

ARTÍCULO

Posiciones transculturales desde el espacio fronterizo: Performance y liminalidad en Guillermo Gómez-Peña

Signe Klöpfer

Universidad Austral de Chile
signe.m.kloepper@gmail.com

Yanko González

Universidad Austral de Chile
ygonzale@uach.cl

Resumen: Las producciones artísticas de cariz transcultural surgidas a fines del siglo XX en el espacio fronterizo entre EE.UU. y México, constituyen una fuente aún generativa de evidencia empírica y reflexividad teórica sobre las identidades culturales y nacionales y sus poliédricas fluctuaciones. El presente artículo examina la obra del performista Guillermo Gómez-Peña como un caso ejemplar –y radical– donde se sintetizan ambas dimensiones, en la medida que releva el espacio fronterizo como punto de partida estético y estratégico de reflexión y creación. Este trabajo examina la obra ensayística del autor y dos de sus performances que se consideran fundamentales para comprender las fricciones, ficciones identitarias y liminales en la contemporaneidad: “The New World Border” y “Border Brujo”.

Palabras clave: Guillermo Gómez-Peña, performance, transculturalidad, fronteras, identidad.

Transcultural Positions out of the Borderzone: Performance and Liminality in the Work of Guillermo Gómez-Peña

Abstract: Transcultural artistic productions emerged in the late twentieth century in the border zone between the United States and Mexico still constitute a generative source of empirical evidence and theoretical reflexivity on cultural and national identities and their polyhedral fluctuations. This article examines the work of performance artist Guillermo Gómez-Peña as an exemplary and radical case where both dimensions are

synthesized, relieving the border area as aesthetic and strategic base for reflection and creation. This paper revisits the author's essayistic work and two of his performances that are considered essential to understand the frictions, and liminal identity of contemporaneity: "The New World Border" and "Border Brujo".

Keywords: Guillermo Gómez-Peña, performance, transculturality, borders, identity.

Transkulturelle Positionen aus dem Grenzraum: Performance und Liminalität bei Guillermo Gómez-Peña

Zusammenfassung: Transkulturelle Kulturproduktionen, die Ende des 20. Jahrhunderts im Grenzraum entstanden sind, stellen nach wie vor eine Quelle für die Reflexion über kulturelle und nationale Identitäten sowie ihre multiplen Fluktuationen dar.

Der vorliegende Artikel untersucht die Arbeit des Performance-Künstlers Guillermo Gómez-Peña, dessen Arbeit beispielhaft und radikal beide Dimensionen vereint, indem er den Grenzraum als ästhetischen und strategischen Ausgangspunkt für seine theoretischen Arbeiten und seine Performance-Kunst wählt. Diese Arbeit untersucht das essayistische Werk des Autors und zwei seiner Performances, die die Brüche sowie Identitäten und liminalen Friktionen der Gegenwart thematisieren: "The New World Border" und "Border Brujo".

Schlüsselwörter: Guillermo Gómez-Peña, Performance, Transkulturalität, Grenzen, Identität.

Introducción

Los procesos de la globalización han provocado una movilidad e hiperconexión humana sin precedentes. Las identidades nacionales ya no están necesariamente vinculadas a un territorio estatal marcado y limitado, sino que se expresan –muchas de ellas– en una "nacionalidad portable" (Anderson, 1996, p. 9). Lo mismo ocurre con las producciones culturales. Tras el fenómeno de la circulación global de signos, se

ha borrado, especialmente dentro de los espacios fronterizos, el vínculo entre cultura y un territorio claramente distinguible y separable.

El espacio fronterizo mexicano-estadounidense representa un ejemplo sobresaliente de estos fenómenos. Entrelazamientos económicos y culturales permanentes entre los dos Estados han creado espacios liminares en los cuales la procedencia o la llegada ya no constituyen la realidad, sino el estar/transitar *en medio*. Ludgar Pries describe estos lugares marcados por complejos procesos económicos, sociales, culturales y políticos como “plurilocales” (Pries, 1999, p. 41).

Dentro y desde estos espacios, se han desarrollado en el ámbito artístico y cultural –literatura, artes plásticas, visuales, del performance y de los medios– que han problematizado y se han articulado explícitamente en contra de las representaciones monolíticas estadounidenses o mexicanas de nación y que toman el espacio fronterizo como punto de partida estético y estratégico de reflexión.

El performista y ensayista Guillermo Gómez-Peña¹ representa ejemplarmente esta postura y la propia transición discursiva dentro de la producción cultural del mundo chicano². Su punto de partida identitario se movió –desde principios de los años 90– desde la idea de un *Homeland* hacia la de un *Borderland*. Esto implicó un cambio paradigmático desde posiciones nacional-culturalistas –las que propagaban una identidad chicana exclusiva–, hacia posiciones postnacionales, que enfocaron la plurivocalidad del espacio fronterizo³. Desde su traslado de México a los EE.UU. en el año 1978, Gómez-Peña trabaja sobre temas vinculados a fronteras y exclusiones. Su obra opera desde un espacio fronterizo que representa como un lugar de rupturas y transformaciones continuas. Sus performances cuestionan las construcciones de identidad unívocas, interpelando las categorías de nación y mexicanidad y al mismo tiempo, se oponen a la exotización, fetichización y folclorización de latinos y artistas latinoamericanos, lo que interpreta como la prolongación de estrategias coloniales de apropiación del otro. Consecuentemente, Gómez-Peña confronta las elaboraciones identitarias fijas y fijadas –sus limitaciones, inclusiones y exclusiones involucradas– con una cartografía conceptual que releva el espacio fronterizo como un lugar de constante encuentro e hibridación, por lo que el “horizonte de frontera” estadounidense-

mexicano se convierte para el autor en un campo clave de investigación e intervención artística.

