, narrando la participación de su tatarabuelo y de otros familiares en la batalla del Alamo. El "recuerdo" de la batalla del Alamo se representa me-

6. Esta falta de vocabulario, en cuanto a la noción del concepto aquí problematizado, se presenta tanto en la lengua francesa como en el castellano. Hasta la fecha los franceses siguen utilizando *performance* para referirse a esta noción del arte en la escena. De acuerdo a la feminista chilena Raquel Olea, un concepto que se utiliza en Chile para sustituir *performance* es "acción de arte". Otro concepto en español que podría acercarse al concepto en inglés es "actorialización". Este concepto lo utiliza Marta Savigliano en su libro *Tango and the Political Economy of Passion* (Boulder: Westview Press, 1995).

7. Para más información sobre este tema véase el artículo de Jeanie Forte, "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", en *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990), p. 251.

8. Esta pieza ha sido nacional e internacionalmente aclamada. La *performance* que yo vi formó parte de una conferencia académica en 1992. Sé que Laura Esparza ha llevado esta pieza a Europa. Es importante señalar que Esparza eliminó esta sección en el texto final que será publicado en *Latinas on Stage*. No incluyo paginación en las citas ya que corresponden al texto no impreso todavía.

ALICIA ARRIZON

diente la imagen del pasado y el presente de la actuación de Esparza. Las diapositivas de fotografías y recortes de periódicos que Esparza muestra durante su *performance* funcionan como el discurso y metadiscurso de la auto-representación. Este acto está sujeto a la transgresión de la historia "oficial".

La pieza de Esparza es autobiográfica y la intertextualidad de la historia del Alamo sólo existe en referencia a la construcción de su chicana/mexicana. Al estar hablando de su *performance*, la presenta como un secreto familiar:

*It's a family secret
we love telling,
so we tell it everywhere we go.
At parties,
restaurants, bars,
academic conferences,
to schoolchildren and
strangers on the bus.*

La acción se inicia con imágenes en un televisor, en el cual se escucha el tema musical de la película *The Alamo*, protagonizada por John Wayne. Laura Esparza está sentada detrás de una pantalla rectangular, la cual parece ser una sábana blanca

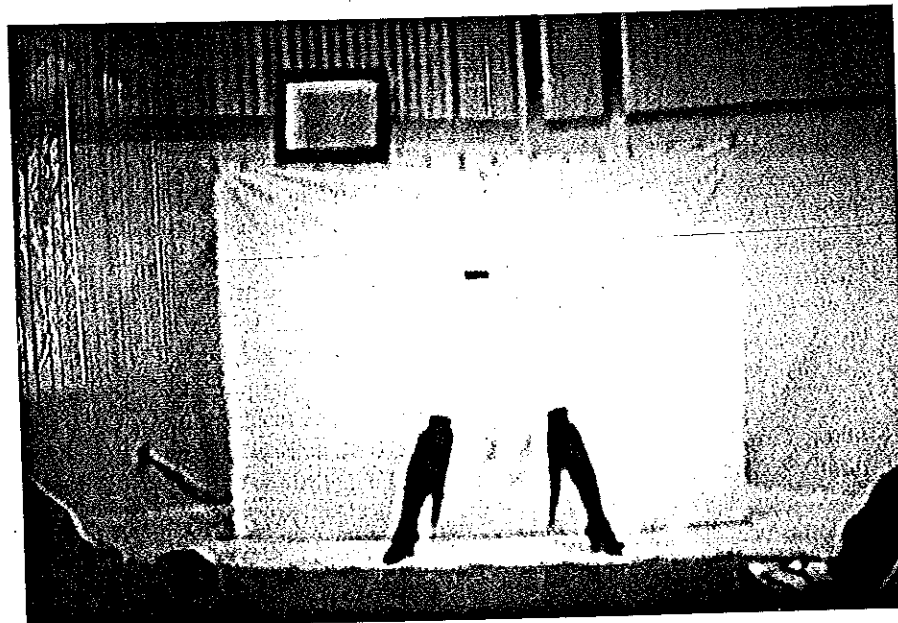


Photo: Cortesía de Alicia Arrizón

9. En 1835 Tejas se había establecido como una república independiente. Este fue el motivo de la batalla del Alamo en 1836, en la cual James Bonham, James Bowie, David Crockett y otros 780 tejanos—incluyendo muchos mexicanos—confrontaron cinco mil tropas del ejército mexicano dirigidas por el general Santa Ana. San Antonio se convirtió en la ciudad principal de la nueva república hasta 1845, cuando los Estados Unidos derrotó a México y se apoderó del estado. Después, se firmó el tratado de Guadalupe Hidalgo, el cual en esencia le cedía todo el sudoeste a los Estados Unidos.

