

Transculturalidad y *borderología*: El arte fronterizo de Guillermo Gómez-Peña

Andrea Gremels

(Goethe-Universität Frankfurt)

"La frontera es lo único que compartimos / The border is all we share", declara el artista chicano Guillermo Gómez-Peña (1994: 20). Así enfatiza el eje programático de su obra artística, que se mueve entre poesía, ensayo, arte de acción y *performances* multimediales, en los que constantemente tematiza la frontera entre México y los Estados Unidos. De origen mexicano, Gómez-Peña emigró a los Estados Unidos en 1978 a los veintidós años de edad y desde entonces se convierte en activista chicano y "rebelde intersticial" (Gómez-Peña 2005: 5), que asume su rol de "intelectual público" (Cheng 2002: 175), comentarista e intermediario entre la cultura mexicana, la estadounidense y la chicana. Este *border artist*, que se autodenomina "performancero migrante", empieza su carrera de "borderólogo" (Gómez-Peña 2000: 9) en 1984, cuando coopera con otros artistas multiétnicos en el programa "Border Arts Workshop / El Taller de Arte Fronterizo (BAW / TAF)", ubicado entre San Diego y Tijuana.¹ En 1998 presenta su pieza de teatro performativo *BORDERscape 2000*, que escribió junto con Roberto Sifuentes² y dos años después publica su libro *Dangerous Border Crossers. The artist talks back* (ibíd.).

En el trabajo de Gómez-Peña se puede observar un juego permanente con el concepto de la frontera que revela no solo la reflexión profunda del antropólogo, que se refiere de manera lúdica a las teorías poscoloniales, sino también su enfoque en el cruce de las culturas, la hibridez y la transculturalidad.³ El artista mismo advierte su orientación estética como "hibridez estilizada y transcultura superficial" (Gómez-Peña 2005: xxii). Con respecto a la puesta en escena de la(s) frontera(s), Robert Neustadt advierte que Gómez-Peña simultáneamente inscribe y traspasa las fronteras geopolíticas, culturales, lingüísticas y estéticas en su *performance art* interdisciplinario y multimedial (1999: 131). Esto lleva a la pregunta de cómo confronta a su público con las fronteras establecidas y de qué manera consigue desplazar, subvertir e incluso deshacerlas. De igual modo, se toca allí la cuestión de

¹ Véase (Cheng 2002: 175).

² Véase Gómez-Peña (2000: 56).

³ Véase Ashcroft et al. 1994. *The Empire Writes Back*, publicado primero en 1994 por Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, es el libro fundador de los estudios poscoloniales. Aunque algunos aspectos de la conceptualización temporal y espacial de la teoría poscolonial que plantean los autores han sido criticados, esta publicación es considerada todavía como referencia obligada.

la transculturalidad, que conceptualiza la frontera como lugar permeable, como sugiere la hibridez del "tercer espacio" según Homi K. Bhabha (2004), una zona de contacto que favorece los encuentros y los cruces entre las culturas. No obstante, es necesario pensar la frontera también como línea divisoria impermeable que, en vez de vincular, separa. "Borders are set up [...] to distinguish *us* from *them*. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge", como dice la autora chicana Gloria Anzaldúa (1987: 25; énfasis de A. G.) refiriéndose explícitamente a la Frontera Norte, la que llama "cortina de acero" y "herida abierta a lo largo de 1 950 millas" (ibid.: 24, traducción A. G.). Por lo tanto, volviendo a la cita de arriba, si Gómez-Peña habla de las fronteras compartidas por todos, enfatiza que ellas –sean físicas o simbólicas– mantienen el potencial tanto de dividir algo "de" lo otro como de conectar algo "con" lo otro.⁴ La dinámica entre las fronteras establecidas y su traspaso se manifiesta en la perspectiva fronteriza de Gómez-Peña a nivel cultural, étnico y nacional.

En este contexto propongo analizar la *borderología* lingüística, espacial e intermedial practicada por el artista chicano. Con respecto a la lengua usada se puede observar que el inglés domina en sus textos y en muchos de sus *performances*, debido al hecho de que su producción artística radica en los Estados Unidos y en menor medida en México.⁵ No obstante, Gómez-Peña juega con las lenguas (trans)nacionales –el español, el inglés y el habla de los chicanos– para poner en escena la identidad híbrida y multilingüe chicana y al mismo tiempo las líneas divisorias que esta enfrenta. Los ejemplos de 'El Psycho-Linguist' y 'Border Interrogation' y el 'Poema en Robo-Esperanto', todos producidos alrededor del programa *ethno techno*,⁶ nos muestran la polilógica de la experiencia migratoria que engendra al mismo tiempo momentos de exclusión, posicionamientos de demarcación y procesos de transculturación.⁷ A continuación propongo acompañar al "borderólogo" en su interrogación de las fronteras establecidas, marcadas y superadas. Así podremos indagar en los aspectos liminales de la transculturalidad.

