

El archivo y el repertorio produce un estallido conceptual para dar cuenta tanto del rigor en la construcción del archivo como de la amplitud necesariamente aleatoria del repertorio que da cabida en la extensión de este texto a diversos hitos: mediáticos, artísticos, teatrales, políticos que definen escenas y marcan escenarios. La crítica Diana Taylor, "madre" de los estudios de performance, inserta sus propios trazos biográficos-culturales para ampliar así la dimensión del ensayo y tensar las prácticas académicas.

El archivo y el repertorio de Diana Taylor ya es un clásico en su género. El libro es considerado uno de los ensayos más importantes para pensar y re-pensar la performance inserta en el espacio latinoamericano. La autora organiza un intenso recorrido epistemológico para construir una red amplia y flexible que contenga la diversidad que conforman las prácticas performáticas. El libro organizado desde fuentes teóricas ultra calificadas, va abriendo el espacio para entender la extensión de la performance situada ya en el cuerpo individual de artistas unipersonales o como creación estética grupal y también como recurso político del colectivo social. Así, el libro se desliza y oscila de manera apasionante, pendular, desde las políticas del cuerpo a las políticas en que se cursa, se recibe o se resiste la historia. Una historia –es un decir– performática que no cesa.

Diamela Eltit

Diana Taylor

El archivo y el repertorio

La memoria cultural performática en las Américas



DISPONIBLE
EN EBOOK



EL ARCHIVO Y EL REPERTORIO

*El cuerpo y la memoria cultural
en las Américas*

Diana Taylor



EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

El archivo y el repertorio

El cuerpo y la memoria cultural en las Américas

Diana Taylor

Ediciones Universidad Alberto Hurtado
Alameda 1869 - Santiago de Chile
mgarciam@uahurtado.cl — 56-228897726
www.uahurtado.cl

Impreso en Santiago de Chile
Enero de 2015

ISBN libro impreso: 978-956-9320-82-8
ISBN libro digital: 978-956-9320-83-5

Registro de propiedad intelectual N° 239.406

Primera edición de 500 ejemplares impresa por C y C impresores

Traducción de Anabelle Contreras Castro

Dirección Colección Antropología
Koenraad de Munter

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño de colección
Gabriel Valdés

Diagramación interior
Gloria Barrios

Imagen de portada: Astrid Hadad, foto cortesía de la artista.



Con las debidas licencias. Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones establecidas en las leyes, queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamos públicos.

*Para Susana y Half,
una ofrenda más para su altar.*

*Y para Marina,
que me ayuda a encender las velas.*

Índice

Presentación	» 11
Prólogo a la edición en castellano	» 17
Prefacio	
Quién, cuándo, qué, por qué	» 21
Capítulo I	
Actos de transferencia	» 31
Capítulo II	
Escenarios del descubrimiento. Reflexiones sobre performance y etnografía	» 97
Capítulo III	
La memoria como práctica cultural. Mestizaje, hibridez y transculturación	» 131
Capítulo IV	
La raza cosmética. Walter Mercado representando el espacio psíquico latino	» 173
Capítulo V	
Identificaciones erróneas. Poblaciones minoritarias de luto por Diana	» 203
Capítulo VI	
"Usted está aquí". Los H.I.J.O.S. y el ADN de la performance	» 237

Capítulo VII	
Escenificar la memoria traumática: Yuyachkani	› 273
Capítulo VIII	
Denise Stoklos: políticas de lo descifrable	› 303
Capítulo IX	
Perdida en el campo visual. Ser testigo del 11 de septiembre	› 335
Capítulo X	
Performances hemisféricas	› 367
Notas	› 385

Presentación

Vino la arañota a mi escritorio. Y buscando la araña
me encontré con mi pasado. Gracias arañita...

TERESA RALLI

*The other animals held a council to see about creating humans (Cherokee).
They couldn't agree because each wanted humanity to be like himself.
Arguing, they fell asleep at nightfall. The coyote then took a bite from
each, swallowed it all and regurgitated a Cherokee... with attributes of the
animals, but most like the coyote in the love of singing and acting crazy.*

JIMMIE DURHAM

Ad portas del viaje etnográfico y performático al que nos invita Diana Taylor, le queremos brindar una cordial bienvenida a su libro desde el mundo de la antropología social y cultural; estamos muy contentos de poder publicarlo en nuestra colección de Antropología. *Vital acts of transfer*, es una de las primeras definiciones de la performance mencionada por la autora en su texto. Esto justamente es lo que logra realizar este libro también, desde la triple confluencia de la autora que lo creó, de las miles de personas que lo hemos leído o lo iremos leyendo y que imaginaremos y crearemos a partir de sus palabras: actos vitales de "transfer" o transferencia de esa gran variedad de prácticas evocadas, que van desde lo más artístico, pasando por lo político hasta lo más cotidiano —y viceversa— para entretener de manera poderosa espacios y tiempos, experiencias y testimonios, a partir de los heterogéneos panoramas que ofrecen las Américas.

Un múltiple “acto vital de trans-ferencia” que logra problematizar y disolver oposiciones estériles entre diversos campos o cauces de la actividad e imaginación humanas, relativizando tanto las demarcaciones de lo supuestamente artístico (la misma performance como algún campo separado de actividad artística, por ejemplo) como la abrumadora reducción de toda aquella poderosa energía de actuaciones que se suele captar bajo lo cotidiano. Diana Taylor dirige de manera segura y franca su discurso sobre los actos de trans-ferencia con los cuales empatiza y a los cuales analiza en profundidad. Cada capítulo ofrece una generosa reflexión crítica que seduce e invita a leer con detención, a informarse —a oír y a ver— y a rumiar lo experimentado, antes de entregarse a otra etapa del viaje lector, a otra inmersión en lo que somos y podemos ser como *homo performans* —y por esto mismo como *homo politicus*—. Escribir, leer y performar se conjugan en este libro como un concierto de movimientos que constituyen vida. Viene a la mente aquí el concepto del *wayfaring* del antropólogo Tim Ingold, según el cual nuestra humanidad no viene como algo ya constituido o ya construido sino que se va conformando siempre de nuevo a medida que vamos *moviéndonos* por los caminos de la vida.

Los textos aquí reunidos, con su riqueza interpretativa, su capacidad analítica y su apasionada apreciación de lo performático, ofrecen más que solo un interesante abordaje interdisciplinar. De cada una de sus reflexiones y narraciones emana un rico aliento antropológico que sustenta esta filosofía-antropología de la acción, la que refleja el meollo mismo de las variadas prácticas que Diana Taylor evoca, discute y analiza. Esto se relaciona directamente con el propósito original de la disciplina de los *performance studies*, cuya reorientación y refundación Taylor (co)protagonizó. Como ya planteó en el prólogo a la versión original (2002), “queríamos reorientar las maneras tradicionales de las que se solía estudiar la memoria social y la identidad cultural en las Américas” (“*we were to reorient the ways social memory and cultural identity in the Americas have traditionally been studied*”), refiriéndose con esta frase sobre todo a cómo estos temas se estaban estudiando desde

el estudio académico de la historia y de la literatura. La reorientación por la que ella abogaba invitaba a mirar (y a analizar) a los “*performed, embodied behaviours*”, lo cual planteaba un sendero teórico y metodológico plenamente antropológico.

