UN ALTAR A LA PRESENCIA: LOS OBJETOS HALLADOS, LA FOTOGRAFÍA,
LA MEMORIA Y LA IDENTIDAD LATINA EN EE.UU.¹

POR

SILVIA SPITTA
Dartmouth College

Recuerdo cómo había acariciado los broches de diamante de mi madre, sus anillos de záfiro, sus brazaletes burilados, lo que sentía al tener en las manos cosas tan queridas.

—Kaye Gibbons, *On the Occasion of My Last Afternoon* (120)

Para “encontrar” a mi madre, aunque fugazmente, y sin jamás poderme aferrar a esa resurrección por mucho tiempo, debo, años más tarde, descubrir en varias fotos los objetos que tenía sobre su tocador; una polvera de marfil (amaba el sonido que hacía la tapa), un frasco de cristal cortado, o una silla muy baja que ahora está al lado de mi cama...

—Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard (64)

Mis abuelos habían transformado su casa —una rareza arquitectónica, extraña mezcla de estilos “deco”, “misión”, y hasta un poquito de “Western” rústico— en un altar a la memoria mexicana. En su vejez, cuando hablaban de México, recordaban con amargura el caos y la pobreza y la corrupción. Sin embargo, a pesar de todo esto, llevaban a México en la sangre, y así, una grandiosa Virgen de Guadalupe enmarcada dominaba la sala y velitas votivas iluminaban los dormitorios.

—Rubén Martínez, *Crossing Over: A Mexican Family on the Migrant Trail* (242)

La relación que tenemos con los objetos con los que nos rodeamos —o con los objetos que nos fascinan y nos atraen desde lejos— ha dado lugar a innumerables reflexiones. Estas son tan variadas y complejas como lo es teorizar el papel de los objetos en los diferentes

¹ Todas las traducciones son mías. Agradezco a mi colega Annabel Martin su cuidadosa lectura de este artículo.

periodos y configuraciones históricas: desde la aparición de los gabinetes de curiosidades o de maravillas (las *Wunderkammern* de los siglos xvii y xviii), a las primeras colecciones y clasificaciones científicas y museológicas (con su nueva lógica empírica); a la fascinación del surrealismo por los objetos; al papel de las reliquias de santos y mártires en la iglesia; al interés del psicoanálisis por el objeto del deseo; al énfasis del marxismo y de la antropología en el fetiche; a estudios contemporáneos sobre la sociedad del consumo y la comodificación de la cultura; al análisis de la esclavitud y la pornografía como cosificación total del sujeto; hasta abarcar tratados filosóficos sobre la naturaleza y la irreducible alteridad de los objetos. Sin embargo, a pesar de todas estas reflexiones y estudios me parece que seguimos sin teorizar satisfactoriamente no sólo la relación que tenemos con el mundo material sino también el papel que ejerce la cultura material en la definición de nuestra identidad sexual, cultural y étnica.

A pesar de que pasamos gran medida de nuestras vidas comprando, coleccionando, deseando, y cuidando de diversos objetos, nos empeñamos en pensar que podríamos prescindir casi totalmente de ellos. Y sólo admitimos –indirectamente– el poder de las cosas sobre nosotros cuando vemos la casa (¡y el garage!) volverse a llenar hasta rebosar y llegamos a pensar, con cierto pavor, que las cosas tienen voluntad propia y se están tragando nuestras vidas. La mayor parte del tiempo, sin embargo, nos hacemos la ilusión de que podemos prescindir de casi todo; y nos resistimos a teorizar el poder que los objetos ejercen sobre nosotros. “Para nosotros, el amar las cosas nos hace sentir vergüenza. Las cosas son sólo cosas” (39), escribe el crítico Peter Stallybrass en su ensayo “Mundos usados” (“Worn Worlds”) donde reflexiona sobre su relación con las cosas, en particular, la casaca que había heredado de un íntimo amigo muerto recientemente y que el crítico llevaba siempre puesta desde su muerte (como si al llevar la casaca inscrita con el cuerpo de su amigo “llevara” al amigo consigo).

Mientras la muerte triunfa revelando la pura materialidad del cuerpo, los objetos que constituyeron parte de lo que fue una vida (y hasta los pliegues y las manchas en una casaca lo son) pasan a las vidas de otros animados por las gráficas de la memoria. Muchas veces, los objetos que heredamos de nuestros padres, abuelos y demás parientes y amigos también nos llegan marcados por la distancia de migraciones previas. No hay museo de la memoria de la migración más emocionante que la exposición permante en Ellis Island donde se exhiben los objetos destacados por las diferentes generaciones y variedad de grupos étnicos que llegaron a la ciudad de Nueva York. Debido a esta función mediadora de los objetos (entre la vida y la muerte; la memoria y el olvido; un lugar y otro; el pasado y el presente) hoy en día se piensa que entre los peores traumas del mundo moderno –además de la muerte de familiares o el divorcio– está el perderlo todo. Perder la casa en un incendio, por ejemplo, implica perder todo lo que nos ancla a la memoria de lo que somos; es perder una vida entera. De manera parecida, el exilio significa dejarlo todo atrás: no sólo abandonamos nuestro lugar de origen con lo poco que podemos cargar sino que perdemos a la familia, a los amigos, y también los lugares a los que hemos ido anclando en el transcurso de nuestra vida, momentos claves. Nuestras casas –y por extensión los barrios y las ciudades donde vivimos– no sólo contienen, sino que también sirven de índice de lo que somos: son parte constitutiva de nuestra identidad.

Las ciudades se vuelven “nuestras” precisamente porque a lo largo de nuestras vidas vamos ligando nuestros recuerdos con ciertos lugares y espacios. Cada esquina, cada parque, cada sala de concierto es un palimpsesto de memorias sucesivas con un valor muy personal y privado a la vez que contingente e inconsciente. De igual manera, nuestros hogares y los objetos que vamos acumulando en ellos no sólo anclan nuestra identidad en lugares nuevos sino que también son una de las maneras más eficaces que tenemos a nuestra disposición de indicar a los demás cómo nos identificamos y en qué lugar social queremos que nos sitúen. No hay más que ver el inmenso poder de la publicidad y de las marcas de productos de consumo (Nike, Gucci, etc.) para entender la función identitaria de los objetos en nuestra cultura. Buscamos el mismo efecto “marcador” a través de los objetos con los que decoramos nuestros hogares. Así, algunos los decoramos con objetos provenientes de nuestro lugar de origen y todos volvemos de viajes al extranjero con souvenirs para recordarnos (y mostrar a los demás) los lugares distantes que hemos visitado. Tanto es así, que al entrar en cualquier hogar, aun estando los dueños ausentes, todos podemos intuir casi inmediatamente quiénes viven allí e imaginar cómo son de acuerdo a los objetos con que éstos se rodean (desde la clase social, edad, su posible etnia o nacionalidad e incluso reconocer una estética *queer*).