Un enfoque del análisis estará concentrado en los procesos de "cultural translation" que, según Homi K. Bhabha, enfatizan el "performative nature of cultural communication" y se expresan como "lengua *in actu*" que continuamente cruza tiempos y espacios distintos (Bhabha 2004: 326). Aplicaré este concepto de la traducción para mostrar que en el arte de

⁴ Nobert Wokart constata: "De la manera en que la frontera separa algo de lo otro, reúne algo con lo otro" (traducción A. G.). ("[D]enn dadurch, dass die Grenze das eine vom anderen trennt, schließt sie es mit ihm zusammen" (1995: 279).

⁵ Su página web está exclusivamente en inglés. <http://www.pochanostra.com/> [06.02.2015].

⁶ El 'Psycho-Linguist' y 'Border Interrogation' son *video performances* que aparecen en el álbum *Ethno-Techno* (San Francisco: La Pocha Nostra 2004). El poema se encuentra en el libro del mismo título, publicado un año después (London / New York: Routledge 2005).

⁷ Véase Gremels 2014.

Gómez-Peña la pregunta por la traducibilidad y comunicabilidad de diferencias culturales se manifiesta no sólo a nivel lingüístico sino también a nivel intermedial.⁸ Por lo tanto, el artista chicano se desempeña como intermediario entre las culturas, y de igual modo como activista traductor.

Borderología I: "El Psycho-Linguist" o contra una lógica "mono"

El álbum *Ethno-Techno: The video graffitis* contiene una compilación de treinta videos *performances* de Gómez-Peña (2004) en colaboración con ocho cineastas y treinta artistas internacionales. Como ya indica el concepto del *performance art*, el estilo de Gómez-Peña se caracteriza por una estética experimental. En ella se mezclan expresiones de la cultura pop con declaraciones políticas y una actitud didáctica, como indica el subtítulo de *Ethno-Techno* que acompaña el álbum: *Writings on Performance, Activism, and Pedagogy* (2005).

Su concepto de *ethno-techno* se refiere a la expansión hacia el ciberespacio de su labor transcultural, es decir, al cruce entre tecnología, cultura pop y cuestiones étnico-sociales. Angélica Huízar observa que el ciber mundo del artista chicano, en el que muchas veces se representa la cultura latinoamericana de manera cursi (*kitsch*), ofrece una multiplicidad de posibilidades para interrogar identidades fronterizas.⁹ Gómez-Peña advierte: "Chicano artists in particular want to 'brownify' virtual space; to 'spanglishize' the net, and 'infect' the *linguas francas*" (2000: 259; énfasis de G.-P.). Allí ya se toca el crucial problema de las fronteras lingüísticas y el afán del artista de superarlas de manera subversiva y multicéntrica.

En muchas de sus *performances* se autoestiliza de forma exageradamente grotesca y teatral como delincuente, cuestionando así el estereotipo que existe del mexicano en los Estados Unidos.



Ilustración I: La *performance*: 'A muerte. Segundo duelo' (Gómez-Peña 2004: 00':46").

⁸ Uso el término "intermedial" en el sentido de Irina Rajewski que lo define como fenómeno que supera las fronteras mediales y que incluye la interacción de al menos dos medios distintos (2002: 13). Con respecto a los videos de Gómez-Peña la interacción entre los medios desempeña un rol importante.

⁹ Véase Angélica Huízar 2007.

Con la puesta en escena del bandido mexicano con cabello largo, sombrero negro y arma en la mano, Gómez-Peña confronta a su público, especialmente al estadounidense, con sus propias imágenes formadas y con su imaginario deformado. Pero no se detiene allí: sigue desfigurando y caricaturizando ese imaginario con figuras como el *Mexterminator* (2000: 56), *El Mad Mex* o el *Cyber Vato* (2000: 44), este último descrito (en la jerga mexicana *vato* significa "tipo" o "amigo") como "*Homo Chicanus*", un "techno-savvy, neo-nationalist, monolingual, drug addict, experiences permanent social resentment [...]. Considered Endangered Species" (2000: 44; énfasis G.-P.). A través de estas figuras lúdicamente hibridizadas y desproporcionadamente exageradas, Gómez-Peña provoca los sentimientos de miedo y amenaza que la presencia de los inmigrantes mexicanos y la población chicana despierta en la mayoría de la sociedad de los Estados Unidos. Es ahí donde surge la postura didáctica del artista, pues a su entender la diferencia entre arte y vida no existe. Con su así llamado 'live art lab',¹⁰ el artista comprometido y su grupo 'La Pocha Nostra' quieren 'contaminar' el mundo con visiones étnico-culturales inversas, alteritarias e inquietantes y así sacudir el orden social establecido y los resentimientos contra las minorías que rigen en él. Se trata, por tanto, de una "pedagogía radical", como también declaran los artistas de La Pocha Nostra en su manifiesto, los cuales