Dicha labor se vio fortalecida por el desarrollo en paralelo tanto de los llamados *Chicano-Studies*, como de los *Estudios Culturales* latinoamericanos que comienzan a dirigir su atención hacia los fenómenos imbricados en los *Borderlands*. En efecto, en la década de los 90', el antropólogo cultural Néstor García Canclini acuña en su obra *Culturas híbridas* la expresión *hibridéz* para referirse a muchos de estos fenómenos situados en la liminalidad –mezclas y fusiones culturales y simultaneidad de tiempos en Latinoamérica–, hiperbolizados en los espacios fronterizos. En este contexto, denomina a la ciudad fronteriza de Tijuana “laboratorio de la posmodernidad” (1990, p. 293) por su extrema mezcla de recursos culturales y códigos diversos. Por otra parte, el semiótico Walter Mignolo desarrollará la metáfora del *Border Thinking* para el espacio lindante, expresión que indica la posibilidad de una práctica hermenéutica que supere las oposiciones binarias y que recurra a un conocimiento basado en una mixtura continua dentro de los espacios fronterizos. Conocimiento que rotulará como *Border Gnosis*. Estos, como otros referentes teóricos, darán no sólo espesor y soporte reflexivo a la obra de Gómez-Peña, sino también, artístico.

El presente artículo tiene como objetivo describir y analizar los fundamentos de parte de la obra performática de Gómez-Peña, centrándonos en aquellas zonas que constituyen un recurso clave –estético y estratégico– para poner en práctica su noción de *borderculture*. Nos interesan, particularmente, aquellas intervenciones performáticas que se oponen a las representaciones esencialistas de ciertas adscripciones etno-nacionales y culturales y que desmontan –de paso– las fricciones y “ficciones” identitarias y liminales en la contemporaneidad.

The World Order y The New World Border: Frontera e identidades fluctuantes

En el prólogo de su *Historia de la locura en la época clásica* Michel Foucault argumenta que las identidades culturales se constituyen a través del distanciamiento contrastivo con el otro: “Se podría hacer una historia de los límites [...] por los cuales una cultura rechaza algo

que será para ella lo Exterior. [...] ella hace sus elecciones esenciales, hace la escisión que le da el rostro de su positividad; allí encuentra el espesor original donde se forma” (2013, p. 147).

Subrayando la coherencia entre distanciamiento y la propia positividad, la cita demuestra la dependencia de la última en relación al acto demarcador. El antropólogo Fredrik Barth utiliza en este contexto y ocho años después, la fórmula “boundary maintenance” (1969, p. 10), indicando con este concepto la necesaria construcción de un otro ubicado “afuera” para la creación y preservación de la propia identidad. Con esta tesis revoluciona los conceptos esenciales de la identidad cultural que hasta entonces la vieron desde una perspectiva “exclusivista” y no en relación con un “otro”. El aspecto constitutivo de la identidad –inherente a la confrontación entre *mismidad* y alteridad– ha sido acogido y desarrollado al interior no sólo de la antropología, sino también en algunas teorías poscoloniales. Edward Said, por ejemplo, argumenta que Occidente se ha constituido en gran medida a partir de un discurso de alteridad hacia Oriente y que dicha narrativa demarcatoria contribuyó poderosamente para definir a Europa “(or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience” (1995, pp. 1-2). De estas y otras múltiples aproximaciones se ha colegido que el constructo “identidad cultural” siempre tiene una “otredad” inherente y que por ello, su carácter es ambivalente: divide lo propio de lo ajeno y al mismo tiempo, sigue siendo permeable, en la medida que lo ajeno contribuye a lo propio.

Ahora bien, la proyección repetida de estereotipos hacia lo otro resulta axial dentro de la organización de los discursos de separación o delimitación (esencialismos, por ejemplo). La producción de imágenes de lo ajeno estereotipado, crea fronteras entre lo propio y lo ajeno y permite demostrar la otredad de lo ajeno en comparación con lo propio. Tras la iteración de estos discursos, imágenes y procedimientos, se sugiere la impresión de continuidad y estabilidad de lo propio –identidad–, cuya fijación depende fundamentalmente de su repetición constante. Es por ello que los estereotipos no son un signo de estabilidad, sino de la amenaza constante de la disolución de las construcciones fronterizas, las cuales siempre tienden a ser fijadas discursivamente (Frank, 2006).