Estos comportamientos “performados y encarnados” tienen que ver con la distinción básica que la autora establece entre el archivo y el repertorio y que reflejan una visión radicalmente dinámica y crítica, característica también de gran parte de la antropología contemporánea. El repertorio y el archivo: “Todo ya se hizo, ya está hecho” (como parte del gran archivo de la humanidad), podríamos decir de manera provocativa, “pero no todavía por mí, no por nosotros”. Más aún, los que nos inspiramos de este inmenso “archivo”, lo podemos explorar de maneras sui géneris y nos habilitamos performáticamente, componiendo constantemente repertorios que llegarán eventualmente a ser considerados como propios a los respectivos grupos en los cuales participamos —enriqueciendo y dinamizando de esta manera el archivo—. Podríamos hablar en este sentido de la constante creación de competencias performáticas. Esta es precisamente la fuerza central del repertorio —por definición múltiple, rizomático y difícilmente disciplinable—, de lo que somos y creamos como actrices y actores empedernidos, dependientes e independientes a la vez. Repertorios que siempre se vuelven a poner nuevamente en escena, en el sentido generoso y constructivo, escapando así a esa genial pero demasiado limitante expresión de Bourdieu, cuando se refería a su *habitus* como “*le choix non choisi entre tant de choix possibles*” (de su libro *Choses dites*). Per-formar un dinámico repertorio, a través de los innumerables contextos y situaciones que caracteriza el mundo contemporáneo, supone crear e innovar, con experiencia, con involucramiento, con conocimiento crítico. No tiene que ver con un conservar o respetar de manera condicionada —casi condenado a reproducir—, sino más bien con un actuar que interpreta y busca, siempre lleno de agencia y de producción (en el rico sentido de la *Produktion* de Marx). Tiene que ver con un (¿querer?) transformar las cosas, ojalá para bien.

Taylor, “sin ser” antropóloga pero siempre con una escritura y reflexión profundamente antropológicas, desde su afán de reorientar las maneras de pensar la memoria social y las dinámicas de las identidades en las Américas, se muestra también crítica respecto de la disciplina antropológica. Ya en su primer capítulo, de corte más teórico-reflexivo, menciona al antropólogo escocés Victor Turner, conocido por su libro *The Anthropology of Performance* y por su original aprovechamiento de conceptos como *liminalidad* —transición y transformación— y *comunitas* —compartir las experiencias de liminalidad— para interpretar los quehaceres humanos en términos teatrales y rituales. Pero en esas mismas primeras páginas, Diana Taylor critica duramente a Turner por cierta “cosificación” contenida en el marco de análisis al fin y al cabo distante y objetivizante al que Turner recurría. Si bien la autora se inscribe en el campo de los *performance studies*, ella claramente no observa ni quiere observar tal marco teórico implacable que pretende explicar. Lo suyo nace de manera orgánica —y al mismo tiempo caleidoscópica— desde su involucramiento con y atención hacia las muy heterogéneas prácticas que descubre y describe. Emprende interesantes exploraciones etnográficas siguiendo caminos teóricos-metodológicos relativamente indisciplinados (asociativos) y sensibles, desde la convicción básica —también presente en Victor Turner, por lo demás—, que cualquier acto cotidiano se puede considerar como performance y que, además, puede contener siempre alguna carga disruptiva. Lo cotidiano, como acto lingüístico —*remember* Austin y Wittgenstein— y como acto cultural en general, *per-forma* y transforma constantemente. Como dijo alguna vez Ricardo Mendoza Mamani, un consejero importante durante mi trabajo de campo con familias aymara en El Alto, Bolivia: no se trata de hablar de un *pachakuti* milenarista; las personas aymara van viviendo y transformando su tradición a partir de un *pachajkuti* cotidiano, mediante pequeños vuelcos y cambios que producen a través de las prácticas de convivencia y de reciprocidad, tanto en sus aspectos positivos como negativos, siempre interactuando con los otros grupos con los que comparten los desafiantes

escenarios de la interculturalidad. El libro de Taylor se inspira de allí mismo, desde la fuerza cotidiana-ritual que, por ejemplo, permea las representaciones del colectivo de teatro andino-limeño Yuyachkani, y que da lugar también a los tenaces escraches de H.I.J.O.S. (“y la DNA de la performance”) en Argentina, las que no solamente logran “recuperar” a algunos de los hijos arrebatados por la dictadura, sino que los tienen mágicamente presentes a todos, “cotidianamente”.

Este libro demuestra entonces una sensibilidad y un interés muy grandes hacia lo político que se encuentra contenido en estos actos cotidianos y menos cotidianos. Actos que son capaces de generar cambios —o al menos de imaginar a estos— y de dar forma, encarnadamente, a protestas que tienen que ver con la vida misma, como en el capítulo-testimonio dedicado a las reacciones en la calle producidas por los atentados del 11-S. Actos que nos interpelan de maneras muy diversas y siempre apremiantes, poniendo en escena de maneras seductoras y a veces peligrosas las memorias del pasado, siempre desde la tensión entre archivo y repertorio.

El gran Renato Rosaldo, antropólogo “chicano” —una condición de alguna manera afín a la de la misma Diana Taylor—, reflexiona de la siguiente manera sobre cómo los momentos rituales o de performance se entretajan con la vida vivida cotidianamente y cómo se refuerzan mutuamente, educando la atención precisamente hacia la fuerza (social y política) que emana de estas prácticas, más o menos teatralizadas, de las secuencias vivenciales.

Traduzco directamente de la última reedición en inglés de su ensayo clásico “Aflicción e ira de un cazador de cabezas”, incorporada al final de la última publicación de Rosaldo, *The day of Shelly's death. The Poetry and Ethnography of Grief* (2014). En esta reciente y preciosa obra, Rosaldo *per-forma* “antropoéticamente” la aflicción pero también la ira por la muerte de su esposa Michelle durante un trabajo de campo realizado a principios de los ochenta en la isla de Luzón en las Filipinas, una etnografía caracterizada por un aprendizaje prolongado con el grupo Ilongot.

Aquellas fuertes emociones y los posteriores intentos por entenderlas acompañarían a Rosaldo durante toda su vida. Las citas provienen de los últimos párrafos del ensayo en sí: "Ciertos rituales reflejan y crean valores fundamentales, conceptos culturales clave y las bases de la solidaridad del grupo. En otros casos, sin embargo, sencillamente juntan a la gente y proporcionan un conjunto de trivialidades que les habilitan más bien a continuar con sus vidas y no tanto a ofrecerles entendimiento o conocimiento". Y continúa, ampliando la visión tanto de Van Gennep como de Turner: "Los rituales entonces pueden servir como vehículos para procesos que ocurren tanto antes como después del periodo de su performance. Los rituales funerarios, por ejemplo, no "contienen" todos los procesos complejos del luto o de la aflicción. Sería un error condensar a ambos ya que ni el rito ni la aflicción se encierran ni se explican por completo en estos casos, los rituales solo pueden ser puntos de descanso a lo largo de un número de trayectorias procesales más largas; *de ahí la imagen del ritual como una encrucijada donde distintos procesos de vida se pueden intersectar*".

Las muy heterogéneas performances evocadas y analizadas por Taylor encarnan precisamente esto: vitales cruces de caminos como trans-ferencias de vida.

Buen viaje.

KOEN DE MUNTER
Antropólogo
Universidad Alberto Hurtado

Prólogo a la edición en castellano

Es un honor para mí que, por primera vez, mi libro *El archivo y el repertorio* esté disponible en español con Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Mis interlocutores siempre han sido académicos, estudiantes, artistas y activistas latinoamericanos, por lo que esta traducción me ofrece una línea de comunicación más directa, un acto más claro de transferencia. Quiero agradecer a mi amiga Diamela Eltit por la conexión, a Beatriz García-Huidobro por su experto ojo editorial, aunado a su humor, a mi colega Anabelle Contreras Castro por su maravillosa traducción, y a Koen de Munter, no solo por incluir este trabajo en la Colección Antropológica, sino también por presentarme el término *homo performans* en su caluroso prólogo.

A menudo se me ha preguntado, y yo me he preguntado, durante los diez años desde que publiqué el libro en inglés, qué es aquello que ahora le cambiaría o corregiría. Empecemos por el título. El nombre que le pondría sería *El archivo y y y el repertorio*. Una de las principales lecturas equívocas de esta obra, a mi parecer, es que el "archivo" y el "repertorio" existan de forma binaria, uno opuesto al otro. El archivo, escribí, "existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio". El repertorio "requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al 'estar allí' y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido".