[...] son críticos sociales y cronistas, diplomáticos interculturales, traductores / maltraductores, piratas mediales, arquitectos informáticos, antropólogos reversos, lingüistas experimentales y pedagogos radicales (Gómez-Peña 2005: 78).¹¹

Según su nombre, la figura del *Psycho-Linguist* refleja al lingüista experimental, pero reúne además la cualidad del pedagogo no solo intercultural sino también 'maltraductor': es una figura carnavalescamente ambigua, porque por un lado el "psycho" se refiere al terapeuta que ofrece ayuda para curar la salud mental, en este caso los malentendidos lingüísticos. Por otro lado, es 'el loco', que a su vez sufre de una anormalidad psíquica.

Antes de su aparición en el *video performance*, los espectadores están confrontados con una pantalla negra en la que se lee en letras blancas "Do you want to know what 'we' feel when 'you' speak in English?". El comienzo plantea entonces una frontera demarcadora, que traza una línea entre el código de "nosotros" y el de "ustedes". Aun cuando las comillas revelan que esta demarcación es construida –porque sólo estos códigos de distinción producen

¹⁰ Véase <http://www.pochanostra.com/> [11.02.2015]

¹¹ Traducción A.G. Cita original: "La Pocha Nostra artists are social critics and chroniclers, intercultural diplomats, translators / mistranslators, informal ombudsmen, media pirates, information architects, reverse anthropologists, experimental linguists, and radical pedagogues".

una identidad supuestamente estable—,¹² la cuestión por la pertenencia lingüística constituye el foco de la pregunta. Así los espectadores angloparlantes ya son advertidos de que a continuación "sentirán" algo desconocido hasta el momento, y que ello tendrá que ver con sus propios límites lingüísticos. Así alertados e inseguros a nivel emocional, enfrentan al psico-lingüista en la próxima escena, una figura grotescamente desproporcionada por la perspectiva de gran ángulo de la cámara. Esta técnica aplicada acentúa la parte inferior de su cuerpo, especialmente su redonda panza. El torso y la cabeza, en cambio, parecen disminuidos y distorsionados.

A nivel intermedial, el video trabaja con la disociación entre imagen, texto y sonido. Esto va acompañado por la confusión lingüística que se crea. El psico-lingüista se dirige al público en español: "Estimado público bilingüe, bisépalo, bifálico y globalizado. Dondequiera que usted se encuentre en este momento, si usted habla español, cualquiera que sea su nacionalidad, te voy a pedir un favor. [Interferencia]." No sólo por el énfasis en el "bi" ("bifálico", "bilingüe" etc.), sino también por el uso del español, con el cual el lingüista traza la línea divisoria de la exclusión, discriminando a todos los angloparlantes monolingües. Así invierte la dicotomía entre el inglés y el español en los Estados Unidos. Al mismo tiempo confronta a los angloparlantes con la experiencia de la exclusión que viven los inmigrantes mexicanos en los EE. UU., quienes no tienen acceso a la mayoría de la sociedad por no hablar inglés. La inseguridad que la experiencia migratoria conlleva está puesta en escena por la cita desconcertante de códigos culturales. Por un lado, en el trasfondo un teclado electrónico toca la melodía de "Bésame mucho", uno de los boleros latinoamericanos más famosos y que representa el cliché cultural de lo latino sentimental.¹³ Se trata, por tanto, de un comentario irónico que, por otro lado, está contrapuesto a una burla hacia el imperialismo estadounidense: el psico-lingüista imita el gesto del Uncle Sam y su prototípica iconografía del índice levantado y señalando hacia el espectador, como aparece en el famoso afiche creado por James Montgomery Flagg en 1916, bajo el cual se lee "I want you for the U.S.-Army".¹⁴

¹² Véase el argumento de Thomas Wägenbaur: "[I]t is only through the unrelenting production of Otherness – the 'them' in relation to which the 'us' can crystallize – that seemingly stable identities can be produced." (2013: 293).

¹³ El bolero fue escrito por la artista mexicana Consuelo Velazquez en 1941. A mediados de los años cuarenta ya se convirtió en un éxito internacional. En los Estados Unidos fue interpretado y traducido por primera vez por Jimmy Dorsey y su orquesta en 1944. Véase: <http://www.jazzstandards.com/compositions-2/besamemucho.htm> [11.02.2015].