Parte fundamental de los conceptos tradicionales de cultura nacional e identidad nacional, es la construcción de un binarismo entre lo propio y lo ajeno. La frontera estatal, por ejemplo, representa un lugar explícito de la manifestación de lo nacional en contraste a lo otro y, tras ella, se marcan fronteras políticas y culturales. Aunque su función es dual –las fronteras unen y separan– para el constructo de la unidad nacional, las fronteras estatales juegan un papel capital. En un trabajo ya clásico, Benedict Anderson (1993) demuestra que las ideas tradicionales sobre las “comunidades nacionales” son sólo “imaginadas”, enfatizando con ello –al igual que otros autores posteriores–, los puntos vacíos de los constructos nacionales homogéneos que niegan su diversidad interna estableciendo una relación funcional entre frontera exterior y unidad interna (Kearney, 1998, pp. 117-141). De este modo, la así “imaginada” cultura e identidad nacional como homogénea, coincide con un terreno nacional exactamente separable. Así, esencial para la existencia de la comunidad abstracta, según Anderson, es la simultánea imaginación de su limitación:

La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad. Los nacionalistas más mesiánicos no sueñan con que habrá un día en que todos los miembros de la humanidad se unirán a su nación (...) (Anderson, 1993, p. 7).

En esta dirección y amplificando esta tesis, Gómez-Peña propugna identidades culturales inestables, en perpetuo reacomodo, que ocurren en zonas siempre fronterizas trans e interculturales (Gómez-Peña, 1996). De este modo, propone, en oposición a un “mapa oficial”, una cartografía alternativa a partir de la publicación de *The New World Border* que se opone, a su vez, a los predicados de *The World Order*, redactados bajo George H. W. Bush en el contexto de la Perestroika y la primera Guerra del Irak en el año 1991, que propugnaba un discurso estatal nacionalista que estigmatizaba las influencias extrañas a la cultura anglosajona, alimentado por una crisis de identidad nacional provocada por un gran nivel de inmigración, temor al extrañamiento y vacío de sentido –y poder– una vez caído el bloque soviético (Ingenschay, 2005).

Su cartografía conceptual articulada, en oposición a las construcciones nacionales hegemónicas, imbrica fenómenos híbridos en vez de “puros”, denominando diversos lugares de este mapa con los nombres de “Amerindia”, “Afroamerica”, “Americamestiza”, o “Transamérica” (Gómez-Peña, 1996, p. 6), enfatizando con ello una América sin fronteras, donde no existe ningún centro de poder que decide quién pertenece a ella o a quién se excluye. Aún más allá, el autor propone el “Cuarto Mundo” en contraste a la denominación de “primer” y “tercer” mundo, donde no hay lugar para identidades estáticas, nacionalidades fijas y lenguas puras:

In the Fourth World, there is very little place for static identities, fixed nationalities, ‘pure’ languages, or sacred cultural traditions. The members of the Fourth World live between and across various cultures, communities, and countries. And our identities are constantly being reshaped by this kaleidoscopic experience. (1996, p. 7).

Con expresiones *crossraciales*, polilingüísticas y multicontextuales, la postura “híbrida” posee el potencial de cuestionar el centro de poder y a las “monoculturas”:

The presence of the hybrid denounces the faults, prejudices, and fears manufactured by the self-proclaimed center, and threatens the very *raison d’être* of any monoculture, official or not. It reminds us that we are not the product of just one culture; that we have multiple and transitional identities [...]. (1996, p. 12)

Según Gómez-Peña, los artistas tienen un rol importante dentro de esta nueva cartografía conceptual. Deben crear “the new set of myths, metaphors, and symbols that will locate us within all of these fluctuating cartographies” (1996, p. 7). En esta dirección concibe a los artistas como mediadores: “community brokers, citizen diplomats, ombudsmen, and border translators” (1996, p. 70). Así, a contrapelo de las posturas iniciales del movimiento chicano que perseguía la autopersección y divulgación de una identidad cultural e histórica homogénea, Gómez-Peña reivindica la labor del artista como un productor de representaciones del cambio constante y de múltiples marcadores de identidad.

Tras el cuestionamiento de la cartografía oficial y la distribución conceptual del mundo en un *World Border*, Gómez Peña propone un cambio espacial de las relaciones de poder, cristalizándolo, ahora, en una acción performática: *The New World Border*. La base teórica y textual de este performance, que dio el título a la publicación en la que originalmente está basada, consiste en un diálogo entre las figuras *El Aztec High-Tech* (Gómez-Peña) y *Super-Pocho* (Roberto Sifuentes). En ella se craquela la unidad nacional de los EE.UU.: el *Spanglish* es el idioma oficial, un Estado híbrido ha cambiado la pirámide étnico-social y han emergido numerosas minirepúblicas. En este Estado, la cultura dominante anglosajona fue conquistada por la cultura chicana y el *estatus quo* se transforma radicalmente. Los ciudadanos blancos anglosajones, normalmente privilegiados, son discriminados y tienen que migrar hacia el sur, para ejercer trabajos mal pagados. Son discriminados de la misma manera como sucede con los *Mexamericans* en los EE.UU.:

The Euro-Americans who resisted interracial love became a nomadic minority and eventually ended up migrating south to work for maquiladoras and fast-food restaurants. They get paid less than 200 pesos an hour. They are derogatively referred to as waspanos, waspitos, wasperos, or wasbacks. The basic rights of these downtrodden people are constantly violated, and there is no embassy to defend them. This alarming “Anglophobia” is based on an absolute fallacy –that “they” have come to take “our” jobs. But the truth is that no hybrid in his or her mind, including me, would work for such lousy wages. (1996, p. 27).