Mi punto central en este estudio, es que los cuerpos (como los textos y otros objetos materiales) también transmiten información, memoria, identidad, emoción y mucho más, que puede ser estudiado o transmitido a través del tiempo. Esos actos de transferencia tienen sus propios códigos, sus propia lógica, sus formas propias de autorreproducirse —pensemos tan solo en los “memes”, que toman un nombre (Ché, Marcos, Allende), un rostro, o una canción y que contienen toda la fuerza de una idea, digamos ‘resistencia’ o ‘revolución’. Los memes pueden llegar a representar todo un movimiento—. Pero, como bien lo repito a lo largo de todo el libro, los archivos y repertorios a menudo trabajan juntos. Las cosas entran y salen de ellos. Como ejemplo, usé las fotografías de hijos desaparecidos que llevan las Madres de Plaza de Mayo puestas sobre sus cuerpos. Las fotos pueden ser archivísticas, pero son performadas (o escenificadas) en la arena pública. El uso político de la foto del desaparecido ha sido, globalmente, una estrategia para visibilizar formas de violencia.

Los diferentes sistemas de transmisión posibilitan maneras diferentes de conocer y ser en el mundo; el repertorio brinda apoyo a la “cognición corporalizada”, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece el pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal, y el individualismo. El surgimiento de la memoria y la historia como categorías diferenciadas parece provenir de la división corporalizado/documentado¹. Pero estas formas binarias no son estáticas, ni parte de una secuencia temporal pre/pos, sino procesos activos, dos de varios sistemas interrelacionados y colindantes que participan continuamente en la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento.

En segundo lugar, si escribiera de nuevo el libro ahora, subrayaría que las tecnologías digitales constituyen otro sistema más de transmisión que, rápidamente, está complicando los sistemas de conocimiento occidentales, al plantear nuevas cuestiones en torno a la presencia, temporalidad, espacio, corporalización, sociabilidad y memoria (generalmente asociada con el repertorio), y a cuestiones de derechos de autor, autoridad, historia

y preservación (ligadas al archivo). Las bases de datos digitales parecen combinar el acceso a vastos reservorios de materiales que normalmente asociamos con los archivos, y lo efímero de aquello que sucede “en vivo”. Cuando colapsa una página web recordamos la fragilidad de esa tecnología. Aunque lo digital no reemplazará a la cultura impresa, como tampoco lo impreso reemplazó a la práctica corporalizada, las maneras en las que lo digital altera, expande, desafía y afecta de otras formas nuestros caminos actuales de conocer y ser, no han sido completamente enfocadas.

Si el repertorio consiste en actos de transferencia corporalizados y el archivo preserva y salvaguarda la cultura impresa y material —los objetos—, ¿qué decir de lo digital que desplaza a ambos, objetos y cuerpos, en tanto transmite más información, mucho más rápida y ampliamente que nunca antes? Quiero argumentar que la era digital, que posibilita acceso casi ilimitado a la información, se desplaza constantemente, no marca el comienzo de la era del archivo ni simplemente una nueva dimensión de interacción para el repertorio, sino algo bastante diferente, que se nutre de ellos y simultáneamente los altera.

De nuevo, yo insistiría en que lo corporalizado, lo archivístico y lo digital se yuxtaponen, trabajan juntos y se construyen mutuamente. Siempre hemos vivido en una “realidad mixta”. Los aztecas realizaban elaboradas ceremonias intentando reflejar y controlar las fuerzas cósmicas que gobernaban sus vidas. Los feligreses experimentan la sensación de estar en sus cuerpos y, simultáneamente, en presencia de lo divino. Claramente, las tecnologías de lo virtual han cambiado más que el concepto de vivir de forma simultánea en espacios contiguos. Perderse en una obra literaria de ficción, ser atrapado en el “como si” de la performance, o entrar en un estado de trance en el Candomblé, han precedido durante mucho tiempo la experiencia de vivir una realidad alternativa proporcionada por el reino virtual en línea.

Así como paradigmas y prácticas cambian en el almacenamiento y la transmisión de conocimiento, estamos viendo atisbos de la gama de implicaciones —desde las más prácticas

(cómo y dónde almacenamos nuestros materiales si queremos preservarlos) hasta las más existenciales (el cambio epistémico altera radicalmente nuestra subjetividad)—. ¿Son esos cambios cualitativos o cuantitativos? ¿Se parece el cambio actual a los últimos (digamos la transición de la cultural oral a la escrita) o el movimiento hacia las tecnologías digitales promulga sus propias y específicas presuposiciones sociales y éticas? ¿Y qué hay de esas comunidades, principalmente las indígenas, que nunca habitaron realmente la cultura impresa pero que combinan lo oral y lo digital para crear lo que Beatriz Preciado llama “cultura oral-digital-tecno-indígena”?²

Finalmente, añadiría una cosa más: mi gratitud y amor por Mateo Taylor-Loe y Zoe Taylor-Lowe, mis dos nietos, quienes nacieron después de que este libro fuera originalmente publicado. Ellos incorporaron otra dimensión de transmisión, para mí algo muy real, muy corporal, y un milagro de cada día.

DIANA TAYLOR
New York University

PREFACIO

Quién, cuándo, qué, por qué

De niña, crecí en un pequeño pueblo minero al norte de México donde aprendí que las Américas eran una sola, y que compartíamos un hemisferio. Muchos años después, cuando llegué a los Estados Unidos para doctorarme, escuché que “América” significaba Estados Unidos, que había dos hemisferios, norte y sur, y que, aunque México técnicamente perteneciera al hemisferio norte, a menudo la gente lo relegaba al sur como parte de “América Latina”. Años después, observé en el *Atlas del mundo ilustrado*, de Rand MacNally (1993), de mi hija, a las Américas divididas en tres, y que México y América Central eran llamadas “Centroamérica”, término que consumaba la distancia lingüística que la formación de la tierra se negaba a justificar. Nunca acepté esos constantes intentos de desterritorialización. Reclamo mi identidad “americana” en el sentido hemisférico del término, lo cual significa que he vivido cómoda, o tal vez incómoda, en varios mundos simultáneos.

Mi carrera académica comenzó en una escuela de una sola aula en Parral, Chihuahua, un pueblo pequeño y polvoriento cuya única fama era que el gran líder revolucionario Pancho Villa había sido asesinado ahí. Era una sala pequeña y pobre, con techo de metal corrugado, reservada para los hijos de los mineros. Mi padre, que se había ido de Canadá a los veintiún años, era ingeniero de minas. Mi madre, una estudiante de Northrop Frye cuya eterna vocación era leer novelas detectivescas, me llevaba a la escuela por un camino polvoriento y lleno de curvas. Nunca supimos en qué nivel estábamos. Mágicamente —nos parecía— pasábamos de primero a segundo y de segundo a tercero. Nunca nos pusieron notas, no había reuniones de padres ni libretas de

desempeño escolar. Y de aquella manera, mágica, nos graduamos. Yo tenía entonces nueve años.

Me encantaba mi pueblito, y a todas las personas del lugar las consideraba mis amigas. Don Luis era el dueño de la farmacia, y vivía en el segundo piso de su negocio con su linda esposa, que me invitaba a tomar té. Se rumoraba que eran ricos, dueños de miles de millas de espléndidos campos de amapolas y todo tipo de maquinarias refinadoras, lo cual estimulaba la imaginación local. A su asistente, padre de mi amiga de la escuela, lo encontraron muerto una mañana, descuartizado en pedacitos y colgado de la rama de un árbol dentro de un saco. Se trataba de un tipo de mensaje, entonces indescifrable para mí. Don Jacinto era el recolector de basura que rescataba valiosos tesoros para los niños, como tapas de botellas de soda que escondían premios debajo de los revestimientos del corcho. Doña Esperanza, una mujer indigente, llevaba con ella una maletita de metal llena de piedras para lanzarles a sus múltiples enemigos. Ella confiaba en mí. Nos sentábamos juntas en el puente sobre la rambla seca, con las piernas colgando, y entonces abría la maleta de metal para mostrarme sus piedritas. A cambio, yo sacaba las piedrecitas que había guardado para ella en mis bolsillos. Dos veces al año, los Tarahumaras (el grupo indígena que Artaud tanto admiraba) bajaban de la montaña para comprar provisiones. Nuestros mundos no se tocaban, nunca supe por qué. No hablábamos su idioma y poco sabíamos de su forma de vida. Solo los veíamos ir y venir, lo cual era para mí otra lección sobre lo indescifrable.