extendida y sujeta a ciertos marcos que la sostienen. Las piernas, ampliamente abiertas, salen por dos agujeros de la pantalla. Llevan zapatillas y medias negras. Arriba se ven otros dos agujeros más pequeños por los cuales se pueden distinguir los ojos negros y seductores de la actriz. Por ellos Esparza puede también ver al público.

Mientras que la película de John Wayne transcurre en la televisión, ahora sin sonido, Esparza inicia su actuación cantando "Volver, volver", una canción mexicana muy popular. Como no se sabe toda la letra de la canción, hay momentos que la canta mezclando español e inglés e imitando la voz de niña gritona. Las diapositivas son proyectadas en las entrepiernas abiertas. En cierto momento, entre las imágenes que se proyectan, se puede leer el nombre de su tatarabuelo Gregorio Esparza, "un hijo del Alamo".

Después de presentar a su tatarabuelo, subvierte aún más la historia, reclamando el espacio que se le había negado a su tatarabuela Ana:

You know this Texas history lesson is a crock of shit because no one ever tells the story of Ana. You never see her story in the history books.

De esta manera, la transgresión de la historia funciona principalmente a dos niveles de la representación. El primer nivel subvierte la historia "oficial" para construir la historia del tatarabuelo como uno de los héroes que muere luchando en la batalla del Alamo, fechada 1836 en San Antonio, Texas, lugar donde Laura Espar-

za nace y pasa parte de su vida hablando sólo inglés. Como Esparza no está muy convencida de la historia, prefiere contar la historia de la tatarabuela:

*Santa Ana won the battle,
and ordered all survivors,
women and children, out of the
Alamo.*

*On a gray morning,
my great, great, great, great
grandmother,
began her own battle.*

Laura Esparza da a "luz" las memorias de sus antepasados para construir su autohistoria. Doy énfasis al hecho de que ella da a "luz", ya que simbólicamente sus piernas abiertas ampliamente en el escenario evocan la posición de un cuerpo dando a luz. En este caso, se dan a "luz" los recuerdos familiares que funcionan como el legado histórico que valida la existencia de la actriz. Para continuar con el relato de la tatarabuela, Esparza sale de la pantalla—llevando un rebozo puesto en la cabeza—y se pone frente a ella para que ahora las diapositivas se proyecten en su cuerpo. Dice dramáticamente:

One thousand one hundred twenty acres of land she could not claim by her rights as a hero of the Alamo. One thousand one hundred twenty acres she could have tilled to feed her family. She fed her babies bugs to keep them alive. One thousand one hundred twenty acres she could not claim because her last name was Esparza, mexicana like the land she stood on. An exile in her own country.

Son precisamente los sufrimientos que pasó su tatarabuela los que marcan un momento trágico y dramático en la actuación de Esparza. A estas alturas, Esparza no sólo re-inscribe la historia de su gente, pero reclama los derechos de la tatarabuela: un fragmento de la historia doblemente marginado. Esos momentos trágicos y dramáticos representan "memorias" de las transformaciones históricas que llevaron a toda una generación de tejanos/mexicanos a sentirse exiliados en su propia tierra. La tatarabuela, como "la heroína" desconocida en la batalla, marca momentos muy especiales para Esparza, quien se auto-representa en relación a la sobrevivencia de ella:

*Her cells are my cells.
Her grito is mine.
She lived past the glory,
the hype of history,
And I am here simply
because she survived.*

Después de haber trazado la historia de sus antepasados por medio de las diapositivas, se sitúa en relación a su condición monolingüe. Las luces se encienden y el proyector se apaga. Dentro de la historia que se narra, Esparza cuenta la historia de una amiga "gringa" que un día entendió *pork chop* en vez de "pocha". Autodenominándose "pocha",¹⁰ hace que el público poco a poco vaya repitiendo con ella la siguiente frase: "What? You don't speak Spanish". Al mismo tiempo que todos en el pú-

blico ríen repitiendo la frase una y otra vez, ella se va detrás de la pantalla y trae dos chuletas de cerdo. Se golpea con ellas, mientras que el público sigue repitiendo con ella la misma frase: "What? You don't speak Spanish". El espectáculo se convierte en un juego disoluto entre el público y el sujeto de la representación. Aún más, ella juega con las palabras *pocha/pork chop* para satirizar su condición monolingüe y la "condición" de todos aquellos que la critican al saber que ella no habla español.