¹⁴ Este afiche es conocido como "the most famous poster in the world". Véase: <http://www.loc.gov/exhibits/treasures/trm015.html> [11.02.2015].



Ilustración II: El *Psycho-Linguist* imitando a Uncle Sam (Gómez-Peña 2004: 00':25").

Estas referencias cuestionan las pertenencias culturales monolíticas, jugando con el hecho de que estos códigos sólo puedan ser descifrados claramente por cada parte separada del público. Dr. Go-Mex sigue desconcertando a su público angloparlante a través de palabras que recorren la pantalla: "Interactive video: The text spoken by Dr. Go-Mex El Psycho Linguist is definitely untranslatable. [Pausa] We ask the monolingual English speakers to be patient. After all, this piece is not that long. [Pausa] We assure you that the next piece will be strictly in English" (00':35"-00':59"; 01':44"-01':53"; 01':18"-01':27"). Mientras se pide paciencia al público angloparlante, confrontándolo al mismo tiempo con la frontera radical de la intraducibilidad, el psico-lingüista da instrucciones a los espectadores hispanoparlantes: Primero les pide coquetear con un angloparlante, luego gritar a las tres:

Que voltee a ver una persona que claramente no entiende lo que estoy diciendo. Digamos un güero monolingüe y que le empiecen a coquetear. Que le mande un besito que le ponga una cara muy sexy para asustarlos tantito. Y si usted es francamente extrovertido o extrovertida yo le pediría que incluso le declarara su atracción sexual a esta persona y en español. ¡Adviértanse! Come on! ¡No sea tímido! [Interferencia]. Bien hecho. Divertido, ¿que no? [...] Ahora, le pido que a la de tres, grite, con ganas, para asustar a los angloparlantes monolingües que están a su lado, eh. ¿Estamos? Una, dos, tres. [Interferencia]. Gracias. (Gómez-Peña: 00':35"-01':36")

Las instrucciones intentan "asustar" a los angloparlantes y quieren reforzar su inseguridad por medio de las interferencias: junto a un ruido de fondo la pantalla blanca simula un defecto técnico y enfrenta al monolingüe inglés con una imagen vacía que no puede llenar de sentido. El angloparlante se encuentra así marginado, excluido del juego interactivo, descartado de participar en la comunicación. Otra vez lo carnavalesco invierte las relaciones hegemónicas entre las lenguas. No obstante, resulta que el hispanohablante monolingüe se encuentra igualmente excluido de la *performance* porque la tercera instrucción del Dr. Go-Mex requiere "quejarse en voz alta y en inglés del hecho de que este video contiene demasiado español"

(Gómez Peña 2004: 01':42"-01':53"). Los monolingües españoles son expulsados del juego, mientras que la paciencia de los angloparlantes monolingües está frustrada con las palabras finales: "Thanks, the Global Administration". Así se cumple la declaración de que lo que el psico-lingüista ha dicho es definitivamente intraducible.

En la última escena, los espectadores que se creen en una posición segura son más ridiculizados aún, cuando la cámara, acompañada por una música de circo, gira hacia abajo mostrando las piernas desnudas del Dr. Go-Mex, que, sentado en el baño, hace un gesto obsceno (Gómez Peña 2004: 02':15"). El *Psycho-Linguist* declara: "Como pueden ver, ser bilingüe es una gran ventaja. ¡Aprovéchenla! Y recuerden: Es mejor ser bi que mono." Con este ímpetu didáctico lleva cualquier lógica identitaria monolítica *ad absurdum*. Los monolingües, e incluso los 'no-bisexuales' (como indica la última escena), se ven retenidos dentro de sus límites y por ello experimentan las limitaciones de la exclusión y la marginación. Con la proclamación de una pertenencia lingüística y cultural no sólo "bi" sino también múltiple,¹⁵ Gómez-Peña rompe con las polaridades de los posicionamientos identitarios fijos y contrarresta así el resentimiento contra los inmigrantes. Por un lado, el artista chicano se dirige contra el discurso estático de la identidad nacional en México, que condena a los migrantes 'del otro lado' de la Frontera Norte como traidores.¹⁶ Por el otro, subvierte la estigmatización de los chicanos por parte de la sociedad estadounidense, la que los clasifica como *cultural others*. La declaración humorística de que el bilingüismo es una gran ventaja, tiene repercusión en el discurso político nacionalista, el cual sigue defendiendo una lógica monolingüe. Esta última construye fronteras de exclusión, marginación y demarcación, las que separan al hablante de una lengua de la otra. En su teoría de la "identidad-relación", Édouard Glissant constata que "la raíz es monolingüe", mientras que "la Relación es multilingüe" ("La racine est monolingue". "La Relation est multilingue." Glissant 1990: 27; 31).¹⁷ Cuando Gómez-Peña pone explícitamente en escena las fronteras de pertenencia lingüística, subraya que la transculturalidad, es decir, la pertenencia múltiple de la "identidad-relación", siempre conlleva experiencias fronterizas. El 'más allá' amenaza y desestabiliza las lógicas fijas de pertenencia cultural. Entonces, la borderología de Gómez-