Mis padres insistían en que para estudiar yo tenía que salir de ahí. "Irás a un internado en Toronto", decía mi mamá, "te va a gustar allá, estarás cerca de la abuelita, pero debes aprender inglés". Eso significaba aprender más que la única palabra que ya dominaba, aunque la forma en que la pronunciaba se expandía con tantas sílabas que me parecía una oración completa: *sonofabiche*. Recuerdo estar ahí de pie, con mis botas vaqueras, mi falda escocesa de tirantes, mi chaqueta de gamuza café con flecos, y las piedrecitas en los bolsillos. Llevaba las trenzas tan apretadas hacia atrás que apenas podía cerrar los ojos, y mis aretes de tijeras

de oro, que se abrían y cerraban, colgaban de mis orejas. Entonces prometí: "Sí, mamá. *I learna da inglich*". Así que partí a Canadá, mi segundo hogar según lo anunciado, parte de mis Américas.

Mi abuela arrugó la frente en señal de desaprobación. Detestó las botas, la chaqueta, la cola de caballo, y me recordó que solo los salvajes se perforaban el cuerpo. Me advirtió que mi educación apenas comenzaba. Traté de cambiar el tema y entablar una conversación amable: "Abuelita, ¿cómo va tu cáncer?"

Durante los cuatro años de internado tuve que aprender nuevos idiomas. No solo inglés, francés y latín, que eran también obligatorios, sino que dos veces al día tenía que participar en el ritual de rezar salmos anglicanos. En respuesta a la obligación de donaciones semanales, llenaba de botones la caja de las ofrendas, por lo que luego tenía que sujetar mi falda a la chaqueta con alfileres de gancho. Tuve que esconder a mi Virgen de Guadalupe plástica en una caja detrás de la cómoda. Y también tuve que aprender un nuevo lenguaje corporal: desapareció el atuendo del salvaje oeste y en su lugar se instalaron la chaqueta, la corbata, la falda gris, la blusa blanca abotonada, los zapatos Oxford y las medias hasta la rodilla. Aprendí a comer sentada bien derecha, con un libro sobre la cabeza y un diario doblado bajo cada brazo. Me cortaron el pelo y mis aretes dorados de tijeras que se abrían y cerraban desaparecieron para siempre. Mi cuerpo, mi cabeza, mi corazón y mi lengua estaban bajo entrenamiento, y cada uno de mis pequeños actos de resistencia, inspirados por mi héroe Pancho Villa, se enfrentaban a la máquina disciplinaria. Mis castigos adquirieron tal regularidad que se volvieron parte de mi rutina semanal: a las seis de la mañana tenía que dar veinte vueltas alrededor del colegio corriendo, los fines de semana mientras el resto de las niñas dormía. Mis profesores me golpeaban con cepillos de pelo, me obligaban a masticar aspirinas, y trataron de enseñarme a hilar para que me quedara quieta. La meta, me informó la directora, era convertirme algún día en una respetable anglo-dama, digna compañera de lo mejor y más brillante de Canadá.

Me encanta reportar que, al menos para mí, el entrenamiento fracasó rotundamente. Sin embargo, cuando regresé a casa

con catorce años —esta vez en ciudad de México— si bien sabía que no era canadiense ya no me sentía totalmente mexicana. Como ciudadana de las Américas no era/soy un feliz sujeto del NAFTA, un producto de los mercados “libres” y las zonas culturales. En un mundo codificado en términos de “primer mundo” y “tercer mundo”, “blancos” y “morenos”, “nosotros” y “ellos”, yo no era parte de ellos ni tampoco del nosotros. Ni anglicana ni católica. Irónicamente, quizás, todo esto me llevó a identificarme con todas las cosas (¿antes que con nada?) y, aunque eso suene como si fuera lo mismo, el espíritu subyacente está lejos de ser nihilista. Me desbordé de identificaciones: blanca y morena, anglo e hispanoparlante, anglicana y católica, nosotros y ellos. Mi subjetividad era un enredado exceso, llena de jalones, presiones y placeres. Aún hoy sigo encarnando esos tirones a través de una serie de prácticas conflictivas y tensas.

Dado que me ha sido imposible separar mis compromisos académicos y políticos del enigma de quién soy, los ensayos de este libro reflejan una amplitud de tono e intervención personal en las discusiones. En particular, los tres primeros capítulos mapean las cuestiones teóricas que alimentan el resto: ¿Cómo transmiten la memoria y la identidad cultural los comportamientos expresivos (performance)? ¿Podría una perspectiva hemisférica ampliar los escenarios restrictivos y los paradigmas puestos en marcha por siglos de colonialismo? A pesar de que las implicaciones teóricas no son menos urgentes, el tono de los capítulos subsecuentes se vuelve cada vez más personal. En tanto mis reflexiones surgen desde mi propio papel de participante o testigo de los eventos que describo, me siento interpelada a reconocer mi involucramiento y mi sentido de urgencia, pues, como argumentaré en este libro, aprendemos y transmitimos conocimiento a través de las acciones encarnadas, los agenciamientos culturales y las elecciones que hacemos. Para mí, la performance funciona como una episteme, una forma de saber, y no como un mero objeto de análisis. Al posicionarme como una actora social más en los escenarios que analizo, espero situar mi propia investidura personal y teórica en cada uno de los argumentos. Elegí

no suavizar las diferencias en el tono sino, más bien, dar voz a las tensiones entre quien soy y lo que hago.

Escribí este libro durante los cinco años en los que me desempeñé como directora del departamento de Estudios de Performance en la Universidad de Nueva York, y este refleja muchas de las conversaciones que tuvimos alrededor de la extraña y tambaleante mesa, en forma de media luna, de la sala que llamábamos “la pecera”. ¿Cómo definiríamos performance? ¿Qué incluiríamos en un curso de introducción a los Estudios de Performance? ¿Debían los Estudios de Performance —definidos por algunos de nosotros como posdisciplinarios, por otros como interdisciplinarios, y por otros como antidisciplinarios o predisciplinarios— tener un canon? ¿Quién lo definiría? ¿Cómo pensar la performance en términos históricos, si el archivo no es capaz de captar y contener el evento en vivo? Me parece oír esos debates todavía: Fred Moten resistiéndose a cánones de cualquier tipo, mientras que Bárbara Kirshenblatt-Gimblett trataba de organizar las listas de exámenes del área. Richard Schechner y Peggy Phelan debatían alrededor de si se podía hablar de una “ontología” del performance, mientras Bárbara Browning, José Muñoz y André Lepecki se unían al combate desde distintos frentes. Con Ngũgĩ wa Thiong'o, una presencia siempre serena, hablábamos de ofrecer un curso sobre políticas del espacio público, o de derechos lingüísticos. Ahí nos sentábamos todos juntos, profesores y a menudo estudiantes, venidos de diferentes áreas académicas y experiencias personales, para aportar de manera diversa a cada uno de los temas. Una de las cosas que más me gustaba de nuestras conversaciones era que nunca llegábamos a estar totalmente de acuerdo y, hasta el día de hoy, aún no logramos formular una postura clara o una línea departamental uniforme. La apertura y el carácter multívoco de los Estudios de Performance son un desafío administrativo (¿cómo diseñar un currículum significativo o una lista de lecturas para los exámenes?), pero ello demuestra, en mi opinión, la mayor promesa del campo. No importando desde dónde nos posicionemos en relación a otras disciplinas, tenemos cautela con respecto a los límites disciplinarios que

excluyen conexiones y áreas de análisis. Entonces, hemos seguido dialogando y, aunque las personas alrededor de la mesa cambien, las conversaciones continúan. Es inevitable que estos debates resuenen en el libro, no porque mis colegas y estudiantes sean mis lectores ideales, sino porque han sido mis interlocutores cercanos durante mi proceso de escritura.