Como el spanglish es el idioma oficial dentro de la sociedad híbrida, aquellos que no lo dominan son discriminados: “El spanglish y el gringoñol han sido proclamados lenguas oficiales, linguas francas. La controversial Spanglish Only Iniciativa⁴ que en 1992 prohibió el uso del inglés en el Southwest, se extendió rápidamente por toda la federación. (1996, p. 28).

Tras la inversión performática de las relaciones de poder, éstas se evidencian y, con ello, se abren espacios reflexivos mayores en el propio trabajo de Gómez-Peña. De este modo, concebirá dicho procedimiento como una estrategia estética y metodológica: una “antropología reversa”:

By ‘reserve [sic!] anthropology’ I mean pushing the dominant culture to the margins and treating it as exotic and unfamiliar. Whether conscious or not, performance challenges and critiques the ideological products of anthropology and its fraudulent history and yet still utilizes parts of the discipline’s methodologies. (Gómez-Peña, 2005, p. 25).

Cabe señalar que gran parte de estas propuestas conceptuales, metodológicas y artísticas encuentran su fundamento en la frontera como metáfora identitaria y vórtice reflexivo sobre lo propio y lo ajeno. Desde su primer paso por la frontera a los EE.UU. en el año 1978, la frontera como imaginario y materialidad influyen decididamente en el trabajo de Gómez-Peña. En sus realizaciones teóricas y prácticas enfoca el tema de la frontera de dos maneras. Por un lado, la muestra signada por el grupo dominante al servicio de la inclusión y la exclusión de las personas y por otro lado, proclama a la frontera como lugar de encuentro, donde se sintetizan recursivamente elementos de distintas culturas. Partiendo desde sus experiencias biográficas, compara la condición constante de encuentro y mezcla con el tránsito en una cinta de Moebius. Este tránsito evita que uno llegue a un punto claro (Gómez-Peña, 2005, p. 6). Partiendo de esta idea, presenta a la cultura fronteriza como una experiencia “Sísifo”, donde uno nunca llega a un punto fijo (Gómez-Peña, 2000, p. 43).

Estas experiencias fronterizas continuas se ven reflejadas en sus figuras performáticas, las que se presentan, en vez de monolíticas, como múltiples posiciones del sujeto, en un intento de construir un “new internationalism ex centris” (2000, p. 43), consecuente con una estrategia de la identidad múltiple o la no-identidad. Describiéndose como “migrant provocateur”, “intercultural pirate” o “border brujo” (2000, p. 9) constantemente se refiere a su condición de “ser” en constante movimiento, en permanente travesía de fronteras. En este tránsito continuo se encuentra en busca “the many other Mexicos, [my] other selves, and the many communities” (2000, p. 9), a las que pertenece.

Gómez-Peña ve una relación directa entre el movimiento y su ser: “I am, therefore I travel, and vice versa” (2000, p. 9) y subraya, de este modo, que al contrario del clásico *roadmovie* norteamericano, no se trata de encontrarse a sí mismo –lo que implicaría una identi-

dad claramente clasificable– sino que se busca la constatación de las múltiples identidades en alternancia: “I don’t aspire to find myself. I wholeheartedly accept my constant condition of loss. I embrace my multiple and incomplete identities, and celebrate all of them” (2000, p. 10). Esta identidad caleidoscópica se constata, por ejemplo, con los latinos que viven en los EE.UU. (Gómez-Peña, 1993, p. 21). Para hacer visible dicha tesis en la “performatividad del cuerpo”, Gómez-Peña desarrolló junto con sus colegas del colectivo Pocha Nostra los “identity make-over booths” (Gómez-Peña, 2000, p. 213). En el marco del proyecto, los espectadores tuvieron la ocasión de participar en una transformación étnica: a través de un catálogo pudieron elegir a su favorito “otro cultural”⁵ y seguidamente, fueron transformados en su nueva figura por maquilladores y utileros profesionales. A continuación “performearon” su identidad adquirida en un diorama y muchas veces fueron animados a salir a la calle. En esta fase, vivieron muchas de las discriminaciones que sufre el grupo étnico elegido.

Ahora bien, la apuesta de Gómez Peña de “performear” sus postulados teóricos y estéticos, responden a las propias características y potencialidades del arte performático. El cruzar y experimentar fronteras, sea a nivel social, lingüístico, estético o espacial, son prácticas programáticas y sustantivas dentro del arte del performance. Una crucial, dice relación con el público, que al no situarse bajo reglas de comportamiento convencionales (como “espectador”), se encuentra en un conflicto oscilante. Da igual cómo el espectador reaccione ante la performance, tras su decisión de situarse en una posición activa o pasiva, “se convierte de todas formas en actor” (Fischer-Lichte, 2001, p. 25), lo que provoca su desorientación, puesto que no puede recurrir a un catálogo de actitudes conocidas. Vive una experiencia fronteriza, la cual es provocada por el cruce de lindes del performance. Es por ello también, que los artistas describen el resultado como una “reverse ethnographie” (Fusco, 1994, p. 143), que desestabiliza e invierte las posiciones de “objeto” y “sujeto” –nativo/científico– y el discurso “regulador remoto” de la etnografía clásica (Rosaldo, 2000, p. 60), convirtiendo al supuesto observador –también– en objeto observado. A través de esta operación aparece ciertamente la performatividad de la identidad cultural, como un constructo nunca finiquitado.