¹⁵ Gloria Anzaldúa enumera las múltiples lenguas habladas por los chicanos de la manera siguiente: "We speak many languages [...]: 1. Standard English, 2. Working class and slang English, 3. Standard Spanish, 4. Standard Mexican Spanish, 5. North Mexican Spanish dialect, 6. Chicano Spanish, 7. Tex-Mex [también llamado Spanglish], 8. Pachuco (called caló)" (1987: 77).

¹⁶ Véase Gómez-Peña (2005: 6).

¹⁷ Glissant continúa: "Más allá de las imposiciones de los poderes económicos y de las presiones culturales, la Relación se opone al totalitarismo de los proyectos monolingües." ("Par-delà les impositions des puissances économiques et des pressions culturelles, [la Relation s'oppose] au totalitarisme des visées monolingues" (1990: 31)).

Peña consiste en (re)producir las fronteras lingüísticas que impiden la comunicación para así hacer hincapié en la idea del origen único como algo grotescamente ilógico y desventajoso.

Borderología II: 'Border Interrogation' o hacia la (re)producción de un espacio alteritario

El *video performance* 'Border Interrogation' es otro ejemplo de parodia 'borderológica', con la que Gómez-Peña ataca las "*linguas francas*" (2000: 259) desde el ciberespacio. Este espacio 'otro' (re)produce los "dilemas existenciales y políticos" (Gómez-Peña 2005: xxii) de los indocumentados en los Estados Unidos, especialmente de la población mexicana, para desafiar ante todo las fronteras mentales que predeterminan el contacto entre las culturas. El video responde ante todo a la 'xenofobia norteamericana' y a la necesidad violenta de excluir a los otros para demarcar el espacio (nacional) propio.¹⁸

En el video se crea un escenario sumamente extraño en el que se ven dos figuras que parecen extraterrestres o de ciencia ficción. A nivel temático vincula lo fantástico con lo fantasmagórico de la xenofobia. Remite al mismo tiempo a la expresión discriminadora *aliens* que se usa en EE. UU. para descalificar a los extranjeros. En el trasfondo se ve a un hombre con lentes bifocales y un dispositivo en la boca del que salen dos mangueras. Opera un tipo de aparato de radio o intercomunicador que parece transmitir las palabras que produce la figura de enfrente, una mujer con una peluca blanca y la cara maquillada con pintura blanca y roja. Su *whiteness* ostentativo y paródicamente artificial deforma la idea de la 'pureza' étnica homogénea de la identidad nacional.



Ilustración III: Las figuras en 'Border Interrogation' (Gómez-Peña 2004: 00':09").

La mujer extraterrestre produce sonidos ilegibles, en un "babble tongue" (Neustadt 1999: 130) sintéticamente distorsionado. A pesar de la ilegibilidad del escenario, que confunde al espectador con su "iconoclastic hermeticism" (ibíd.: 131), el video ofrece una traducción de

¹⁸ Alfonso de Toro constata que en el arte de Gómez-Peña se muestra que "el latino es una verdadera amenaza de la cultura 'norteamericana' y desde ella se desenvuelve la necesidad canónica de los EE. UU. de desarrollar imágenes enemigas para definir una identidad cultural nacional basada en la clase media y blanca" (de Toro 2005: 10).

los sonidos extraños que se escuchan. Insertado en letras blancas, leemos: "Any illegal immigrants out there? People who were once 'illegal' [...] What about people who married an 'illegal alien' [...] to help them get their green card." (Gómez-Peña 2004: 00':01"-00':15"). Mientras aparece esta última frase, la cámara se dirige al fondo y se observa al hombre girar con una cajita de metal que le cuelga en la mano –otra escena ininteligible. Se sigue leyendo: "Any people who have hired 'undocumented migrants' [...] for domestic or artistic purposes [...] to do *what* exactly? How much did you pay them? [...] Thanks for your candor" (Gómez-Peña 2004: 00':31"-00':47").

Como en el 'Psycho-Linguist', el desconcierto del público se efectúa a nivel intermedial. No solo destacan la semiótica difusa del escenario fantástico y los movimientos y sonidos incomprensibles, que extrañan al espectador, sino también el texto insertado, lo único descifrable. Las preguntas que aparecen en letras blancas perturban porque cuestionan de manera intrusa lo que queda oculto en la vida cotidiana y también lo que muchos ciudadanos estadounidenses no admiten frente a los inmigrantes: la invisibilidad de los indocumentados; muchas veces también su desaparición en la frontera; su presencia ajena y alienada, ante la que se cierran los ojos; los matrimonios por conveniencia para ayudar semilegalmente a conseguir los papeles de la residencia; los numerosos indocumentados que trabajan como domésticos en las casas de las familias estadounidenses y que son mal pagados –y no pocas veces también maltratados.