Como especialista en Estudios “Latino/americanos”¹ ciertas preguntas adquirieron una especial urgencia. ¿Es la performance eso que desaparece o eso que persiste, transmitido a través de un sistema no archivístico de transferencia, que yo he llamado el *repertorio*? Mi libro *Disappearing Acts* ya se ocupaba de las políticas de la desaparición: las ausencias forzadas de personas, perpetradas por la dictadura militar argentina, y la paradójica omnipresencia de los “desaparecidos”. Mi compromiso académico y político con estos temas siguió en el Instituto Hemisférico de Performance y Política, un consorcio que organicé y dirigí durante ese mismo periodo [<http://institutohemisferico.org>]. Académicos, artistas y activistas de todas las Américas trabajamos juntos anualmente en *encuentros* (festivales y grupos de trabajo de dos semanas), por medio de cursos para posgrados interdisciplinarios y grupos de trabajo virtuales, para explorar el modo en que la performance transmite memorias, produce manifiestos políticos y expresa el sentido de identidad de un grupo. Las implicaciones políticas del proyecto eran evidentes para todos nosotros: si la performance no era capaz de transmitir conocimiento, entonces solo los letrados y poderosos podrían reclamar para sí memoria e identidad social.

Así, este libro establece mi intervención personal en dos campos: los Estudios de Performance y los Estudios Latino/americanos (Hemisféricos), intentando poner en diálogo estas dos áreas. ¿Cómo expande cada área lo que podemos pensar en la otra? ¿Cómo puede ayudarnos la preocupación de los Estudios de Performance, por los límites disciplinarios, a desestabilizar las formas en las que se han constituido los Estudios “Latinoamericanos” en los Estados Unidos? Al igual que los otros estudios de área, los Estudios Latinoamericanos son fruto de los esfuerzos

del gobierno de los Estados Unidos hizo, durante la Guerra Fría, para promover la “inteligencia”, la competencia lingüística y la influencia en los países del sur. Por ello, tienden a mantener un foco unidireccional del norte hacia el sur, en el que el analista estadounidense se posiciona en el lugar del observador que no es visto ni examinado. Los Estudios Hemisféricos tiene el potencial de contrarrestar los Estudios Latinoamericanos de mediados de siglo XX y la corriente a favor del NAFTA de la última mitad del siglo XX, al explorar las historias del norte y el sur como profundamente entrelazadas. Nos permiten conectar historias de conquista, colonialismo, esclavitud, derechos indígenas, imperialismo, migración y globalización, por mencionar algunos temas, a lo largo de las Américas. La circulación en las Américas incluye el tráfico militar de personas, armas, drogas, “inteligencia” y experticias. E incluye también la industria cultural: televisión, cine, música. Incluye prácticas relacionadas con lenguas, prácticas religiosas, comida, estilos y performances encarnadas. Si, no obstante, quisiéramos reorientar la forma tradicional de estudiar la memoria social y la identidad cultural en las Américas, con el énfasis disciplinario en los documentos literarios e históricos, y miráramos a través de la lente de comportamientos encarnados y performáticos, ¿qué podríamos saber que ya no sepamos? ¿Cuáles serían las historias, memorias y luchas que se harían visibles? ¿Cuáles tensiones podrían mostrarnos los comportamientos performáticos que no fuesen reconocidas en textos y documentos?

De manera recíproca, los Estudios “Latinoamericanos” (al igual que otras áreas de estudio) tienen mucho que ofrecer a los Estudios de Performance. Los debates históricos acerca de la naturaleza y el papel de la performance en la transmisión de memoria y saber social —que yo rastreo en la Mesoamérica del siglo XVI— nos permiten pensar la práctica encarnada con un marco más amplio, que complejiza concepciones aún prevalecientes. Los Estudios de Performance, debido a su desarrollo histórico, reflejan la conjunción de la antropología, los Estudios Teatrales y las artes visuales de los años sesenta. Asimismo, reflejan una

postura predominantemente de habla inglesa y primermundista, pues la mayor parte de la producción académica en el campo ha surgido en los Estados Unidos, Inglaterra y Australia. Sin embargo, no hay nada del campo que sea inherentemente occidental o necesariamente vanguardista. La metodología que asociamos a los Estudios de Performance puede y debe revisarse constantemente al entrar en debate con otras realidades regionales, políticas y lingüísticas. Así, aunque cuestione el provincialismo de parte de algunas personas en los Estudios de Performance, no estoy sugiriendo que simplemente *amplíemos* nuestras prácticas analíticas a áreas “no occidentales”. Antes bien, propongo un compromiso real entre dos campos que se pueden repensar mutuamente.

Las performances encarnadas siempre han tenido un papel central en la conservación de la memoria y la consolidación de identidades en sociedades alfabetizadas, semialfabetizadas y digitales. No todos llegamos a la “cultura” o a la modernidad a través de la escritura. Creo que es imperativo mantenernos re-examinando las relaciones entre las performances encarnadas y la producción de conocimiento. Podríamos enfocarnos en prácticas pasadas, consideradas por algunos ya desaparecidas; podríamos dedicarnos a las prácticas contemporáneas de grupos a menudo ignorados por considerarse “atrasados” (comunidades indígenas y marginadas). O bien, podríamos explorar la relación que tienen las prácticas encarnadas con el conocimiento, al estudiar el modo en que los jóvenes de hoy aprenden a través de las tecnologías digitales. Si se dice que los pueblos sin escritura han desaparecido sin dejar rastro, ¿cómo pensar el cuerpo invisibilizado *online*? Es difícil reflexionar en torno a las prácticas encarnadas estando al interior de sistemas epistémicos desarrollados por el pensamiento occidental, en donde la escritura ha sido constituida como garante absoluto de la existencia misma.

Este libro es intensamente personal también en otro sentido. El 27 de enero del año 2001, mis mejores amigos Susana y Half Zantop fueron brutalmente asesinados por dos adolescentes en su casa en Nuevo Hampshire. Era sábado por la tarde, Susana

estaba cocinando el almuerzo, Half descansaba haciendo algunas tareas caseras. Y de repente, de la nada... Un poco después, ese mismo año cuando venía saliendo del gimnasio, vi calle abajo el World Trade Center en llamas. Un avión se estrelló contra él, me dijo alguien en la calle, así, de la nada... El terror de esos hechos nos afectó profundamente. Durante los días en que escribía este libro, el mundo cambió para mí y para quienes amo. Dedico este trabajo a Susana y Half, quienes no sobrevivieron al horror. Pero también lo dedico a quienes sí sobrevivieron: sus hijas Verónika y Mariana, mi esposo Eric Manheimer, nuestros hijos Alexei y Marina, y mi hermana Susan. Todavía estamos luchando por aprender a vivir en este nuevo mundo, tan extraño.

Quiero agradecer a mis amigos más cercanos que me han dado sustento con su amor y sus conversaciones durante este periodo y en años pasados. Algunos son mis interlocutores diarios, ya sea en el baño de vapor, en el gimnasio, en el bar de sushi o en el café, y siento su presencia en todo este trabajo: Marianne Hirsch, Richard Schechner, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Leo Spitzer, Sylvia Molloy, Lorie Novak, Faye Ginsburg, José Muñoz, Una Chaudhuri, Mary Louise Pratt, y Fred Myers. Hay otros que veo menos pero son una presencia muy cercana, y hasta me parece escuchar sus comentarios ya antes de que les hable: Doris Sommer, Agnes Lugo-Ortiz, Mary C. Kelley, Silvia Spitta, Rebeca Schneider, Jill Lane, Leda Martins, Diana Raznovich, Luis Peirano, Annelise Orleck, Alexis Jetter y Roxana Verona. ¿Qué haría sin mi familia y mis amigos? Esa es una pregunta que nunca quiero tener que responder.