Dada la creciente ola migratoria que caracteriza nuestra época, es más frecuente ver el desplazamiento de objetos y personas y que éste se produzca cada vez más lejos de su lugar de origen. Así, no sólo hay gentes “fuera de lugar” sino también objetos “fuera de lugar” o, como lo diría Roberto Schwartz, “ideas fuera de lugar”. Como viajeros y turistas compramos recuerdos y buscamos, a veces hasta con cierta desesperación, encontrar algo con que volver a casa: cualquier chuchería, una piedra en una playa, un objeto de arte, una artesanía, etc. Formando colecciones eclécticas en nuestros hogares, estos objetos conforman la cara “cosmopolita” de nuestra identidad y son, en palabras de Erwin Goffman, una suerte de “kit de identidad”.² Cuando vuelvo periódicamente a Lima –en mi caso salí del Perú en 1973– regreso a EE.UU. cargando objetos y comidas que me sirven para re-crear un nuevo hogar en el exterior. Estos objetos no sólo nos ayudan a bregar con repentinos ataques de nostalgia sino también contribuyen a definir quiénes somos en el ahora de nuestro nuevo lugar de residencia. Si tuvimos que dejarlo todo atrás volvemos a empezar a acumular nuevos objetos que nos recuerdan lo que fuimos y quiénes somos. Una amiga que se exilió de Rumania en una ocasión me explicó cómo, cuando busca un libro en su nueva biblioteca, primero se acuerda del libro que tenía en Rumania –cómo era y dónde estaba– y luego encuentra el libro nuevo en su nuevo lugar. El exilio ha transformado su vida en un complicado palimpsesto entre dos lugares, sus objetos, y las memorias asociadas a estos lugares y objetos. Este proceso de reaprendizaje de la memoria de lo que fuimos para llegar a ser lo que somos en otro lugar muchas veces pasa primero por el trauma, trauma que caracteriza el viaje de ida sin retorno que distingue al exiliado

² Erving Goffman, en su estudio sobre instituciones “totales” como lo son las cárceles, los manicomios, monasterios, instituciones militares, etc., señala que uno de los procesos fundamentales que los caracteriza y que tienen en común entre ellos es la deculturación total de la persona (de su identidad y ser), deculturación que ocurre no sólo al aislar al individuo del mundo civil sino que también implica la desposesión del “kit de identidad” del individuo (los cosméticos, vestuario, etc.) que cada quien emplea para individualizarse reemplazándolo con un uniforme. Ver *Asylums* (20).

del emigrante.³ No hay mejor ilustración del trauma que muchas veces implica el pasaje de un lugar a otro que el muy controvertido y épico (por no decir bíblico) viaje de Elián, el niño cubano que naufragó hace unos años en el estrecho que separa Cuba de La Florida.

La lectura de *Imaginary Parents: A Family Autobiography*, de las chicanas Sheila y Sandra Ortiz Taylor fue la experiencia reveladora que me llevó a pensar en la relación que hay entre objeto y memoria que vengo elaborando. En esta “autobiografía de familia” dos hermanas representan su niñez en Los Angeles a través de los objetos y las fotos que las habían rodeado. Toman como modelo el álbum fotográfico familiar y lo usan como pretexto de la narrativa. Mientras que Sheila Ortiz Taylor (la conocida autora chicana) narra la autobiografía, su hermana Sandra Ortiz Taylor (artista) colecciona objetos hallados en mercadillos o rastros y con ellos hace instalaciones en miniatura que representan momentos claves en la genealogía familiar y que acompañan el texto. Escrita en los noventa, años que coinciden con nuevos ataques de la derecha contra los mexicanos en EE.UU., *Imaginary Parents* “ancla”, por así decirlo, a los mexicanos en California *antes* de que los EE.UU. fueran los EE.UU. De esta manera, la novela es una respuesta a un momento político cuyo ímpetu es el de afirmar una imagen de los mexicano-americanos en EE.UU. como perennes indocumentados, migrantes, espaldas mojadas (“wetbacks”). La negación estratégica de un período colonial hispano que precede la colonización anglosajona (a partir de la fundación de Jamestown en 160 –acto que inicia la historia oficial norteamericana) permite a la derecha colapsar a todos los mexicano-americanos en un mismo grupo –el de los indocumentados– estrategia que sirve para cuestionar, independientemente de su genealogía e historia, la presencia de *todos ellos* aquí. *Imaginary Parents* se posiciona en contra de este imperialismo histórico al construirse como un *libro-altar* a la continua presencia hispana en EE.UU. La escritora y la artista así narran la genealogía de una familia de californios y, a través de ellos, narran la biografía de todo un pueblo. El álbum de familia, el altar casero, la colección de objetos que anclan la memoria de las niñas y de un pueblo, tienen una función muy parecida al de los fragmentos y objetos caseros expuestos en museos al servir de base para la recuperación y rearticulación de una historia silenciada estratégicamente por el imaginario estadounidense.

Unos meses después de leer *Imaginary Parents*, mientras ayudaba a una amiga a mudar unas cajas que había ido acumulando en la casa de sus padres a lo largo de los años, me encontré con una que decía: LOS RECUERDOS DE VERONICA. Imaginé que contendría las fotos, cartas, souvenirs, boletos de entrada, y demás chucherías de valor mágico-simbólico que colecciona cualquier adolescente. A pesar de que todos hemos tenido en algún momento una “caja” como la de Verónica, pocos articulamos tan claramente la relación que hay entre el objeto, la memoria y el lugar donde se guarda el objeto como lo había hecho Verónica de una manera tan parecida a la de *Imaginary Parents*. Me pregunté qué le pasaría a los recuerdos de Verónica si dicha caja se le hubiera perdido, o lo que ocurriría, si después de tener la caja guardada por tantos años ella la

³ Saskia Sassen demuestra que la migración generalmente sigue trayectos y circuitos no sólo circulares sino regulares. Encuentra que entre 1899 y 1924 aproximadamente 1/3 parte de los inmigrantes a EE. UU. regresaron a su lugar de origen. Además, Sassen señala la correlación que existe entre la creación de naciones y la creación de refugiados. Saskia Sassen, 44.

hubiera abierto para descubrir que su contenido ya no le interesaba más. ¿Qué le pasaría al recuerdo entonces?