Estas cuestiones levantan tabúes y provocan confesiones acerca del *political incorrectness* de la sociedad frente al tratamiento hacia los inmigrantes. Pero confrontan a los norteamericanos 'legales' con aquello que ignoran dentro de sí mismos. La otredad del inmigrante no sólo se refleja a nivel externo. Su presencia inquietante es también una amenaza interior, se incorpora como la alteridad que le es propia a cada uno. Por lo tanto, en la mitad del video se cambia el tema de la *performance*. Gómez-Peña, alias el *Mexterminator*, aparece al borde de la pantalla, muy cerca de la cámara, y se dirige a los espectadores con preguntas 'otras': "And a different subject matter. Have any of you ever fantasized being from another race or culture? [Pausa] Which one? Black? Indian? Mexican? Chinese? Write your interracial fantasies and deposit them inside the urn. Thanks for your sincerity" (00':52"-01':25"). Similar a su *performance* 'Temple of confessions' de 1994, el artista activa a su público pidiéndoles confesar sus miedos, fantasías, secretos e inquietudes acerca de los inmigrantes.¹⁹ En 'Border Interrogation' este acto intruso y perturbador está reforzado por la

¹⁹ "Temple of confessions" es uno de las *live performances* / instalaciones más conocidas de Gómez-Peña. En el año 1994 exhibe 'cultural specimen', 'holy creatures' y 'living santos' y pide a los visitantes de la exposición que confiesen sus miedos interculturales frente a estas figuras extrañas. El artista comenta que esta idea se debe en

imagen extraña de la figura al fondo. En las escenas finales su cara queda oculta por un objeto deforme y grotesco, una mezcla entre máquina y máscara con cornamenta.



Ilustración IV: El *Mexterminator* en el escenario ciberespacial (Gómez-Peña 2004: 01':03")

El juego de la alteridad se manifiesta en 'Border Interrogation' a nivel intermedial: en su transmisión, texto, imagen y sonido crean un efecto desconcertante y difuso. No sólo la ilegibilidad de las imágenes y los sonidos, sino también la incompatibilidad entre lo que se ve, se lee y se escucha intensifica el extrañamiento del espectador. El texto, que supuestamente ofrece una traducción, sigue desestabilizándolo. Por lo tanto, la amenaza de la otredad se proyecta al escenario del ciberespacio y se transmite desde allí al mundo real. La extrañeza del escenario repercute en las lenguas usadas, las que remiten paradójicamente a una incomunicabilidad comunicada. Thomas Wägenbaur destaca que en las *performances* de Gómez-Peña la hibridez se expresa como hecho dado en una sociedad marcada por la migración. No obstante, las múltiples esferas culturales siempre interactúan de manera tanto intraducible como constantemente en proceso de traducirse.²⁰ Las traducciones del "babble tongue" extraterrestre que se le ofrecen al espectador angloparlante conducen a su vez a un extrañamiento frente a sí mismo, porque reconstruye la frontera de la exclusión. De ahí que la

parte a "American's obsession with public and private confessions". Luego añade una versión web del templo para incorporar las confesiones en Internet (véase Gómez-Peña 2000: 35). Una selección de las confesiones se encuentra en Gómez-Peña (2000: 58s.). Destacan los comentarios xenófobos, como: "It is the ilegal aliens who do the most damage to the school system, as they are not supposed to be there" y "Mexicans cost too much money to educate and acculturate." (ibid.: 58). Por supuesto, se encuentran también confesiones de fantasías sexuales, violentas y orgiásticas (véase ibid.: 59).

²⁰ Véase Wägenbaur: "For Gómez-Peña, hybridity is a term coined to describe the cultural situation in a migrant society where one already lives – untranslatable and yet constantly translating – within multiple cultural spheres" (2013: 297).

(des)composición de texto, imagen y sonido despierta la dimensión fantasmagórica de la xenofobia norteamericana a nivel psicosocial: excluye y hasta rechaza la presencia del otro dentro de sí mismo. No obstante, lo oculto atrae, por lo que la exclusión del otro desata al mismo tiempo el deseo de encontrarlo o incluso de convertirse en él, pues su presencia no admitida activa "fantasías interracial", como sugiere la *performance*.