También agradezco a aquellos que me han ayudado de otras maneras. David Román me alentó para que escribiera un comentario corto, acerca de la tragedia, para un número especial del *Theatre Journal* que él estaba editando. Esa invitación me hizo escribir de nuevo después del 11 de septiembre, e inspiró el capítulo final de este libro. Quiero agradecer también a mis maravillosos estudiantes y asistentes en NYU, todos mis compañeros estudiosos del horror, especialmente a Alyshia Galvez, Marcela Fuentes, Shanna Lorenz, Karen Jaime y Fernando Calzadilla.

Karen Young y Ayanna Lee, del Instituto Hemisférico de Performance y Política, hicieron que cada día fuese más amable. Ken Wissoker, Christine Dahlin y Pam Morrison de Duke University Press me brindaron apoyo constante.

Como indica la Figura 2 de este estudio (p. 64), la producción de conocimiento es siempre un esfuerzo colectivo, un ir y venir de conversaciones que producen múltiples resultados. El informante de habla nahuatl le cuenta su historia al escribano nahuatl, quien luego se la entrega al traductor para que este se la transmita, a su vez, al escribano en español, quien después se la contará al fraile español, el receptor oficial, organizador y transmisor del documento escrito. Este último entrega, a su vez, su versión, que hará el camino de vuelta hasta llegar al informante nahuatl. El documento también llegará al espacio público, donde será debatido con múltiples posturas: desde la desaprobación absoluta hasta la más profunda gratitud. Se trata de una danza de idas y vueltas. Las versiones cambian con cada transmisión, y cada una crea nuevos deslices, equívocos y nuevas interpretaciones que resultarán ser una suerte de nuevo original. En este estudio, yo también escribo a partir de lo que he recibido de otros, e intento contribuir al debate devolviéndolo al espacio público para que la discusión continúe. Los deslices y errores son, por supuesto, solo míos.

CAPÍTULO I ACTOS DE TRANSFERENCIA

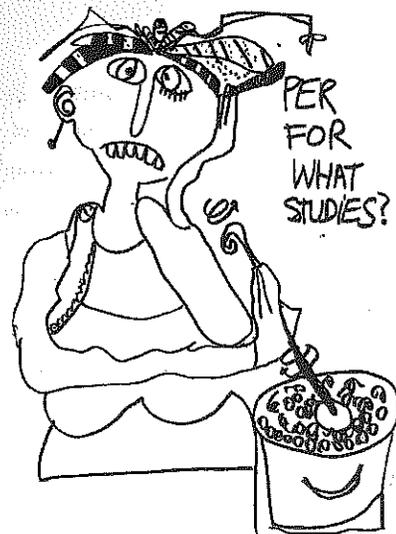


FIGURA 1.
PerFORwhat Studies?
Caricatura de Diana Raznovich

Entre el 14 y el 23 de junio del año 2001, el Instituto Hemisférico de Performance y Política convocó a artistas, activistas y académicos de las Américas para su segundo *Encuentro* anual, con el objetivo de compartir los modos en que nuestro trabajo se sirve de la performance para intervenir en los escenarios políticos que nos importan¹. Todos comprendían eso de “político”, pero aquello de “performance” era más difícil. Para algunos artistas la palabra *performance* (como se le llama en América Latina) se refería al arte de performance. Otros artistas jugaron con el término. Jesusa Rodríguez, la artista de cabaret/performance más atrevida y poderosa de México se refirió a los trescientos participantes como “performensos”², y muchos de sus espectadores estarían de acuerdo en que se necesita haber perdido la razón para hacer lo que ella hace, al confrontar al Estado mexicano y a la Iglesia católica. Tito Vasconcelos, uno de los primeros performers en identificarse como gay en los ochentas en México, subió al escenario como Marta Sahagún, la entonces amante y luego esposa del presidente mexicano Vicente Fox. Vestida con traje blanco y tacones altos, ella dio la bienvenida a los participantes de la conferencia de *perfumance*. Sonriente, confesó que no entendía de qué se trataba todo aquello, y reconoció que a nadie le importaba un comino lo que hacíamos, pero que de todas maneras

nos daba la bienvenida. Por su parte, la confundida mujer de la caricatura de Diana Raznovich preguntaba: PerForQUÉ? Las bromas y juegos de palabras, además de su buen humor, revelaban ansiedad por la definición y la promesa de una nueva arena para intervenciones futuras.

¿Estudios de PerForQué?

Este trabajo, así como el Instituto Hemisférico, propone que los Estudios de Performance pueden contribuir a nuestra comprensión de tradiciones de performance latinoamericanas y hemisféricas, al repensar los límites disciplinarios y nacionales del siglo XIX, y enfocarse en comportamientos corporalizados. A la inversa, los debates que datan del siglo XVI, acerca de la naturaleza y función de estas prácticas en las Américas, pueden ampliar el alcance teórico de una posdisciplina emergente que, debido a su contexto, se ha enfocado más en el futuro y las finalidades de la performance que en su práctica histórica. Por último, es urgente concentrarnos en las características específicas de la performance, en un entorno cultural en el que las corporaciones promueven música “del mundo”, y las organizaciones internacionales (como la Unesco) y financieras toman decisiones sobre los derechos culturales “mundiales” y el “patrimonio intangible”.

Las performances operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard Schechner llama “conducta restaurada” o dos veces actuada (*twice behaved-behavior*)³. En un nivel, la “performance” constituye el objeto/proceso de análisis de los Estudios de Performance, esto es, las diversas prácticas y eventos como danza, teatro, rituales, protestas políticas y entierros, que implican comportamientos teatrales, ensayados o convencionales, aptos para dichos eventos. Estas prácticas suelen aparecer separadas de aquellas a su alrededor, para constituir focos discretos de análisis. A veces, esa estructura es parte del evento mismo; una danza particular o una manifestación

tienen un principio y un final, no se dan continuamente al interior de otras formas de expresión cultural. Decir que algo es una performance equivale a una afirmación ontológica, aunque a una completamente situada. Aquello que una sociedad considera performance puede no serlo en otra.

Y en otro nivel, la performance también constituye una lente metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos como performance⁴. La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento. La demarcación de estas performances viene desde fuera, de la lente metodológica que las organiza como un “todo” analizable. La performance y las estéticas de la vida cotidiana varían de comunidad en comunidad, al reflejar especificidades culturales e históricas, tanto en la dramatización como en la audiencia/recepción (mientras que la recepción cambia en las performances tanto en vivo como en los medios de comunicación; el acto en sí solamente cambia en vivo). Las performances viajan desafiando e influenciando otras performances. Sin embargo, de alguna manera suceden siempre in situ, son inteligibles en el marco de los ambientes inmediatos y los asuntos que las rodean. El es/como subraya el entendimiento de las performances como simultáneamente “reales” y “construidas”, como práctica que reúnen aquello que ha sido históricamente separado como discreto, discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes.

Los diversos usos de la palabra performance apuntan a capas de referencialidad complejas y aparentemente contradictorias y, por momentos, mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfour-nir*, que significa llevar a cabo por completo⁵. El término emigró del francés al inglés como *performance* en los años 1500, y desde los siglos XVI y XVII ha sido utilizado tanto como hoy en día⁶.

Para Turner, que escribió en las décadas de los sesenta y setenta, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances⁷. Para otros, por supuesto, performance significa exactamente lo opuesto: el carácter de construido señala su artificialidad, es “puesta en escena”, antítesis de lo “real” y “verdadero”. Mientras en algunos casos, el énfasis en el aspecto artificial de la performance como “construida” revela un prejuicio antiteatral en lecturas más complejas, lo construido es visto como copartícipe de lo “real”. Aunque una danza, un ritual o una manifestación requieran de una estructura que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que las performances no sean reales o verdaderas. Por el contrario, la idea de que la performance destila una “verdad más verdadera” que la vida misma va desde Aristóteles, pasando por Shakespeare y Calderón de la Barca, a través de Artaud y Grotowski hasta el presente. La gente de negocios parece utilizar el término más que nadie, aunque generalmente para decir que una persona, o más a menudo una cosa, se comporta de acuerdo a su potencial. Los supervisores evalúan la eficiencia de los trabajadores en sus puestos, su “performance”, de igual manera que se evalúan autos, computadoras y mercados, supuestamente con miras a superar el desempeño de sus rivales. El título del libro de Jon McKenzie *Perform or Else*, capta muy bien el imperativo de alcanzar los estándares requeridos de los negocios (y culturales). Los consultores políticos entienden que la performance, como *estilo* más que como *acción cumplida o logro*, generalmente determina el resultado político. En las ciencias también ha comenzado la exploración del comportamiento reiterado y de la cultura expresiva a través de los memes. “Los memes son relatos, canciones, hábitos, destrezas, invenciones y maneras de hacer cosas que se copian de persona a persona por imitación”, en suma, los actos reiterativos que he venido llamando performance aunque, está claro, la performance no incluye necesariamente comportamientos miméticos⁸.