Para terminar, enciende cuatro veladoras y al sonido de flautas precolombinas se refiere a su cuerpo como un campo de batalla:

*My body is the battlefield,
the colonized self.
The land where conquests of
Spanish, and Mexican,
and American
have occupied my cells.*

Al final, se revela la lucha interna como el elemento central de su actuación. Su identidad representa la "batalla" donde su condición monolingüe es el producto de las tantas "conquistas" que enfrentaron sus antepasados en Tejas. Mientras que el pasado representa las transformaciones históricas del estado, el presente tiene como fin representar la actuación de Esparza dentro de un proceso de teatralización personal y subjetivo. El "yo" personal, ligado a la historia de la colonización, repre-

10. "Pocha" o "pocho" fue un término acuñado originalmente de modo despectivo. Se refiere a una persona que habla el español "incorrectamente". Esparza está consciente de su condición monolingüe y por eso lo habla muy poco o se burla de la manera en que lo habla.

L
tr

1

c
c
P
d
q
d
e
ti
s
"
uI
g
le
n
s

senta la lucha interna de la actriz, sujeto de la representación. La batalla del Alamo, como una categoría histórica, funciona como el intertexto de validez a la "batalla" simbólica, la identidad chicana de la actriz:

*In 1992 the Indian in me will
battle my Spaniard.
In 1992 my Spaniard will battle
my Mexican and in 1992
my American will have its own
internal Alamo with my
Chicana.*

*Repeated colonization was the
gang-rape of my language.*

La condición monolingüe de la actriz es el resultado de la "violación"

casi desnudo ahora—con diagramas, termina diciendo:

*I am this
an india
inside a mestiza
inside a gringa
inside a chicana.
I am all of these
and my psyche is like a road map
of Tejas
traversed by borders
with never any peace at these
borders.*

Este final responde a la subjetividad múltiple de la actriz como el razonamiento de la auto-representación. El "yo", sujeto de la teatralidad, se construye a partir de la heterogeneidad y

***"The theatricality of subjectivity in performance would be
a strategy conditioning the act of representation.
In other words, performance art would mean the act itself of
staging our personal history, where the subjective "I" takes
hold of the space by way of the act of self-representation."***

cultural. "La lucha interna con mi yo chicana", dice la actriz, es inevitable. Por lo tanto, el proceso del significado resulta en la relación dialéctica que existe entre la causa y el efecto de la teatralidad personal. Es decir, esta dialéctica representaría las tantas transiciones de estado que causaron la opresión de la actriz y la "violación" de su idioma. Utilizando un colorete para pintarse el cuerpo—

su afiliación al "yo" colonizado. La representación misma del sujeto-femenino/actriz en el escenario es un acto transgresor. En otras palabras, y ya señalado por Mary Russo, las mujeres y sus cuerpos, expuestos en ciertos espacios públicos, son siempre transgresores, peligrosos y, por lo tanto, pueden estar expuestos al peligro."

Algunas de las características esen-

11. Mary Russo problematiza la teoría Bakhtiniana para explorar las posibilidades de la transgresión y lo grotesco. Ella examina la relación social de lo femenino con la política de su representación. Al problematizar la teoría del carnaval, Russo observa que es precisamente la falta de esta política lo que queda ausente en el modelo semiótico de Bakhtin. Consulte Mary Russo, *Female Grotesques: Carnival and Theory*, en *Feminist Studies: Critical Studies*, ed. Teresa de Lauretis (Bloomington: Indiana University Press, 1986), p. 217.