La observación de que los objetos y el espacio sirven para anclar la memoria fue planteada primero por el poeta griego Simónides de Ceos (*circa* 556-468 A.C.) cuando éste tuvo una revelación que lo llevó a crear el antiguo arte de la memoria como parte constitutiva de la retórica. La relación de esta conexión se encuentra descrita por Cicero en su obra *De Oratore* y el anónimo *Ad Herennium* (*circa* 86-82 A.C.) y ha sido estudiada magistralmente por Frances Yates en su libro *The Art of Memory*. Según Yates, el poeta Simónides inventó el “arte de la memoria” cuando se dio cuenta de la íntima relación que existe entre la memoria y el espacio. Tuvo esta revelación después de un episodio transcendental y casi mítico, cuando durante una cena fue llamado a la puerta por personas que no se hallaban allí (y que en efecto resultaron ser mensajeros del más allá) que le salvaron la vida, ya que mientras estaba afuera el techo del edificio se derrumbó matando a todos los invitados. Simónides fue el único que pudo identificar a los cadáveres mutilados porque recordaba *exactamente* donde cada quien había estado sentado y de esta manera “se dio cuenta de que el orden de las cosas es fundamental para tener una buena memoria.” [“Noting that it was through his memory of the places at which the guests had been sitting that he had been able to identify the bodies, he realized that orderly arrangement is essential for good memory”] (2). Así inventó el arte de la memoria y enseñó que había que “anclar” cada recuerdo en un lugar específico.

Considerado una de las cinco partes constitutivas del arte de la retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*), el arte de la memoria fue empleado por retóricos romanos para memorizar sus discursos. De acuerdo a esta tradición mnemónica, había que “anclar” cada memoria a un lugar específico: una entrada, una sala, un cuarto, una columna o cualquier objeto o adorno. Por medio de esta técnica de la memoria un orador podía recordar a veces hasta miles de discursos. Según Yates, la etimología de la palabra *topos* llega a nuestros días desde esa tradición mnemónica: “Tópicos son las ‘cosas’ o el sujeto de la dialéctica que han llegado a ser conocidos como *topoi* a través de los sitios donde están guardados” [“Topics are the ‘things’ or subject matter of dialectic which came to be known as *topoi* through the places in which they were stored”] (31). Aunque existen algunas diferencias entre el arte intelectual de memorizar discursos (el cultivo de la memoria o la memoria artificial) y el modo de funcionamiento y las contingencias de la memoria personal, la relación que vislumbró Simónides de Ceos entre espacio/objeto/memoria que lo llevó a formular su “arte de la memoria” opera en ambos mundos y es fundamental para entender cómo las Ortiz Taylor “anclan” la memoria de su niñez al espacio de Los Angeles y en particular al barrio y a la casa de Silver Lake donde crecieron.

Ya que *Imaginary Parents* es una autobiografía que depende tanto de objetos que anclan la memoria de su niñez y que las hermanas perdieron cuando se vendió la casa inmediatamente después de la muerte del padre, en una entrevista le pregunté a Sheila Ortiz Taylor qué pasaba con los recuerdos cuando los objetos o referentes reales desaparecían. Su respuesta dio eco indudablemente a las teorías del antiguo arte de la memoria expandiendo su concepción (memoria-lugar) para incluir la capacidad mnemónica de los objetos:

Creo que nunca realmente desechamos los objetos. Es decir, los objetos se encuentran asociados a una memoria y aún cuando no los tengamos a la mano los tenemos en la memoria. Esto funciona de una manera muy parecida al modo en que funcionan las metáforas. Tienes al objeto y algo que no se puede expresar. Señalas el objeto para indicar lo inexpresable. En la metáfora de Frost “eres una rosa” “tú” eres explicada al señalar la rosa. Pero la rosa tampoco existe. Yo no tengo una rosa al lado de mi ordenador. Sin embargo llevo conmigo en mi mente o mi imaginación un concepto, una esencia, de lo que es una rosa. Podría pensar en ella con tanta intensidad que hasta me pondría a estornudar. En “Pocadillas” yo no poseo ni uno de los objetos mencionados pero éstos existen para mí como si estuvieran allí físicamente presentes. Para mí, tener esta facultad –que es algo que todos pueden tener pero que hay que cultivar– constituye la riqueza de la vida: el poder creativo de la memoria y de la imaginación. A lo mejor lo que estoy diciendo es que no me es posible distinguir entre la memoria y la imaginación, o lo que es más, que no me interesa establecer una distinción entre estas dos facultades.

Lo que destaca Sheila Ortiz Taylor es el hecho que el arte metafórico, que consiste en trasladar una cosa a otra (del griego meta-ferein: transferir de un lado a otro), así como el arte de la memoria, es una práctica que tiene que ser cultivada y que además, depende en gran medida de la imaginación. Una vez que he “anclado” o asociado un recuerdo a un objeto éste se halla en mi imaginación y es a través de la imaginación que logro recordar algo. Ya que la imaginación y la memoria incorporada en los objetos son inseparables, mucho de lo que recordamos es un constructo (de allí el título “imaginary” del libro) y una colección de fragmentos de memoria que ni siquiera en la narrativa (como expresión del poder plástico de la imaginación) asumen una totalidad.

Hay una gran diferencia entre el arte de la memoria como ejercicio intelectual de memorizar cientos de discursos (la memoria artificial) y la vivencia personal de recordar una vida en toda su cotidianidad y sociabilidad. Sabemos que la memoria personal es muy selectiva; lo confirmamos frecuentemente cuando hablamos con amigos y/o con parientes y éstos nos ayudan a recordar algo que habíamos olvidado completamente. En realidad, olvidamos mucho. Tanto es así que la premisa fundamental del psicoanálisis se ha desarrollado a partir del análisis del arte personal del olvido. Creo que nuestra ambivalencia hacia los objetos y nuestra falta de voluntad de concederles el lugar que se merecen en nuestras vidas se debe a que sabemos que los objetos anclan nuestra memoria, pero el hacerlo significa un esfuerzo especial que en el trajín de cada día nos es muchas veces imposible hacer. Sabemos que anclamos algunos recuerdos en ciertos objetos muy a pesar nuestro; sabemos que aún perdiéndolo todo no nos vamos a olvidar de todo, pero igualmente, tememos que al perder los objetos vayamos a olvidar mucho. Sabemos que cuando echamos una “memoria” al tacho de basura lo hacemos o porque estamos hartos de lo que el objeto nos recuerda y queremos olvidarlo o porque creemos que somos dueños de la memoria asociada a ese objeto y podemos prescindir de él. En fin, sabemos que lo que conecta a un objeto con otro en nuestros hogares así como en las colecciones de objetos en los museos (usados para construir “las culturas” a partir de los fragmentos) es la narrativa que construimos alrededor de ellos y de nosotros como una especie de red significativa de lo que somos. Más aún, sabemos que la narrativa de lo que “es” la cultura en los museos va cambiando con cada nueva generación aunque los fragmentos expuestos sean los mismos. La resignificación museológica continua del pasado funciona de una

manera paralela al modo en que nuestra narrativa personal va cambiando con el transcurso de los años. La expresión “shards of memory” [fragmentos de memoria] tan común en inglés lo dice todo: aunque el objeto puede volver a ser reconstituido, generalmente se ve el pegamento y muchas veces quedan grietas –grandes y minúsculas– entre los fragmentos pegados. Nunca logramos constituir una totalidad.