Operando con una lógica de la alteridad, Gómez-Peña crea un espacio *ethno-techno*-ciencia-ficcional híbrido, en el que se entrecruzan las fronteras de la traducción, de la exclusión y de la demarcación del otro. Según Neustadt, este espacio exageradamente artificial "desnaturaliza las imágenes dominantes de contradicciones sociales" y culturales (1999: 131). De esta manera "des-naturalizante" el artista contamina a los espectadores con su propia otredad y, extrañándolos radicalmente, interfiere con cualquier idea de identidad estable.

Borderlología III: 'Poema en Robo-Esperanto' o para traducir una lengua multicéntrica

Gómez-Peña es "aware that there is no way out of representation" (ibíd.), de modo que constantemente deforma y subvierte las imágenes de identidad, intercambiándolas por visiones de alteridad. En este contexto, la transculturalidad consiste en traspasar las fronteras de representaciones fijadas para continuamente confundir, alterar y contaminar los códigos culturales conocidos. El imaginario se puede cambiar ante todo a partir del uso de una lengua 'otra' que incluye la impureza y lo intraducible. Esto muestra el 'Poema en Robo-Esperanto', escrito en cinco lenguas europeas, "plus Latin, Nahuatl and Chicano slang" (Gómez-Peña 2005: 188).

Alo? Alo Fortress Europa
Yestem Mexicainskim arteston.
Asken siguieren jodersen.
I wonder que would happen if,
wenn du open your computero,
finde eine message
in esta lingua poluta et disoluta?
No est Englando, no est Germano,
nor Espano; tampoco Franzo;
not even Spanglish ese.
No est keine known lingua aber du understande!
Coño, merde wat happen zo!
Habe your computero eine virus caught?
Habe du sudden BSE gedveloped o que?
No, du esse lezendo la neue europese lingua de Europanto
Uno cyber-melangio mas
avec Chicanoization del mundo (ibíd. 188s.)

Con la referencia al esperanto, intento artificial de crear una lengua universal para que los hombres de distintas culturas y orígenes puedan comunicarse,²¹ Gómez-Peña ya indica una superación del concepto de lengua nacional que impone fronteras lingüísticas rígidas entre los hablantes. Su variación del "robo-esperanto" opera, otra vez, con la exageración y constituye así una amenaza a todos los puristas de la lengua: más allá del *codeswitching* o del *Spanglish*, muchas veces asociado con el habla de los chicanos y de todos los latinoamericanos que viven en los Estados Unidos, el mensaje global transmite una mezcla arbitraria de lenguas antiguas, regionales y oficiales y la impurificación de las lenguas europeas. En el poema se combina la morfología alemana con la inglesa o española, por ejemplo en "gedevelopped", "asken" o "computero". Se crean palabras nuevas que suenan como si pertenecieran a una lengua románica, como "melangio" o "lezendo", se inventan nuevos nombres para las lenguas europeas, "Englando" para el inglés, "Germano" para el alemán, "Espano" para el español o "Franzo" para el francés. Además, plantea la oralidad de la escritura, lo que se observa en el uso de expresiones vulgares, como "jodersen", y "coño", "merde". En resumen: este "melangio" significa un espanto, como indica la creación neologista "Europanto". Como un virus, el robo-esperanto transmite un mensaje "poluta et disoluta" porque se basa en una lógica de lo incorrecto. Pero sólo desatándolas y difuminando sus orígenes, el artista chicano llega a solucionar el problema de las fronteras lingüísticas. Así plantea la visión de "chicanoizar" el mundo, es decir, 'transculturalar' y 'translingüizarlo' para crear una lengua común que no excluya, que no pertenezca a ningún territorio fijo, que no demarque ningún estatus hegemónico. En fin, una lengua multicéntrica y original por no tener origen. Por lo tanto, el acto del habla poético es al mismo tiempo un acto performativo que incluye a los lectores en el proceso de formar una lengua propia más allá de las fronteras regulares y reguladoras. El poema representa así un espacio multirrelacional y, como indica el 'robo', un lugar fuera de la ley. En él se entrecruzan arte y vida. Pero ¿qué aportes puede hacer el artista en la creación de nuevos espacios vitales y de otras visiones del mundo?