ciales en *performance art* son, sin duda alguna, el humor, la ironía, el sarcasmo, la parodia, la seducción y la contrasedución. Las chicanas en la escena forman un espacio cultural transgresor, dinámico y muy diverso. Ellas configuran espacios que subvierten el orden establecido para crear y recrear el acto de la representación. El tema del "yo" sujeto, colonizado, configura el eje central de la resistencia cultural. Por ejemplo, en *Indigurrito*¹² de Nao Bustamante, artista chicana de San Francisco, California, transcurre a medida que el público se involucra en el

se había dicho sobre ella al momento de ser presentada al público.¹³ Todo lo que dice es improvisado y sólo funciona como un método de aproximación al espectador. También cuenta que antes, en uno de sus actos, acostumbraba a tocar la guitarra al momento de su orgasmo. Cambia abruptamente de tema, lo cual causa un gran escándalo en el público. Bustamante juega con el cuerpo y las palabras, algunas veces estas últimas sin significado alguno. Estos juegos absurdos tienen como resultado el suspenso y la comicidad: el público ve que sus movimientos cor-

"Some of the essential traits of performance art are, no doubt, the humor, the irony, the sarcasm, the parody, the seduction, and the counterseduction. Chicanas on the stage create a transgressive, dynamic and highly disparate cultural space. They give shape to spaces that subvert the established order of things in order to create and recreate the act of representation."

espectáculo. Con una voz muy suave y produciendo movimientos bastante seductores, Nao Bustamante sale al escenario llevando un vestuario muy sensual y provocativo. Antes de revelar la intención principal de su *performance*, hace algunas correcciones al programa y a lo que

porales la llevan a tocarse algo que lleva entre la superficie de la pelvis. A esas alturas no se sabe qué es, sólo se le ve "algo" que le hace un bulto debajo de la falda del vestido. Después de un momento, suspira, afirma y se pregunta, dirigiéndose directamente al público:

Este
nar.
es e
espa
sarc
mo"
su pe
cipac
es el

Yo
we
in
coi
ful
is ti
me
per.

Esta p
hasta c
sión c
poder
demos
vo que
los dis
dramát
este ca
acto m.

12. *Indigurrito*, de Nao Bustamante, formó parte de una serie de *performances* que se llevaron a cabo en el *Highways Performance Space* de Santa Mónica, California. El evento duró tres días, del 21 al 23 de enero de 1994. Titulado *Fierce Tongues/Women of Fire*, el objetivo de este festival fue traer a la escena el trabajo más reciente de artistas latinas. Entre las participantes estaban Mónica Palacios, Belinda Acosta, Ella Arce, Dolores Chávez y otras.

13. Al ser presentada, Luis Alfaro, el maestro de ceremonias, dijo que Nao Bustamante se preparaba para salir a una gira a Taiwán, donde también presentaría su *performance Indigurrito*. Al aclarar lo dicho por Alfaro, Bustamante confirmó que sí estaba por salir de gira al oriente, pero que no presentaría esta pieza por estar muy fuera de su experiencia (la de los taiwaneses) cultural.

14. *Indigu*, de un vide
no se inclu
15. Peggy I
16. El méto
video.
17. Probabl
veces se añ
le puede ag

*I don't know Spanish, I'm a pocha. Soy una pocha. ¿Eres una pocha también? (le pregunta a una mujer en el público). ¡Ay, qué lástima! Why am I here? Why am I here? What am I doing?*¹⁴

Este es uno de los momentos culminantes de su *performance*. También es el único momento en que habla español. Lo hace de una manera muy sarcástica, burlándose de su "pochismo" al hablarlo. También anticipa que su *performance* está sujeta a la participación del espectador, ya que éste es el que ejerce el control. Ella dice:

You can do with me what you want. I know it appears that I'm in control, but actually you're in control. One of the many wonderful paradoxes about performance is that actually you are controlling me right now so that if I give a bad performance, blame yourself.