En efecto, la constitución de una totalidad a través del fragmento es sólo una ilusión. Como lo señala Salman Rushdie al hablar del proceso por el que pasó cuando escribió su novela *Midnight's Children* (en parte recuerdos de la India de su niñez), nadie tiene la capacidad de recordarlo todo (es de destacar que el concepto de “total recall” pertenece a la ciencia ficción). En su caso, la naturaleza parcial de sus recuerdos, los fragmentos a los que se aferraba su memoria fueron los más evocadores del mundo dejado atrás. Al escribir la novela y rememorar su vida en la India, Rushdie constata que su memoria distorsionaba las cosas ya que se aferraba a objetos de lo más insignificantes: “Los fragmentos del recuerdo adquirirían una función de mayor resonancia precisamente porque eran restos. La fragmentación hacía que las cosas más triviales se transformaran en símbolos y lo mundano adquiriría propiedades sobrenaturales”.⁴ Es interesante notar que Rushdie empieza a hablar de la naturaleza fragmentaria de nuestra memoria y acaba hablando de los objetos cotidianos que no sólo permiten el acceso a esa memoria parcial sino que también de repente adquieren una importancia simbólica que no tenían anteriormente. No hay mejor ejemplo de esta operación mnemónica de transformación de lo cotidiano en lo simbólico que los objetos de uso diario expuestos en museos para ayudarnos a imaginar vidas y culturas ajenas, o la arquetípica magdalena de Proust que abre las compuertas de su memoria. La ilusión de totalidad entonces se basa precisamente en esa ficción, en ese transplante, traducción, traslado, dislocación o proceso de metaforización de lo que fuimos, en fin, ese proceso de transformación y reciclaje continuo del pasado en el presente.

Los que han estudiado el proceso autobiográfico insisten en hablar de fragmentos dando énfasis al aspecto incompleto (roto) de la memoria y al hecho de que la totalidad es una ilusión que se da sólo con mucho pegamento o “imaginación” como observa Sheila Ortiz Taylor. En *Imaginary Parents*, la narración de Sheila y las fotos de las instalaciones en miniatura de Sandra (miniaturas compuestas por minúsculas cajas, maletas y baúles diminutos que contienen objetos y collages de fotos de su niñez) subrayan el contrapunteo y la íntima relación que existe entre la memoria y los objetos. Cuando invité a Sandra y a Sheila Ortiz Taylor a dar una conferencia a mi universidad pude ver y tocar algunas de las miniaturas de Sandra. Eran todas cajitas cuidadosamente pintadas y con recortes de fotos de las niñas y objetos en miniatura. Tenerlas entre las manos me hizo sentir su “aura”, es decir, el trabajo y el cariño que la artista les había puesto y que se pierde en las fotos de las miniaturas incluidas en el libro. Como lo señala Juan Bruce-Novoa en la portada del

⁴ Hay aquí un paralelismo interesante con la arqueología: “[The shards of memory acquired greater status, greater resonance, because they were *remains*; fragmentation made trivial things seem like symbols, and the mundane acquired numinous qualities. There is an obvious parallel here with archeology. The broken pots of antiquity, from which the past can sometimes, but always provisionally, be reconstructed, are exciting to discover, even if they are pieces of the most quotidian objects]”. Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism* (12).

libro, *Imaginary Parents* “es una memoria de la niñez hecha presente por los objetos concretos que constituían y llenaban ese espacio” [“is a childhood memory made present by the concrete objects that made up and filled that space”].

Las hermanas crecieron juntas, son muy apegadas, y han seguido una trayectoria bastante similar: ambas enseñan o han enseñado en diversas universidades estadounidenses y las dos se han dedicado a una labor artística en diferentes medios. Mientras que Sheila Ortiz Taylor es una escritora reconocida, autora de *Faultline* (1982); *Spring Forward/Fall Back* (1985); *Southbound: The Sequel to Faultline* (1990) *Coachella* (1998) y la colección de poemas *Slow Dancing at Miss Polly's* (1989), Sandra Ortiz Taylor ha expuesto sus instalaciones en miniaturas en diversas galerías y museos estadounidenses. A pesar de trabajar en ámbitos diferentes, ambas han sido marginadas por el mundo académico que constituye el cánón de “lo latino” ya que no han subrayado el componente latino de su identidad ni en su comportamiento, ni en su modo de hablar, ni en su arte y no se han dejado llevar ni marcar por un modelo de “etnicidad” estereotipado y en gran demanda hoy en día promovido por el cine de Hollywood, las editoriales de gran circulación, los centros artísticos, y la cultura de masas. Cabe destacar que hasta la publicación de *Imaginary Parents*, Sheila Ortiz Taylor había representado en sus novelas el mundo lesbiano en el que se mueve. Sus protagonistas tienen nombres anglo-americanos y aman a mujeres anglo-americanas. A diferencia de muchas de las novelas publicadas hoy en día bajo el rubro “latino”, en esas novelas el “kit de identidad” de esta escritora no incluye el comer tortillas ni tamales, ni todo el tiempo, ni todos los días, y lo mexicano sólo asume *un lugar* entre los muchos otros que conforman su identidad. Sus personajes y su voz narrativa son más complejos que las formas y los modos de comportamiento asociados de una manera muy estereotípica con “lo latino” en el imaginario estadounidense.

Dadas estas circunstancias, la obra de Sheila Ortiz Taylor (no he encontrado reseñas sobre la obra artística de Sandra) ha tenido que ser defendida en artículos cuyos títulos lo dicen todo, como el de Karen Christian, “Will the ‘Real Chicano’ Please Stand Up? The Challenge of John Rechy and Sheila Ortiz Taylor to Chicano Essentialism” [Que se identifique el “Chicano de Verdad”: El reto de John Rechy y Sheila Ortiz Taylor al esencialismo chicano]. También ha merecido el empecinado rescate de Juan Bruce-Novoa quien ha dedicado gran parte de su labor intelectual a promover las obras de escritores latinos que, como las Ortiz Taylor, no “marcan” sus obras ni étnica ni racialmente. Es por esta razón que son marginadas de un cánón erigido por críticos que siguen reproduciendo el primer esencialismo del movimiento chicano de los sesenta.⁵ (Otros a los que ha rescatado Juan Bruce-Novoa de la exclusión del canon latino son Cecile Pineda, Laurence Gonzalez, Ernest Brawley y John Rechy).