“Border Brujo”: contra las identidades finiquitadas

En su publicación *The New World Border*, Gómez-Peña describe que a finales de los años 80', con el “‘performance monologue’ movement” (1996, p. 94), se desarrolló un movimiento que crea monólogos políticos –y politizados– como una reacción a la extendida tendencia de emplear medios altamente técnicos dentro de los performances. Así, con un equipo técnico reducido, fue simple para los artistas viajar con sus performances y presentarlos en distintos lugares del mundo. Durante esta fase nació su performance en solitario: “Border Brujo” (1988)⁶. Con él se fue de gira durante dos años por EE.UU. y Europa. Performó en lugares tan distintos como galerías de arte, museos y festivales de teatro, así como también en centros juveniles, asociaciones de inmigrantes o colegios, lo que amplificó el sentido transcultural y la recepción de su obra performática.

Definido por Gómez-Peña como “un recorrido ritual, lingüístico y performático a través de la frontera EU/México (...) que exorciza con la palabra a los demonios de la cultura dominante (...)” (Gómez-Peña, 2006, p. 121), la estructura de “Border Brujo” se caracteriza por una marcada discontinuidad y polisemia. Crea un espacio lleno de signos idiomáticos y visuales los cuales, en su mixtura, poseen múltiples variantes de interpretación, eximiendo a la obra de una hermenéutica “estable”. Sin embargo, nos interesa aproximarnos a algunas claves que consideramos relevantes para entender de qué manera Gómez-Peña emplea la diversidad de señales y la propia discontinuidad para presentar fenómenos transculturales en el espacio fronterizo y cuestionar las nociones hegemónicas de las identidades nacionales.

En su performance Gómez-Peña representa el Border Brujo, un chamán fronterizo, quien se divide en 15 figuras, “each speaking a different border language” (Gómez-Peña, 1993, p. 75). Cada figura fue sometida anteriormente a un ritual de admisión cruzando la frontera de México a los EE.UU y las que lo lograron, fueron incorporadas en el performance. El *Border Brujo* habla diversos idiomas, cambia entre inglés, español y spanglish. Algunas palabras también las pronuncia en alemán y francés, además de imitar el nahuatl. El collage lingüístico creado por 39 monólogos de las 15 figuras, se enriquece por el vocabulario típico de la frontera, prosodia, acentos y entonaciones, cuyas fuentes son la jerga de los pachucos, el discurso político

o la exagerada entonación de *rednecks*, *yuppies* y locutores de noticias. Durante el performance, Gómez-Peña se encuentra detrás de un altar doméstico. Éste une objetos de las culturas mexicanas y estadounidenses, de origen popular y religioso. El público del performance en directo (o del video) ve robots de plástico, souvenirs, candeleros, cabezas de muñecas y una hamburguesa de cartón piedra. El altar, hecho por el artista chicano Felipe Almada, hace referencia a la estética del rasquachismo⁷ de chicanos. Esta consiste en la mezcla de distintos materiales y códigos mexicanos y estadounidenses. De esta manera, los altares creados por este estilo, representan el dinámico ambiente de la vida cotidiana de barrio, mientras un anuncio luminoso reclama en el fondo “Sponsored by Turismo Fronterizo”. Una parte de los objetos que se encuentran en el altar son del público, puesto que Gómez-Peña anima a la concurrencia de los respectivos lugares –acaecida la performance– a dejarle cosas de cualquier tipo para integrarlas en el ensamble de objetos del altar: “I’m going to ask you to give me/ whatever you no longer need/ please feel free to get rid of everything/ you wish you didn’t have:/ money, IDs, ideas, your keys, your sins/ your telephone number, your credit card/ your leather jacket, your contact lenses, etc. (Gómez-Peña, 1993, p. 95).

Otros utensilios son un megáfono, un reproductor de cintas, una botella de tequila, un violín de juguete y una botella de champú. El eclecticismo del altar es especular a la vestimenta del artista. Su vestuario consiste, entre otros, en un sombrero estilo pachuco, un sombrero de mariachi, máscaras de lucha libre/wrestling, una peluca, numerosos pins/buttons (como “I accept tips”, “Illegal”, “Enjoy Coca Cola”), unas gafas de sol, aros de huesos y el –probablemente– más llamativo asesorio, un collar de plátanos de plástico. Mientras que el público entra al lugar, se escucha un collage de distintos estilos musicales. Punk alemán converge con canciones bilingües de *Los Tigres del Norte*, como también con extractos de una ópera hip-hop. El ya híbrido carácter de una ópera rapera, mezclado con los otros estilos musicales, crea desde el comienzo del performance un marco que alude a la multiplicidad de signos que auna y convoca.