Esta paradoja, como ella la llama, hasta cierto punto define una dimensión discursiva que revela el gran poder del *performance art*. Si entendemos esto como un acto subversivo que trasciende sistemáticamente los discursos tradicionales del arte dramático, la posición del sujeto, en este caso de la actriz, representa el acto mismo de la teatralización me-

diante la relación que surge con el público. Por lo tanto, *Indigurrito* sólo ocurre una vez. En otras palabras, el tiempo de su representación se enfoca en el presente y si se vuelve a repetir, siempre habrá rasgos que manifiesten la diferencia. Por ejemplo, la feminista Peggy Phelan, en su libro *Unmarked: The Politics of Performance*, incluye un capítulo donde se refiere a la ontología de la *performance* como la representación sin producción. Phelan señala que el documento de una *performance* significaría solamente el incentivo para poner en tela de juicio la memoria de la representación, o sea, la transmisión del pasado en el presente.¹⁵ Así pues, las citas textuales que incluyo se aplicarían como documentos que representan la memoria que se convierte en el presente receptivo de la lectura.¹⁶

La transformación del suspenso ocurre cuando Nao Bustamante se levanta la falda del vestido para revelar el burrito, envuelto en papel de aluminio, que lleva acomodado en la zona de la pelvis. Por el tamaño de éste, se puede observar que es el burrito más grande que existe en el menú de estos antojitos mexicanos.¹⁷ Al momento de presentarlo al público, Bustamante lo acaricia suavemente y asevera que es su clítoris erecto. En ningún momento se

14. *Indigurrito* no está documentado en forma textual. Los ejemplos que aquí utilizo son secciones que tomé de un video que se produjo para documentar el evento donde se llevó a cabo la representación. Por lo tanto no se incluirá la paginación.

15. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), p. 146.

16. El método que utilizo para la documentación del arte en la escena es simplemente mediante la cámara de video.

17. Probablemente es lo que se llama un "burrito combo", que es una mezcla de varios ingredientes. Algunas veces se añade a la tortilla de harina arroz, frijoles, salsa, guacamole y cilantro. Y si lo prefieren con carne, se le puede agregar carne asada, o carrita de puerco, o lengua, o carne al pastor, o pollo.

refiere al burrito como a un símbolo fálico. Ella usa y explota la ambigüedad como un método más del juego que implica su *performance*. Bustamante hace un llamado para que voluntarios del público vayan al escenario y prueben su burrito. El requisito es que sean hombres blancos y que se sientan culpables de la opresión que han causado a nuestros pueblos indígenas desde la conquista de América. La conquista de las Américas representa una metáfora de significado ideológico:

I'm here to bring us together. I'm here to make amends. I'm here to absolve us from centuries of oppression. I'd like anyone here who feels the centuries of oppression to report to the stage now. I'd like to think of my performance not so much as audience participation, but more as audience salvation. I'd like any white man who feels like they want to take a bite of my burrito as a holy sacrament to relieve their guilt, to relieve that burden that they feel, to report to the stage now.

Este pasaje revela la acción central. A partir de esta revelación, Bustamante repetirá continuamente, de diferentes maneras, que su *performance* requiere la participación del público para consumir su "acto" final. Después de tanto insistir, un hombre del público le pregunta por la clase de burrito que lleva puesto. Ella se disculpa por no haberles dicho eso antes y afirma que es vegetariano. Por supuesto, eso causa una risa tremenda al espectador.

Esta *performance* de Nao Bustamante no se consuma puesto que ningún hombre "blanco" del público quiere bajar al escenario y darle un mordisco a su burrito. Esta versión de Bustamante se llevó a cabo en Highways; teatro localizado en Santa Mónica, California. En esa ocasión el público no se prestaba a participar en su juego, ya que la mayoría de las personas allí presentes pertenecían a grupos minoritarios. Probablemente de las casi cien personas presentes, el sesenta por ciento eran chicanas, chicanos y otros latinos, y el resto eran homosexuales o lesbianas. Finalmente ella decide darle el primer mordisco al burrito. Haciendo una maroma acrobática, se tira al suelo y abriéndose de piernas se dobla para así llevarse el burrito a la boca. Lo logra y el público eufóricamente ríe a carcajadas y aplaude a la vez. Lo curioso sucedió cuando, después de que Bustamante le dio el primer mordisco al burrito, se puso de pie saboreándolo. Llamando a todos cobardes, cierra los ojos y sigue insistiendo para que alguien que sintiera la culpabilidad del hombre "blanco" se presentara al escenario.