Habiéndose criado en el Distrito de Silver Lake de Los Angeles, siendo hijas de un padre anglo-americano amante de todo lo mexicano y paradójicamente el único hispano parlante en la familia y de una madre mexicana que no habla español, Sheila y Sandra Ortiz Taylor usan como modelo el álbum de fotos de familia para re-crear su vida en la década

⁵ Ver Karen Christian, “Will the ‘Real Chicano’ Please Stand Up? The Challenge of John Rechy and Sheila Ortiz Taylor to Chicano Essentialism” y Bruce-Novoa, “Sheila Ortiz Taylor’s *Faultline*: A Third-Woman Utopia”.

de los años treinta y cuarenta. La autora simula estar hojeando el álbum familiar y al ver una foto comienza a recordar una cotidianidad dejada atrás, mientras que la hermana hojea el mismo álbum y selecciona algunas fotos para incorporarlas a sus miniaturas. Las narrativas son generalmente tan cortas como las instantáneas que está “viendo” y como las instalaciones de Sandra que podrían caber en un bolsillo. No hay una “historia” coherente y lineal de la familia; lo que hay son reproducciones verbales y visuales de algunos “momentos” y mementos en la vida de la familia. Tampoco existe la ilusión de totalidad en *Imaginary*: las dos tipografías del texto reproducen, o marcan, la diferencia en los recuerdos de las hermanas.

Si las instalaciones de Sandra son collages, la narrativa lo es también. La posibilidad de metaforización, es decir de duplicación (una pistola por otra, una cosa por otra) que rige la memoria, la imaginación y la vida de una familia mexicana en EE.UU. funciona como una suerte de collage de los fragmentos de la memoria de la familia. Algunos de estos fragmentos son descritos como recuerdos que no son de las hermanas sino que pertenecen a los mitos de la familia. Hay memorias que la familia trata de borrar al sacar fotos del álbum familiar o al hablar de ellas a escondidas para que las niñas no los oigan, como por ejemplo la historia del suicidio de la tía Winifred. Sin embargo las hermanas “lleen” el vacío dejado por la foto ausente, pegan los fragmentos, cuando re-escriben y re-inventan lo que pasó. En el caso del suicidio de la tía resaltan el abuso que ésta sufrió a manos de su esposo. Esta interpretación feminista servirá a modo de pegamento de los fragmentos de memoria. También hay “collages” de memorias como cuando el texto describe cosas que las niñas “recuerdan” pero que son cuestionados por los padres como memorias falsas: las niñas recuerdan a gente viviendo en el parque aledaño a su casa después de la Segunda Guerra Mundial pero los padres las culpan de fantasiosas o en el mejor de los casos, de haber visto –y por eso “recordado”– algún documental visto en la televisión (*Imaginary Parents*, 86). Hay ejemplos también de objetos que Sandra compra en mercadillos que no le evocan en ese momento ningún recuerdo pero que compra porque la atraen inconscientemente. Cuando hace una instalación con un sombrero de Robin Hood, por ejemplo, Sheila le explica que su mamá les había hecho uno parecido y que habían jugado mucho con el disfraz rebelándose contra el modelo de femineidad que los padres trataban de imponerles. Una miniatura significativamente titulada “Night Closet” (Figura 1) alude al lesbianismo de las hermanas, lesbianismo que permanecerá encubierto en vida de los padres y que será una suerte de *anti-performance* y resistencia ante el ideal impuesto por ellos.

El hecho de que las dos hermanas hayan colaborado en *Imaginary Parents* las lleva a darse cuenta de que un mismo evento puede producir dos memorias, dos narrativas y dos identidades diferentes. Estas divergencias en el modo de recordar una misma vida familiar es, en el fondo, lo que nos individualiza. No es accidental entonces que llamemos “auto-bio-grafía” a la memoria de lo que somos ya que las “auto-bio-grafías” serán lo que nos individualice los unos de los otros por encima de cualquier otra cosa. El texto subraya esta divergencia al usar dos tipos de letra para diferenciar una memoria de otra. Sheila me escribió que este intenso proceso de rememorización y el constante diálogo sobre el pasado con su hermana las llevó a entender que “nuestra versión individual de nuestra niñez compartida era muy diferente. O a la vez diferente y parecida. Tratamos de concedernos

Philip Cohen

FIGURA 1

mutuamente la libertad de creación y nos interesaba resaltar estas diferencias en el libro. Queríamos decir algo sobre el poder y la validez de la imaginación” [“our versions of our shared childhood were quite different. Or both the same, AND different. We tried to allow each other the freedom of creation and were interested in rendering these differences within the book itself. We wanted to say something about the power and even the validity of imagination”].⁶

Sabemos que la memoria de nuestra infancia no es realmente “nuestra.” Dependemos del álbum de familia y de las historias que cuentan nuestros padres y familiares sobre cómo éramos y lo que hacíamos de niños para “recordar” nuestra infancia.⁷ Sin embargo, como lo ha demostrado Lorie Novak en sus instalaciones, el álbum de familia es un género que carece de

individualidad. Todos los álbumes familiares se parecen bastante en las poses que asumen los fotografiados. Las fotos son realmente escenificaciones bastante estereotipadas de lo que asumimos que representa “la vida familiar”. Susan Stewart ha señalado que las instantáneas en los álbumes eternizan “un momento o instante de lo típico ...y articulan al individuo...de acuerdo a una serie de convenciones genéricas bien establecidas ...y de una manera tan convencional que todos los álbumes de familia se parecen” [“a moment or instance of the typical [and] articulate the individual... according to a well-defined set of generic conventions...[and] in such a conventionalized way that all family albums are alike”].⁸ No hay mejor ilustración de esto que los anuncios publicitarios Kodak, compañía que al crear y promocionar la técnica de la instantánea a la vez estableció los límites del género. Debido a esto, *Imaginary Parents* no reproduce ni una de las fotos descritas aunque sí hay recortes de fotos incluidas en las miniaturas a modo de collage y colocadas al lado de otros elementos. La miniatura “Catch the Wave” (Figura 2) representa el velero

⁶ Correo electrónico de Sheila Ortiz Taylor (Mayo 22, 2001).

⁷ Mi colega Marianne Hirsch llama “postmemory” o post-memoria el modo en que hijos de padres que vivieron el holocausto, al no tener una memoria del atroz evento, lo recuerdan *a través* de las memorias de sus padres. Ver *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*.

⁸ Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (49).

soñado del padre y su saxofón, una ola del mar, y una foto recortada de las niñas frente al bote que finalmente construyó el padre.