I say
Je n'ai rien à déclarer:
"El arte nunca será suficiente"
Translation:
Art is just a pretext for ... for ... for ...
[I scream] (Gómez Peña 2005: 190)

²¹ El esperanto fue creado por Luis Lázaro Zamenhof (1859-1917), que dio a conocer su idea de una lengua universal en un folleto publicado en el año 1887, *Lingvo Internacia*, bajo el seudónimo *Doktoro Esperanto* ("El doctor que espera"). Véase: <http://www.nodo50.org/esperanto/artik26.htm> [11.02.2015]

La respuesta del artista queda abierta y revela la necesidad de seguir traduciendo el arte en vida y la vida en arte, aceptando que la traducción siempre tiene sus límites y que hasta resulta imposible. Esto concierne además a las diferencias culturales, entre las que Gómez-Peña se mueve constantemente para comunicar la intraducibilidad e incluso la ilegibilidad del otro. La transculturalidad no significa que las diferencias se disuelvan, sino que convivan en un proceso permanente de fricción. Cuando Gómez-Peña subvierte el concepto de la lengua nacional a través del *Psycho-Linguist* que proclama una pertenencia multilingüe, pone en escena al mismo tiempo la dicotomía entre el inglés y el español en los Estados Unidos. La dimensión interactiva lleva a que los espectadores angloparlantes vivan la misma frustración de la exclusión que sufren los inmigrantes hispanoamericanos por la falta de conocimientos de la lengua inglesa. Considerado por ambos lados, el monolingüismo no ofrece ninguna ventaja porque los límites lingüísticos impiden la comunicación. No obstante, el multilingüismo de los chicanos también significa una confrontación con las fronteras de la exclusión y demarcación, pues su pertenencia múltiple contradice la lógica establecida del origen cultural único.

Esta lógica está descartada también en el video "Border Interrogation" en el que se crea un (ciber)espacio fantástico para reproducir los miedos fantasmagóricos al 'otro' y su diferencia sociocultural. A nivel interactivo, Gómez-Peña opera con el extrañamiento de los espectadores, desestabilizados por la disociación entre lo que ven, escuchan y leen. Para colmo, el *Mexterminator* aparece como intruso en el video, colocando a su público frente al espejo de sus propias fantasías alteritarias y frente a lo que excluyen dentro de sí mismos. Como el multilingüismo, la 'interracialidad' significa una amenaza de las posiciones identitarias seguras.

Para concluir, las representaciones e interacciones alteritarias y transculturales de las *performances* operan constantemente con la puesta en escena de fronteras que separan. El borderólogo las subvierte radicalmente y las traspasa lúdicamente para cuestionar las lógicas monolíticas con respecto a la pertenencia cultural, lingüística o nacional. Gómez-Peña asume su rol de pedagogo transcultural, y lo hace impurificando, contaminando y deformando las lenguas y los espacios conocidos para así traducirlos en nuevas visiones multicéntricas. De este modo nos acerca a la comprensión de la frontera como "lo único que compartimos" (Gómez-Peña 1994: 20).

Bibliografía

ANZALDÚA, Gloria (1987): *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.

ASHCROFT, Bill / Gareth Griffiths / Helen Tiffin (eds.) (1994): *The Empire Writes Back*. London / New York: Routledge.

BHABHA, Homi K. (2004): *The location of culture*. London / New York: Routledge.

CHENG, Meiling (2002): *The other Los Angeleses. Multicentric Performance Art*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.

GLISSANT, Édouard (1990): *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo (2005): *Ethno-Techno. Writings on performance, activism, and pedagogy*. London / New York: Routledge.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo (2004): *Ethno-Techno. The video graffitis*. San Francisco: La Pocha Nostra.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo (2000): *Dangerous border crossers. The artist talks back*. London / New York: Routledge.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo (1994): 'The multicultural paradigm: An open letter to the national arts community'. En: Diana Taylor / Juan Villegas (eds.): *Negotiating Performance: Gender, sexuality, and theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press, pp. 17-29.

GREMELS, Andrea (2014): *Kubanische Gegenwartsliteratur in Paris zwischen Exil und Transkulturalität*. Tübingen: Narr.

HUÍZAR, Angélica (2007): 'Guillermo Gómez-Peña's Techno-Poética Web Verse, Lost and Found in a Webspora'. En: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/huizar.htm> [11.02.2015].

NEUSTADT, Robert (1999): *(Con)fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writing and the Critique of Political Confusion*. New York: Garland Publishing.

RAJEWSKY, Irina (2002): *Intermedialität*. Tübingen: Francke.

DE TORO, ALFONSO (2005): 'Figuras de la hibridez: Carlos Fuentes, Guillermo Gómez Peña, Gloria Anzaldúa y Alberto Kurapel'. En: Birgit Mertz-Baumgartner (ed.): *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970 - 2002)*. Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, pp. 83–104.

WÄGENBAUR, Thomas (2013): 'Agency in Transculturality and Transmediality: Guillermo Gómez-Peña and Homi K. Bhabha'. En: Nadja Gernalzick / Gabriele Pizarz-Ramirez (eds.): *Transmediality and Transculturality*. Heidelberg: Winter, pp. 291–303.

WOKART, NORBERT (1995): 'Differenzierungen im Begriff 'Grenze'. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs'. En: Richard Faber (ed.): *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 275–289.