El constante cambio entre los personajes, las numerosas impresiones visuales y discursos multilingües, evitan una orientación exegética clara del espectador. Diversos signos de naturaleza visual y auditiva

se entrecruzan, son mezclados y evitan una asignación de significado consistente porque no hay ningún sistema referencial preciso que de soporte a este collage. En su singularidad, muchos elementos pueden ser interpretados con mayor facilidad. El collar de bananas, por ejemplo, es una clara alusión al mote despectivo que reciben muchos Estados latinoamericanos como Repúblicas “bananeras”, o a la propaganda estadounidense que aplica imágenes estereotípicas para la venta de frutas latinoamericanas importadas. También el anuncio en el fondo alude irónicamente a las estrategias de comercialización del rubro del turismo. Sin embargo, estos elementos no pueden leerse como una totalidad. A su vez, el cuerpo de Gómez-Peña funciona durante el performance como una zona de contacto, en la cual diversas posiciones del sujeto, discursos y prácticas culturales se encuentran, añadiendo aún más complejidad interpretativa. Robert Neustadt acuñó para estos casos la expresión “(con)fusing signs” para describir la simultánea fusión y confusión de signos, lo que ciertamente no sólo aplica para esta performance, sino que forma parte de su entramado significativo, de su constitución y apuesta semiótica, estética y política.

De ahí que en “Border Brujo” el espacio fronterizo mexicano-estadounidense es representado como un lugar de interacciones interculturales continuas (Saldívar, 1997, p. 151; Pizarz-Ramírez, 2005, p. 366), lo que se manifiesta especialmente durante la secuencia *Casa de Cambio*. Allí, representando a un barman borracho, el artista invita al público a someterse a un cambio:

TIJUANA BARKER VOICE [very fast]:/ Welcome to the Casa de Cambio/ Foreign currency exchange/ the Temple of Instant Transformation/ The place where Tijuana y San Diego se/ entrepiernan/ where the Third becomes the First/ and the fist becomes the sphincter/ here we produce/ every imaginable change/ money exchange kasse/ cambio genético verbal/ cambio de dólar y de nombre/ cambio de esposa y oficio/ de poeta a profeta/ de actor a pelotari/ de narco a funcionario/ de mal en peor/ [...]/ Anything can change into something else/ Mexicanos can become Chicanos/ Overnite/ Chicanos become Hispanics/ Anglo-Saxons become Sandinistas/ & surfers turn into soldiers of fortune/ Here, fanatic Catholics become swingers/ & evangelists go zen/ At the snap of my fingers/ For a very modest amount/ I can turn your pesos into

dollars/ Your “coke” into flour/ Your dreams into nightmares/ Your penis into a clitoris/ [...] It’s fun, it’s fast/ It’s easy, it’s worthwhile/ You just gotta cross the border. (Gómez-Peña, 1993, p. 80).

Podemos observar aquí un “exceso de significados” (Priewe, 2007, p. 212), a la vez que la recepción y contextualización de los materiales utilizados dependen mucho de los capitales culturales precedentes –o el punto de partida– de cada uno de los espectadores. Como consecuencia, la transferencia de significados nunca puede ser completa. Por otra parte, este “mago transfronterizo” encarna una nueva humanidad, representante del Fourth World que aparecerá en la citada *The new Worldborder*:

I’m a child of border crisis/ A product of a cultural cesarean/ I was born between epochs & cultures/ Born from an infected wound/ A howling wound/ A flaming wound/ For I am part of a new mankind/ The Fourth World, the migrant kind [...] en proceso, en ascenso, en transición. (Gómez-Peña, 1993, p. 78).

A través de la entonación de la voz del *redneck*, Gómez-Peña presenta durante el performance el contrario extremo del prototipo de esta nueva humanidad. Representando la arquetípica imagen del *redneck* ignorante, la *redneck voice* busca sin éxito la ratificación de las imágenes sobre México que ha obtenido de los medios de comunicación estadounidenses:

Whatever happened to the sleepy Mexican/ the smiley guy you met last summer/ on the “Amigou Country” cruise, remember?/ whatever happened to the great host/ the helpful kimozabe/ the sexy mariachi with pencil mustachio/ the chubby cartoon character/ you enjoyed so much in last Sunday’s paper?/ whatever happened to Speedy González/ Fritou Banditou, Johnny McTaco, Pancho de/ Nacho,/ los treis caballeros, Ricardou Mont’lban/ the Baja Marimba Band y sus cantina girls?/ when did they disappear?/ were they deported back to Mexicorama?/ how? Through Mexiccannabis Airlines/ & who let these troublemakers in?/ are they for real? ‘cause.../ I want to witness a real representation. (1997, p. 86).

La cita alude a la conducta consumista del *redneck*, que quiere satisfacer su hambre de “romantic, spectacular, but nonthreatening ima-

ges of the other” (Alaimo, 2000, p. 173). Caracteres como el “smiley guy”, el “great host”, la “Baja Marimba Band y sus cantina girls” son representativos de ello. La escenificación, se ve enfatizada –irónicamente– por su mala pronunciación del español. Las figuras nombradas por él describen representaciones reales de México, lo que provoca que rotule a los mexicanos que no cumplen con este catálogo identitario como “troublemakers”, pues no son compatibles con sus klisches. De este modo, zonas importantes de “Border Brujo” tematizan y parodian construcciones estereotípicas de México, las que muestran un país sin ley, romántico y exótico lugar del deseo.