Al igual que la falta de individualidad que caracteriza al álbum de familia, todos los objetos que le sirven a las hermanas para recordar su niñez son, como lo señaló Rushdie, paradójicamente, objetos de consumo perfectamente comunes y corrientes que, sin embargo, fascinan a las niñas. El ropero y el maquillaje de la madre, la botellita azul de perfume, los instrumentos musicales que toca el padre, sus zapatos, y demás objetos las fascinan tanto como las cosas de su madre que la autora Kaye Gibbons —citada en el epígrafe— recuerda haber tocado. También los objetos coleccionados por la abuela “Mymamá” en una especie de gabinete de curiosidades, contiene las cosas que las mujeres típicamente coleccionan: teteritas y tacitas, un perrito de vidrio comprado en la calle Olvera, un cenicero de cerámica hecho por una de las niñas en el colegio, una miniatura de un colmillo de elefante,

Philip Cohen

FIGURA 2

una medalla alemana del tío que hizo su servicio militar en Guam, botellitas de perfume mexicanas que el tatarabuelo le mandó a Mymamá antes de casarse, etc. Como se ve, todos los objetos son bastante comunes y cotidianos. Como si esto fuera poco, en las instalaciones de Sandra las pistolitas y casi todas las cosas dentro de los baúles, roperos, maletas y cajitas de las instalaciones ni siquiera son objetos reales que pertenecían a la familia. Son “objetos hallados” en mercadillos y son miniaturas que representan objetos que la artista recuerda de su niñez. ¿Cómo entonces articula *Imaginary Parents* la particularidad y singularidad de la familia si es que la memoria de esta autobiografía depende tanto de objetos comunes de consumo y de instantáneas del álbum familiar carentes de toda marca individual?

Sugiero que de dos maneras. La primera es a través de la narración inspirada por la foto o el objeto. Es decir, no hay memoria sin narrativa o mejor aún, la memoria *es* una narrativa. Si la foto o el objeto carecen de individualidad, la narrativa es lo que los envuelve en el manto de lo personal y lo particular. Las botellitas mexicanas de perfume en el gabinete de curiosidades de Mymamá, por ejemplo, revelan la tragedia de que ésta se tuvo que casar siendo aún una niña que jugaba con muñecas. Las pistolitas y rifles en las instalaciones sirven de índices de las pistolas y rifles con los que se suicidaron varios miembros de la familia —el abuelo después de la muerte de su esposa y la tía casada con un hombre abusivo como se ven en las miniaturas “Winifred, Her Story” (Figura 3) y “Recuerdos Para los Abuelitos” (Figura 4). Los objetos y las fotos reproducidas sólo logran plena coherencia cuando la narrativa las sitúa, las envuelve y nos envuelve a nosotros como un manto —sólo entonces comprendemos lo que el objeto evoca en ellas, lo que nos quiere decir y lo que las Ortiz Taylor quieren que nos diga. En su última

reflexión sobre la fotografía, Susan Sontag autocritica la postura que había adoptado en *On Photography* (1973) argumentando ahora que las fotografías de los horrores que llenan los periódicos sólo pueden “chocar” al lector cuando las fotos están contextualizadas. Concluye *Regarding the Pain of Others* telegráficamente: “Can’t understand, can’t imagine” [“No se comprende, no se imagina”] (126).

La segunda manera en que la familia se individualiza y se distingue de todas las demás familias es a través de la organización de todos los objetos coleccionados bajo el manto de uno: este objeto/símbolo en el caso de las Ortiz Taylor es Pancho Villa (su látigo, concretamente). A pesar de que la figura de Pancho Villa es central para la articulación de la familia y su “kit de identidad”, no se encuentra representado en ninguna de las miniaturas aunque sí se destaca como un elemento muy importante en la narración. Es a través de la narración que “vemos” el látigo de Villa prominentemente colgado en la pared del comedor detrás de la oreja izquierda del padre sentado a la mesa. Más tarde, una vez muerto el

Philip Cohen

FIGURA 3

padre, las niñas viajan a México por primera vez y allí, lo primero que hacen, es comprarse una piñata enorme con la figura de Pancho Villa. Esta organización y jerarquización de lo simbólico bajo un símbolo privilegiado (como lo es Pancho Villa en este caso) es muy parecida a la función de las banderas nacionales, símbolos patrios bajo los cuales se organizan todos los demás símbolos que articulan cualquier nacionalidad.

Al igual que con los símbolos patrios, Pancho Villa surge como objeto/símbolo clave de la familia debido a una historia que la madre les cuenta sobre la visita de este personaje al área de Los Angeles durante la Revolución de 1910:

Pancho Villa y sus hombres llegan a caballo al rancho de la familia. Alza a mi madre en su brazo derecho y la estrecha contra su olor dulce de sudor y camino. Pancho Villa llegando o marchándose, no está segura. Pero entre abrazos y gritos. Y cuando Pancho Villa la suelta, desenreda su látigo y se lo da a mi abuelo quien lo acepta sintiéndose honrado. Allí está colgado en la pared del comedor justo al lado de su oreja izquierda (*Imaginary Parents*, mi traducción 92).

Philip Cohen

FIGURA 4

El látigo no sólo simboliza la genealogía *mexicana* y la presencia continua de esta familia en territorio posteriormente transformado en los EE.UU. e imaginado exclusivamente en términos eurocéntricos, sino que también se inserta dentro de la corriente de activismo chicano establecido en los años 60. Este movimiento de reivindicación cultural empezó cuestionando lo que Tomás Ybarra-Frausto llama la “amnesia histórica estadounidense” (xv), amnesia que, como he señalado, pone

continuamente en entredicho las aportaciones culturales de los latinos en este país. La centralidad del látigo de Pancho Villa en *Imaginary*, apunta a un reciclaje estratégico de símbolos mexicanos de patria y cultura por los mexicano-americanos. En el cruce de la frontera y en el traslado de un territorio a otro, estos símbolos pierden gran carga de su peso histórico y adquieren en EE.UU. el estatus simbólico de la identidad latina al constituir el “kit de identidad” de los mexicano-americanos.

La naturalidad con la que se narra y se sitúa a Pancho Villa en California a principios de la Revolución mexicana, la cotidianidad del evento, implícitamente cuestionan la creciente militarización de la frontera y el segundo “muro de Berlín” que el gobierno estadounidense está construyendo entre los dos países para arrestar el flujo transfronterizo que había caracterizado a la frontera hasta ahora. El acto de escribir la historia *al revés*, por así decirlo, permite a las hermanas reclamar el terreno ancestral en California que les había sido oficialmente cedido a los abuelos por el gobierno mexicano. Estas tierras las habían perdido nos dice el texto “debido a [la] cierta y característica vaguedad [de los abuelos] sobre cuestiones de propiedad y tenencia de la tierra” [“out of a certain characteristic vagueness about property and ownership”], pero muy probablemente les fueron expropiadas, como las de tantos otros californios y nuevo mexicanos, después de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848 (*Imaginary Parents*, 52).