Así, en los Estudios de Performance, las nociones acerca de la definición, el papel y la función de la performance varían ampliamente. ¿Trata la performance siempre y solamente de corporalización? ¿O pone en cuestión los contornos mismos del cuerpo y reta así las nociones tradicionales de la corporalidad? Desde tiempos antiguos, la performance ha manipulado, ampliado y jugado con la corporalización, y ese intenso experimento no comienza con Laurie Anderson. Las tecnologías digitales van a continuar pidiéndonos reformular nuestro entendimiento del “presente”, del sitio (ahora del “sitio” ilocalizable *online*), de lo efímero y la corporalización. Los debates proliferan.

Un ejemplo del espectro de entendimiento es el debate alrededor del poder de resistencia la performance. Desde una posición lacaniana, Peggy Phelan delimita la vida de la performance en el presente. “La performance no puede ser guardada, grabada, documentada, sin que participe en la circulación de la representación de la representación [...]. El ser de la performance, como la ontología de la subjetividad propuesta aquí, deviene performance a través de la desaparición”⁹. Por otra parte, Joseph Roach amplía la comprensión de la performance al hacerla copartícipe de la memoria y la historia. Como tal, participa en la transferencia y continuidad del conocimiento: “Las genealogías de la performance se basan en la idea de movimientos expresivos como reservas mnemónicas, que incluyen movimientos modelados, realizados y recordados por los cuerpos, movimientos residuales retenidos implícitamente en imágenes o palabras (o en los silencios entre ellas), y movimientos imaginarios soñados en las mentes, no previos al lenguaje sino constitutivos de él”¹⁰. Los debates acerca de lo “efímero” de la performance son, por supuesto, profundamente políticos. ¿De quién son las memorias, tradiciones y reclamos por la historia que se pierden si las prácticas de performance carecen del poder de resistencia para transmitir conocimiento vital?

Teóricos provenientes de la filosofía y la retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler) desarrollaron términos como *performativo* y *performatividad*. Lo performativo, para

Austin, se refiere a situaciones en las que “la emisión del enunciado implica realizar una acción”¹¹. En algunos casos, la reiteración y diferenciación que anteriormente asocié con la performance es clara: es al interior del marco convencional de la ceremonia de un casamiento en donde las palabras “sí, acepto” conllevan peso legal¹². Otros académicos han continuado desarrollando la noción de lo performativo, ofrecida por Austin, de muy diversas maneras. Derrida, por ejemplo, va más lejos al subrayar la importancia de la citacionalidad y de la iterabilidad en el “acto de habla”, planteando la cuestión de si “una afirmación performativa podría tener éxito si al formularla no repitiera un enunciado “codificado” o repetitivo”¹³. Sin embargo, el marco en el que se basa el uso de *performatividad* que hace Judith Butler —el proceso de socialización por el cual el género y la identidad sexual (por ejemplo) son producidas a través de prácticas regulatorias y citacionales— es más difícil de identificar porque la normalización lo ha invisibilizado. Mientras que en Austin lo performativo apunta al lenguaje que actúa, en Butler va en dirección contraria, al subordinar la subjetividad y la agencia cultural a la práctica discursiva normativa. En esta trayectoria, lo performativo deviene menos una cualidad (o adjetivo) de “performance” que el discurso. A pesar de que quizá sea demasiado tarde para reclamar el uso de la palabra “performativo” para la esfera no discursiva de la performance, sugiero que tomemos prestada una palabra del uso contemporáneo que hace el español de la palabra performance, esto es, el término performático para denotar la forma adjetivada de la esfera no discursiva de la performance ¿Por qué esto es importante? Porque es vital para señalar los campos performáticos, digitales y visuales como formas separadas, aunque siempre asociadas, de la forma discursiva tan privilegiada por el logocentrismo occidental. El hecho de que no dispongamos de una palabra para referirnos a ese espacio performático es producto del mismo logocentrismo que lo niega, antes que de la confirmación de que no exista.

De esta manera, uno de los problemas al utilizar el término performance, y sus engañosos términos análogos —performativo

y performatividad— proviene del extraordinariamente amplio rango de comportamientos que involucra, desde la danza y la performance con medios tecnológicos hasta el comportamiento cultural convencional. Sin embargo, esta multiplicidad de capas deja al descubierto las profundas interconexiones de todos estos sistemas de inteligibilidad, y las fricciones productivas que se dan entre ellos. Así como las distintas aplicaciones del término/concepto —académicas, políticas, científicas, de negocios— raramente dialogan entre sí de manera directa, el término performance ha tenido también una historia de intraducibilidad. Irónicamente, la palabra en sí ha sido sometida a los compartimentos disciplinarios y geográficos que pretende desafiar, y se le ha negado la universalidad y transparencia que, algunos alegan, promete a sus objetos de análisis. Estos diversos puntos de intraducibilidad son, por supuesto, lo que hace al término y sus prácticas teóricamente permisivos y culturalmente reveladores. Aunque las performances no nos den acceso a la comprensión de otras culturas como Turner esperaba, ciertamente nos dicen mucho acerca de nuestro deseo de tener ese acceso, y de reflexionar acerca de las políticas de nuestras interpretaciones.

Parte de ese ser indefinibles es lo que caracteriza a los Estudios de Performance como campo. Cuando surgieron, como producto de las convulsiones sociales y disciplinarias de los tardíos años sesenta que golpearon la academia, buscaban tender un puente en la división disciplinaria entre antropología y teatro, al mirar los dramas sociales, lo liminal y los dramas como una forma de salir de nociones estructuralistas de normatividad. Los Estudios de Performance que, como indiqué anteriormente, no son, sin duda, una sola cosa, surgieron claramente de esas disciplinas, aunque rechacen sus límites. Al hacerlo, heredaron algunas asunciones y puntos metodológicamente ciegos de la Antropología y los Estudios Teatrales, aun cuando intentaron trascender su formación ideológica. No obstante, es igualmente importante tener en cuenta que la Antropología y los Estudios Teatrales estuvieron (y están) compuestos de varias corrientes, distintas y conflictivas. Aquí, solo puedo ofrecer un par de ejemplos

rápidos de cómo algunas preocupaciones disciplinarias y limitaciones metodológicas fueron transferidas al pensar en la performance.

De la Antropología de los setentas, los Estudios de Performance heredaron su ruptura radical con nociones de comportamiento normativo, promulgadas por el sociólogo Emile Durkheim, quien sostuvo que la condición social de los seres humanos (antes que la agencia individual), rigen las creencias y conductas¹⁴. Aquellos que no estuvieron de acuerdo con esas posturas estructuralistas argumentaron que la cultura no es algo cosificado, petrificado, sino arena de disputas sociales en la cual los actores sociales se unen para luchar por la sobrevivencia. De la corriente comúnmente llamada "dramatúrgica", antropólogos como Turner, Milton Singer, Erving Goffman y Clifford Geertz comenzaron a escribir acerca de los individuos como agentes en sus propios dramas. Las normas, según ellos, son siempre cuestionadas y no simplemente aplicadas. Fue crucial el análisis de los dramas para establecer reivindicaciones de agencia cultural. No es que los humanos simplemente se adapten a los sistemas, sino que los forman. ¿De qué manera reconocemos elementos como elecciones, ritmos y auto-representaciones si no a través de las performances que los individuos y grupos hacen de ello? El modelo dramatúrgico también iluminó los componentes lúdicos y estéticos de los eventos sociales, así como el entre-lugar de lo liminal y el reverso simbólico.