Sardónicamente, el acto fingido en el escenario se asemeja a la comunión espiritual, ceremonia religiosa del dogma católico. Ella insiste que un bocadillo del burrito absolverá las culpas de aquél que se sienta oprimido. Por un lado, este acto fingido transforma el ritual de la comunión sagrada en un sacrilegio, ya que a las claras las connotaciones del sexo oral substituyen la hostia, la cual representaría el cuerpo de "Nuestro" Señor Jesucristo. Nao Bustamante se

burla de la absolución sacramental, carnavalizando el acto de la "sagrada" comunión. El desplazamiento del acto religioso funciona como una categoría central en la construcción de la transgresión ritualizada. La ambigüedad de su "clitoris erecto" representa la inscripción de lo grotesco como una categoría que desestabiliza el orden del cuerpo y su idealización femenina.

Finalmente, Luis Alfaro, un gran artista de la comunidad chicana y principal organizador del evento, se presentó al escenario. Al abrir los ojos Bustamante se sorprendió al verlo y le preguntó por qué lo había hecho. El le contestó que lo hacía porque después de haber pagado tanto dinero para que ella pudiera estar presente en el festival, no le quedaba otra alternativa que aceptar la culpabilidad ajena. No le hizo probar el burrito y se lo llevó fuera del escenario, invitándolo a "La Pantera Rosa", una cantina que está cerca del teatro. Los dos salieron pero ella regresó al escenario y cuando arrojó el burrito al público volaron frijoles, arroz y pedazos de tortilla. Esto se convierte en un final improvisado que substituye a la acción que no se consumó.

Yo había visto a Nao Bustamante en una ocasión anterior, donde varios espectadores, hombres "blancos", suben al escenario y le dan mordiscos al burrito hasta que se acaba. Al acabarse el burrito se ter-

mina la *performance*. En el caso de la producción que se llevó a cabo en Highways, ésta tomó un fin diferente pues el público apelado, el hombre "blanco"—culpable de la colonización—presuntamente está ausente y, por lo tanto, no se salva del pecado ni de la culpabilidad.

Laura Esparza y Nao Bustamante parten del "yo" sujeto como uso político del espectáculo.¹⁸ Las dos exploran el efecto de la transgresión y la representación dentro de una estética opcional o alternativa a la que implica el teatro y el papel de la mujer en las sociedades patriarcales. Diana Taylor ha señalado que tanto las mujeres latinoamericanas como las latinas en los Estados Unidos buscan espacios que trascienden históricamente la noción eurocéntrica del teatro y de todas sus implicaciones culturales. Ella propone que para hacer esto es necesario "re-analizar tanto el concepto de la 'Cultura' como el del teatro como su máxima expresión".¹⁹ Por lo tanto, para lograr esta "re-examinación", como Taylor lo señala, es imprescindible romper el "orden" establecido dentro y fuera de los contextos dominantes, ya sean éstos patriarcales, eurocentristas o anglosajones. Así pues, tanto las chicanas como otras latinas, o como otras mujeres de diversos grupos marginados en los Estados Unidos, han recurrido al uso político de categorías ideológicas para delinear un "tercer" espacio.

18. Aunque aquí sólo enfoco el trabajo de Laura Esparza y Nao Bustamante, vale la pena mencionar a otras latinas que también realizan un trabajo similar en la escena. Entre ellas, Ella Arce, Carmelita Tropicana y Marga Gómez se distinguen dentro y fuera de la comunidad latina en los Estados Unidos.

19. Taylor, p. 51.

Conocido en inglés como "*Third World Feminism*" o como el espacio que le da visibilidad a la mujer de "color"²⁰ en los Estados Unidos, esta noción representa categorías ideológicas que marcan la subordinación de las relaciones de clase social, la condición racial, la etnicidad y la

sexualidad. Aunque económicamente el tercer mundo es sinónimo de pobreza y de subdesarrollo, dentro del feminismo cultural esta categoría se convierte en una metáfora rica en contenido que ideológicamente se relaciona con las mujeres pertenecientes a los grupos marginados.

20. Utilizo la traducción literal para referirme al concepto "*women of color*". Aunque esta traducción literalmente no implicaría lo mismo en otros contextos fuera de los Estados Unidos, es importante señalar que el significado ideológico problematiza la noción de la diferencia. De allí la noción del "feminismo" que cambia a la visión pluralizada de "feminismos".

Alicia Arrizón is an assistant professor of Ethnic Studies at the University of California, Riverside where she teaches courses in Chicano/Latino theater. She holds a Ph.D. in Spanish from Stanford University.