El látigo de Pancho Villa se baja del destacado puesto en la pared del comedor y es usado por la abuela en los años 30 para atacar al director del colegio de su hijo que le había pegado (suponemos que como a tantos otros mexicanos por hablar español en el colegio).

Mi abuela bajó el látigo de la pared, lo enrolló en su mano, fue caminando hasta el colegio de la calle Alessandro, el colegio construido en la tierra de su gente, lo llevó hasta la oficina principal, llamó al director del colegio, y lo azotó de la misma manera como éste había azotado a su hijo. (*Imaginary Parents*, mi traducción92)

Este acto demuestra elocuentemente la difícil situación de la familia (y de todos los mexicanos en EE.UU.) después de 1848. A pesar de que el tratado supuestamente les garantizaba la propiedad de sus tierras, su lengua, su cultura y su integridad física, estos se ven agredidos constantemente. El hecho de que la madre de las Ortiz Taylor no habla español es un símbolo elocuente no sólo de la efectividad de esta agresión sino también de lo que pierden los mexicano-americanos. Dada la historia del látigo como símbolo de resistencia de la familia al imperialismo anglo-americano, no sorprende que lo primero que hacen las niñas al ir a México por primera vez es comprarse una piñata gigante y “magnífica” de Pancho Villa.

El uso simbólico de Pancho Villa –uno de los máximos íconos de la cultura popular mexicana y fácilmente reconocible por todos– en una autobiografía chicana nos lleva a preguntar qué pasa cuando un ícono es transferido de una cultura a otra. Dada la relación de la familia con Pancho Villa se entiende por qué las niñas quieren volver a EE.UU. con la piñata. Sin embargo, mientras que en México recuerda un momento utópico de la Revolución de 1910, cuando es transferido de localidad y situado en el imperio mismo, se transforma con demasiada facilidad y casi “naturalmente”, en un símbolo de “lo mexicano” entendido en términos negativos y estereotípicos (el bandido). A pesar de esta despolitización aparente, la transferencia de un lugar a otro del ícono de Pancho Villa (que la estereotipación trata de domar al criminalizarlo nombrándolo “bandido”) radicalmente altera el orden y la estética espacial de lo que es Los Angeles. Como lo señala el urbanólogo James Rojas, este tipo de transferencia (las rejas de las casas mexicano-americanas, los jardines hacia el lado de la calle, la vida más callejera, el color “mexicano” de las casas) claramente marca ciertos barrios en ciudades norteamericanas como mexicanos. Así, además del uso de Pancho Villa como objeto (látigo y piñata) y como símbolo de la resistencia, la familia “marca” su mexicanidad de diversas maneras: con la casa en Silver Lake, copia exacta de una casa mexicana que el padre había mandado construir; con la distribución del espacio de la casa; con las rejas mexicanas hechas en la calle Olvera (una calle en el centro de Los Angeles cerca de donde se fundó la ciudad mexicana) y con los colores (muy fuertes y muy mexicanos) usados para pintar la casa. Sin embargo, *Imaginary Parents* complica lo que podríamos entender como una identidad estereotipada (como cuando se representa al mexicano como bandido-comes-tortillas) al señalar que es el padre anglo quien insiste en construir una casa mexicana y que también es el padre el único en la familia en hablar español y además, paradójicamente es él quien adopta un machismo muy a la mexicana al no permitir ni que su mujer trabaje (excepto en la casa) ni que maneje.

Imaginary Parents complica aún más estas nociones culturales cuando destaca la importancia del cine de Hollywood a la hora de determinar los modelos culturales de los padres quienes, como consecuencia, viven una vida profundamente escindida entre dos mundos: viven “a la” mexicana pero sus modelos han sido determinados por Hollywood (ver la miniatura “El Músico y la Dama”, Figura 5). En este sentido, Hollywood complica aún más las dinámicas, los parámetros transculturales, y la memoria de la familia. En las fotos de sus padres que Sandra Ortiz Taylor usa en los collages en sus instalaciones, estos asumen las poses de Fred Astaire y de Ginger Rogers como en “Stepping Out” (Figura 6) –aunque la mamá, dado que es mestiza, muchas veces se parece *también* a la Dolores del Río del cine clásico mexicano. Por contraste, en la miniatura “Ofrenda for a Maja” (Figura

7) instalación en forma de retablo y altar a la madre fallecida, Sandra Ortiz Taylor incluye un recorte de una foto tomada de la madre con las niñas (todas vestidas igual en ropa que la madre les había hecho) y que representa el sueño de los padres de que sus hijas fueran ultra-femeninas como las estrellas del cine de Hollywood de ese momento (Shirley Temple).

Esta identificación es facilitada por las dinámicas raciales de los EE.UU. ya que las niñas se parecen al padre racialmente y esto les permite “pasar” por blancas mientras que a la madre, haga lo que haga, y aunque no hable español, su color no le permite perder su “mexicanidad” y acabará afirmando su “exotismo”. El collage artístico de las instalaciones de Sandra reproduce el “collage” que es la vida de la

Philip Cohen

FIGURA 5

familia. Sin embargo, al reproducirlo, la artista y la narradora crean una nueva estética latina en los EE.UU.: una estética que no es ni plenamente norteamericana ni mexicana sino otra.

Si tomamos en cuenta la función de los altares privados que adornan miles de hogares hispanos dentro y fuera de EE.UU., vemos que lo que Sheila y Sandra Ortiz Taylor escriben en el prefacio al tratar de encajar este libro en términos genéricos convierte a *Imaginary* en un altar: “digo que es un altar, una ofrenda” [“I say it is an altar, an *ofrenda*”]. No es una coincidencia que el altar sea lo que más se asemeje en su forma a *Imaginary* ya que los altares son altares al pasado, a la transición de la vida, a los padres y familiares muertos y se constituyen a través de la acumulación idiosincrática de fotos y objetos. Además, dada la relación de los altares con la muerte vemos la íntima relación de la fotografía con la muerte. Como escribe Roland Barthes, la fotografía reproduce interminablemente un instante que no se volverá a repetir jamás. Además, la persona fotografiada, el referente de la foto, se vuelve “una suerte de pequeño simulacro, un *eidolon* emitido por el objeto, que yo quisiera llamar *Espectro* de la fotografía, ya que la palabra retiene, por su raíz, no sólo una relación con la de ‘espectáculo’ sino adicionalmente apunta a esa cosa terrible que hay en cada fotografía: el retorno de la muerte” [“a kind of little simulacrum, any *eidolon* emitted by the object, which I should like to call the *Spectrum* of the Photograph, because the word retains, through its root, a relation to ‘spectacle’ and adds to it that rather terrible thing which is there in every photograph: the return of the dead”]

Philip Cohen

FIGURA 6

(9). En los altares caseros se conjuga esta doble dimensión: mementos de la muerte son, a la vez, espectáculos/*performances* de la identidad latina en EE.UU.