Al mismo tiempo, la performance hace referencia a escenarios horro- ríficos de los *mass media* que representan a México como una constante amenaza para su vecino del norte: “the Mexican fly is heading north/ the Mexican fly is coming to destroy your crops/ the Mexican fly is now in Chichuahua/ there’s no insecticide for the Mexican fly” (1997, p. 90). Y a continuación traslada el escenario terrorífico de la “mosca del horror” mexicana a los miedos estadounidenses hacia la extranjerización, provocada por la migración del país azteca:

no antidote for your fear of otherness/ the Simpson-Rodino bill is an emergency plan/ to regulate your fears/ some call it an act of political fumigation/ the Amnesty Program has been designed to/ legalize otherness/ for otherness keeps leaking into the country/ into your psyche/ dear listener/dear audience/ your country is no longer yours/ your relationship with otherness has reached a/ point of crises/ you love me/you hate me/ you are in good company/ but don’t know it yet/ the Mexican fly will be coming soon to a garden/ near you/ good evening/ this is Radio Latino FM/ interrupting your coitus as always (1997, p. 90).

Tras el constante cambio entre los personajes, el protagonista niega una posición de sujeto fijada y manifiesta; al mismo tiempo, una posición de sujeto múltiple marcada por los constantes cambios, se opone a una identidad finiquitada. En tanto, el performance –como medio– resguarda y potencia la extrema fugacidad de las construcciones identitarias representadas.

Más allá, Gómez-Peña concibe en este performance de dos maneras el espacio fronterizo. Por un lado, lo supera y, por otro, lo muestra. A

través de la diversidad de idiomas, siempre se ven excluidos aquellos que no saben “la lengua que corresponde”. Esto es reforzado por el propio performance –también como medio–, pues nunca puede ser entendido en su totalidad y por lo tanto se opone a la significación única de los signos. De esta manera, en medio del performance, la audiencia estadounidense experimenta, tras la exclusión idiomática, la posición de las y los latinos que sufren condiciones homólogas de marginación y discriminación cultural, operando la obra como un medio de materialización de su antropología “reversa”.

A modo de conclusión: Gómez-Peña, performance e hipérbole transcultural

Quizás una de las consecuencias mayores de la obra de Guillermo Gómez-Peña (tanto de sus escritos como su puesta en práctica a través del arte performático) sea la de abrir y activar una reflexión radical sobre las múltiples posiciones identitarias del sujeto a través del espacio fronterizo, concebido éste como una metáfora sociocultural del movimiento continuo de individuos y colectivos en los márgenes de una cultura –étnica y nacional– siempre inestable, pero constantemente forzada a su fijación. Las dos performances descritas y analizadas, convierten dicha metáfora en una hipérbole de la transculturalidad, por cuanto extreman la fugacidad –y liquidez– de toda adscripción identitaria a través de un medio al servicio de la potenciación y expansión de este tropo: el performance. En contraste al teatro clásico, donde la presentación representa el sentido de un texto fijado, la performance enfoca la presentación en sí y los materiales usados “encuentran su uso en su así-ser” (Fischer-Lichte y Roselt, 2001, p. 243). Si bien esto no significa que en su totalidad el performance no pueda convertirse en signo semiótico, en el momento del “acto” lo fenoménico tiene preferencia ante lo semiótico. Mientras que en el teatro el cuerpo funciona como portador semiótico del idioma y sus contenidos, las performances enfocan la materialidad del cuerpo, por tanto el cuerpo “no representa sino se presenta en su materialidad completa” (Fischer-Lichte, 2004, p. 146). Consecuentemente, a través de las dos performances –y de sobremanera en el mago transfronterizo Border Brujo– no se escenifica la identidad múltiple, la no-identidad o la transculturalidad como mero predicado, sino como fenómeno encar-

nado en la experiencia en sí, provocado por el acto performático. El acontecimiento en sí y la experiencia inmediata vinculada del espectador durante el performance, tienen prioridad en la comprensión. Así, la hipérbole de la “indeterminación” liminal y de las identidades nunca finiquitadas y en perpetua redefinición, se materializa en última instancia en el propio medio y modo de expresión: por un lado, la obra performática eximida de una exégesis oclusiva y conclusiva y, por otra, la demostración “aumentada” del carácter performático de toda identidad.

Notas

- 1 Nace en 1955 en ciudad de México. Estudia en la UNAM literatura y lingüística. Tempranamente se interesa por movimientos artísticos urbanos de la capital que se oponen a la política cultural oficial. En 1978, se traslada a los EE.UU., donde realiza estudios de *poststudio art* en el *California Institute of the Arts*, Los Angeles. Desde entonces ha trabajado como performer y autor, utilizando y mezclando los más diversos medios. Dirige el colectivo de arte transcultural *Pocha Nostra*. Su trabajo performático ha ido acompañando con varias publicaciones, de las cuales destacan *Warrior for Gringostroika* (1993), *The New World Border* (1996, ganador del American Book Award), *Dangerous border crossers: the artist talks back* (2000), *Ethno-Techno. Writings on performance, activism, and pedagogy* (2005) y *Homo fronterizus* (1492-2020) (2012).
- 2 El término *chicano* implica la demanda de representación y, como consecuencia, una postura política estratégica de los que se autodenominan como *chicanos* (Bandau, 2007, p. 231; Taylor, 1994, p. 5). El artículo utilizará la palabra *latino* para referirse de manera neutral a personas de origen hispanoamericano.
- 3 Ejemplar para la expresión de dicha plurivocalidad es la autora Gloria Anzaldúa quien en su novela clave *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) articula posiciones de sujetos marcados por múltiples traspasos de fronteras, presentando así un contraste con el constructo monolítico del *homeland*: “To live in the Borderlands means you are neither hispana india negra española ni gabacha, eres mestiza, mulata, half-breed caught in the crossfire between camps while carrying all five races on your back not knowing which side to turn to, run from” (Anzaldúa, 1987, p. 94).
- 4 La mencionada Spanglish Only Iniciativa hace referencia a la campaña English Only que fue aplicada en los años 80’ en los EE.UU. y que propuso que