Al igual que la fotografía cuya capacidad de infinita reproducción de un instante (siempre, por definición, pasado) implica un proceso acumulativo, todos los altares caseros, así como el libro-altar de las hermanas, están constituidos de “objetos pequeños con un mensaje muy grande ... Comida, fotos, flores, juguetes, recuerdos, velas...” [“small objects with big meaning.... Food, photographs, flowers, toys, *recuerdos*, candles...”] (*Imaginary*, xiii). Y, al igual que en la caja de mi amiga Verónica donde yacen acumulados una serie de objetos que nos recuerdan también el modo cómo Rushdie describe el proceso tan accidental de recordar su niñez (evocada por objetos cotidianos muchas veces insignificantes en

el pasado), en el libro y en los altares caseros sólo se puede “acumular pruebas” [“I can only heap up evidence”].⁹ Propongo que este proceso “acumulativo” a la vez que reproduce el efecto acumulativo de la fotografía, es una manera de crear un kit de identidad para contrarrestar el espectro de la muerte se convierte en una suerte de fantasmagoría espectacular del presente.

A pesar de que he subrayado la creación de una estética latina en los EE.UU., no hay que olvidar que este lento proceso de re-apropiación física, racial, y cultural de un territorio estadounidense por los latinos, está ocurriendo a contracorriente del imaginario estadounidense que domina todos los medios. Así, la narradora adopta la figura del coyote (figura clave en el pasaje ilegal transfronterizo) para describir su situación, su afán de reivindicación y de centralización de lo latino. Le escribe a sus lectores: “Llámenme coyote también, empujando a mis otros yoes demasiado rápido por zonas ambiguas de tiempo, género y raza, con todas las ventanas abiertas. Cuando me pidas mis papeles te daré este libro” [“Call me coyote too, driving my Selves too fast in weather too hot, through ambiguous zones of time, gender, and race with all the windows down. When you ask for my papers I hand you this book”] (*Imaginary*, xiv). La memoria/imaginación que ensambla objeto con re-colección funciona como el coyote que cruza a los migrantes de un lado de la frontera a otro. En esta relación, el coyote-memoria, al igual que los coyotes reales, negocia entre la vida y la muerte, la memoria y el olvido, y entre dos culturas: la anglo-americana y la mexicano-americana. El viaje al pasado y a una era pre-moderna – la manera en que los anuncios publicitarios venden los viajes a México en EE.UU. – es

⁹ *Imaginary Parents: A Family Autobiography* (xiii).

Philip Cohen

FIGURA 7

paralela al viaje al pasado efectuado por el esfuerzo de recordar la niñez de la autora y artista en *Imaginary*. Por medio de la figura del coyote, el libro establece un paralelismo entre el acto de pasar de un lado a otro de la frontera con el esfuerzo que les tomó a las hermanas rememorar su pasado. De allí que inscriban en el texto la conciencia de que, al igual que en el cruce de la frontera, en el acto de recordar el pasado se ganan muchas cosas pero también se pierden muchas otras.

El libro-altar *Imaginary Parents*, a la vez que conmemora este difícil

proceso de transición y de desplazamiento de los sujetos y los objetos, se alza como un espectro/espectáculo que re-inscribe a los mexicano-americanos *aquí* en un momento *anterior* a cómo EE.UU. imagina su fundación. Así, se constituye no sólo un libro-altar al paso del tiempo, a los padres y a la niñez, sino también a la historia de todo un pueblo. No es una casualidad entonces que las minúsculas instalaciones de Sandra Ortiz Taylor sean cajitas que reproducen no sólo la función de “guardar” a la muerte como lo hacen los feréetros, sino también son cajitas que funcionan como la fotografía al re-presentar infinitas veces lo que se vuelve espectral en el momento mismo de su creación.

El esfuerzo por desfronterizar a los latinos y darle a los procesos transculturales un lugar central en la vida cultural estadounidense empieza con la creación de una estética nueva que depende del collage, de los palimpsestos, de la secularización de símbolos religiosos y del traslado de íconos político-históricos de un lado de la frontera al otro. Tomás Ybarra-Frausto, teórico de la producción artística latina, emplea la conocida expresión “hacer de tripas corazón” para describir estas diferentes modalidades latinas de bregar con la marginación y que él en otro momento denominó “rasquachismo”. Según Ybarra-Frausto, al hacer de tripas corazón, los chicanos del Movimiento Chicano de los años 60 se sirvieron de la amalgama, de la transculturación y de una suerte de posmodernismo voluntario y voluntarioso para establecer tres fuentes fundacionales para la reivindicación cultural y la invención de la latinidad en EE.UU.: el archivo, formas incorporadas de conocimiento (“embodied knowledge systems”) y un banco de imágenes (Frausto xvi y xvii). Mientras que la mayoría de los artistas y escritores chicanos se adhieren a una u otra de estas modalidades, *Imaginary Parents* pone en juego texto e imagen, instalación y texto, foto y memoria, memoria personal y memoria política, y de esta manera conjuga simultáneamente el archivo, las formas incorporadas de conocimiento y el banco de imágenes. Es en esta delicada intervención donde radica su importancia.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Bruce-Novoa. "Sheila Ortiz Taylor's *Faultline*: A Third World Utopia". *Confluencia* 6/2 (Año): 75-87.
- Christian, Karen. "Will the 'real Chicano' Please Stand Up? The Challenge of John Rechy and Sheila Ortiz Taylor to Chicano Essentialism". *The American Review* 20/2 (Año): 89-104.
- Gledson, John (ed.). *Misplaced Ideas*. London: Verso, 1992.
- Goffman, Erving. *Asylum*. New York, Garden City: Doubleday-Anchor, 1961.
- Hirsh, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Ortiz Taylor, Sheila. Correo electrónico. 22 Mayo, 2001.
- ____ y Sandra. *Imaginary Parents: A Family Autobiography*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. New York: Penguin, 1991.
- Sassen, Sasika. *Guests and Aliens*. New York: The New Press, 1999.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Stallybrass, Peter. "Word Words: Clothes, Meaning and the Life of Things". *The Yale Review* 81/2 (April 1993): 35-50.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: The John's Hopkins University Press, 1984.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- Ybarra-Fausto, Tomás. "Notes from Loisaída: A Forward". *Velvet Barrios: Popular Culture And Chicana/o Sexualities*. Alicia Gaspar de Alba, ed. New York: Palgrave, 2003.