el idioma inglés se convirtiera en el único oficial, a la vez que se detuviera la enseñanza bilingüe en los colegios. Fue una reacción discriminatoria al aumento del número de ciudadanos hispanohablantes.

- 5 Como por ejemplo “a mysterious Arab terrorist, a macho Mexican revolutionary or an angry Afrocentric activist” (Gómez-Peña 2000, p. 213). Los participantes también pueden construirse su *otro cultural* mezclando las figuras del menú según su gusto.
- 6 En 1990 salió, bajo el mismo título, un vídeo bajo la dirección de Isaac Arntstein.
- 7 Para un análisis detallado de la estética del rasquachismo, véase Ybarra-Frausto (1991).

Referencias

- Alaimo, Stacy. (2000). Multiculturalism and Epistemic Rupture: The Vanishing Acts of Guillermo Gómez-Peña and Alfredo Veja Jr. *Melus* 25.2, 163-185.
- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1996). Introduction. En Balakrishnan, Gopal (ed.). *Mapping the Nation*. London: Verso/ New Left Review.1-16.
- Anzaldúa, Gloria. (1999). *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Bandau, Anja. (2007). Entre mestizaje e hibridez. Hacia una poética chicana. Estrategias de texto y de identidad en autores mexicano-americanos/as. En Toro, Alfonso (ed.). *Estrategias de la hibridez en América Latina: del descubrimiento al siglo XXI*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag. 231-245.
- Barth, Fredrik. (1969). *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Bergen: Universitetsforl.
- Fischer-Lichte, Erika. (2001). Rite de passage im Spiel der Blicke. En Gernig, Kerstin (ed). *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*. Berlin: Dahlem University Press, 297-315.
- (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. (2001). Attraktion des Augenblicks—Aufführung, Performance, performativ und Performativität. *Paragrana*, 10 (1), 237-253.

- Frank, Michael. (2006). *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Foucault, Michel. (2013). *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.
- Fusco, Coco. (1994). The Other History of Intercultural Performance. *The Drama Review* 38 (1), 143-167.
- García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gómez-Peña, Guillermo. (1993). *Warrior for Gringostroika*. Saint Paul: Graywolf Press.
- (1996). *The New World Border*. San Francisco: City Lights Publishers.
- (2000). *Dangerous Border Crossers: the Artist talks back*. London: Routledge.
- (2005). *Ethno-Techno. Writings on Performance, Activism, and Pedagogy*. London: Routledge.
- (2006). *Bitácora del Cruce*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ingenschay, Dieter. (2005). Pepsicoatl, Nation of Aztlán und New World Border. Problematisierung, Hybridisierung und Überwindung der mexicanidad im Lichte der Kultur der chican@s. En Braig, Mariann, et. al. (ed.). *Grenzen der Macht-Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext*. Frankfurt am Main: Verfuert, 77-101
- Kearney, Michael. (1998). Transnationalism in California and Mexico at the End of Empire. En Wilson, Thomas y Hastings Donnan (ed.). *Border Identities: Nation and State at international Frontiers*. Cambridge: Cambridge University Press, 117-141.
- Mignolo, Walter. (2000). *Local Histories. Global Designs: Coloniality subaltern Knowledges and Border Thinking*. Minneapolis: Princeton University Press.
- Neustadt, Robert. (1999). *(Con) fusing Signs and postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusion*. New York: Routledge.
- Pisarz-Ramírez, Gabriele. (2005). *Mexamerica: Genealogien und Analysen post-nationaler Diskurse in der kulturellen Produktion von Chicano/as*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Pries, Ludger. Transnationale soziale Räume zwischen Nord und Süd. Ein neuer Forschungsansatz für die Entwicklungssoziologie. En Grabbert, Karin et al. (ed.). *Lateinamerika. Analysen und Berichte Migrationen*. Bad Honef: Horlemann, 39-54.

- Priewe, Marc. (2007). *Writing Transit. Refiguring National Imaginaries in Chicana/o Narratives*. Heidelberg: Universitätsverlag.
- Said, Edward. (1995). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Rosaldo, Renato. (2000). *Cultura y verdad*. Quito: Abya-Yala.
- Saldívar, José David. (1997). *Border Matters: remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press.
- Taylor, Diana. (1994). Opening Remarks. En Taylor, Diana y Juan Villegas (ed.). *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. London: Duke University Press, 1-16.
- Ybarra-Frausto, Tomás. (1991). **Rasquachismo: A Chicano Sensibility**. En Del Castillo, Richard et al (ed.). *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*. Los Angeles: White Gallery, 155-162.