Al formar parte de la corriente lingüística, antropólogos como Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs, Gregory Bateson y Michelle Rosaldo fueron influenciados por pensadores como J. L. Austin, John Searle y Ferdinand de Saussure, quienes se enfocaron en la función performativa de la comunicación, o *parole*, en términos saussureanos¹⁵. De nuevo, como con el modelo dramatúrgico, el lingüístico hizo énfasis en la agencia cultural que se da en el uso del lenguaje, en cómo, para jugar con el título de Austin, las personas hacemos cosas con las palabras. Al igual que el modelo dramatúrgico, este también resaltó la creatividad en el juego del uso del lenguaje, señalando cómo los hablantes y sus

oyentes trabajaban juntos para producir performances verbales exitosas. La corriente lingüística también se dedicó a reconocer la creatividad de la vida cotidiana de otra gente, maneras de usar el lenguaje que eran ingeniosas, específicas y "auténticas".

Mientras que estudiosos de la performance adoptaron velozmente el proyecto de tomarse en serio los actos corporalizados, para comprender cómo la gente maneja sus vidas, a la vez absorbieron la posición antropológica de Occidente, que continúa luchando con su herencia colonial. El "nosotros" que estudia y escribe sobre "ellos" fue, por supuesto, parte de un proyecto colonialista del cual surgió la Antropología. En los años setenta, los académicos estaban tratando de romper con el paradigma que fetichizaba lo local, negaba la agencia de las personas que estudiaba y las excluía de la circulación del conocimiento producido sobre ellas. Sin embargo, la comunicación, para la mayoría, continuaba siendo unidireccional. "Ellos" no tuvieron acceso a "nuestros" escritos. Estas prácticas escriturarias unidireccionales revelaron ciertas ambivalencias actuales, alrededor de si "ellos" ocupan un mundo diferente en espacio y tiempo, si estamos interrelacionados y si somos contemporáneos. La unidireccionalidad de la creación de significado y comunicación provenía de y reflejaba los siglos de privilegio de la escritura, por encima de los conocimientos corporalizados. Aún más, poco se pensó en las muchas formas en las que el contacto con lo "no occidental" condicionó por siglos la noción de la identidad "occidental". Algunos antropólogos y estudiosos del teatro estuvieron fuertemente influenciados por el impulso modernista de buscar lo auténtico, lo "primitivo" y, de alguna manera, expresiones puras de la condición humana en sociedades no occidentales. Ciertos intentos en la literatura de los años setenta por ilustrar que esos "otros" eran, de hecho, completamente humanos, con prácticas de performance tan significativas como las "nuestras", delatan la ansiedad producida por el colonialismo acerca del estatus de los sujetos no occidentales.

A pesar de los sentimientos descolonizadores de muchos antropólogos de los setenta, los marcos explicatorios que usaban

eran decididamente occidentales. Volviendo a Turner, que es la influencia más directa en los Estudios de Performance por su asociación productiva con Richard Schechner, está claro que mientras el concepto de drama social ha sido fundacional para los Estudios de Performance, la reivindicación universalista que hace para su ubicuidad se cuele en contra el estrecho filtro que tiene para su entendimiento: el drama aristotélico. "Nadie" afirma Turner, "puede dejar de notar la analogía, más aún, lo homólogo entre aquellas secuencias de eventos supuestamente 'espontáneos', que hacen totalmente evidente la tensión que existe en aquellas aldeas, y su característica 'forma procesual' de drama occidental, desde Aristóteles en adelante, o la épica y la saga occidentales, aunque sea a una escala limitada o en miniatura". Ese "nadie" significa nadie excepto aquellos que participan en los eventos sin la mínima noción de esos paradigmas¹⁶. Tratando de evitar ser acusado de eurocentrismo, Turner escribe "El hecho de que un drama social... corresponda estrechamente con la descripción aristotélica de tragedia en la *Poética*, en cuanto a que es completa, acabada y de cierta magnitud... con un principio, un medio, y un final, no es, repito, porque yo haya tratado de manera inapropiada de imponer un modelo 'ético' occidental de acción escénica por encima de las conductas sociales de un pueblo africano, sino porque hay una relación interdependiente, quizá dialéctica, entre los dramas sociales y los géneros de performance cultural en todas las sociedades"(72). Dicho de nuevo, las teorías de Turner sobre eventos estructurados, con un principio reconocible, un medio y un final, tienen menos que ver con eventos "supuestamente espontáneos" que con su lente analítica. Una lente, para él como para cualquiera, revela sus (nuestros) deseos e intereses. Él puede haber tenido razón en señalar la interdependencia entre las performances sociales y culturales al interior de una sociedad específica, pero es importante cuestionarnos si esta interdependencia funciona en entrecruzamientos culturales y de qué manera. Además, su posición como observador "objetivo," analizando su "objeto" de estudio, establece una perspectiva desigual y distorsionada, que resulta

del doble gesto que caracteriza muchos de los escritos sobre prácticas de performance en contextos diferentes a los propios. En primer término, el observador dice reconocer lo que sucede en la performance de/hecha por el Otro. De alguna manera, este evento es cosificado e interpretado por medio de un paradigma occidental preexistente. En segundo lugar, el reconocimiento es seguido por una sutil (o quizá no tanto) descalificación: esta performance demuestra ser una "miniatura" o una versión menor del "original".

De los Estudios Teatrales, la parte "materna" de la pareja, de acuerdo con Turner (9), los Estudios de Performance heredan otra forma de radicalismo: su inclinación a la vanguardia que valora la originalidad, lo transgresor y, de nuevo, lo "auténtico". Esta es una operación diferente pero complementaria: lo no occidental es la materia prima a ser trabajada y transformada en "original" en Occidente. La presunción, por supuesto, es que la performance —ahora entendida basándonos en gran medida en las artes visuales y las representaciones teatrales no convencionales, los *happenings*, las instalaciones, el *body art* y el arte de performance— es una práctica estética con sus raíces en el surrealismo, el dadaísmo o las tempranas tradiciones de performances, como el cabaret, el periódico en vivo y los rituales de sanación y posesión. El énfasis vanguardista en la originalidad, lo efímero y la novedad oculta múltiples y ricas tradiciones de prácticas de performance. En 1969, por ejemplo, Michael Kirby, un miembro fundador del Departamento de Estudios de Performance que se creó al poco tiempo en la Universidad de Nueva York, afirmó que "el teatro ambiental es un desarrollo reciente" asociado con la vanguardia, aunque admite que hay ejemplos desde el teatro griego en adelante, que bien pueden ser etiquetados bajo el mismo término. Es el "elemento específicamente estético" lo que, para Kirby, lo diferencia de formas tempranas¹⁷. Su énfasis en lo estético, sin embargo, no separa recientes ejemplos de aquellos más antiguos. Fray Motolinía, uno de los primeros doce franciscanos en llegar a América en el siglo XVI, describe una celebración del Corpus Christi en 1538 durante la cual los participantes,

nativos de Tlaxcala, crearon plataformas al aire libre elaboradas “todas de oro y plumas”, así como montañas enteras y bosques poblados de animales tanto vivos como artificiales, que eran “cosas maravillosas de ver”, y a través de las cuales los espectadores/participantes caminaban para obtener un efecto “natural”¹⁸. Declaraciones como la hecha por Kirby, a fines de los sesenta, tipifica el período de la obsesión autoconciente por lo nuevo, en tanto se olvida e ignora lo que ya existía antes. Este tipo de afirmaciones provocaron que el naciente campo de Estudios de Performance fuera acusado de ahistórico si no de antihistórico.

Hay muchos ejemplos más de olvidos similares, acompañados por nuevos “descubrimientos” que, una vez más, escenifican el debilitamiento de los lazos entre prácticas no occidentales y occidentales: Artaud inspirado por los Tarahumaras, la influencia en el trabajo de Brecht de formas no occidentales como base para su estética revolucionaria, el interés de Grotowski en los huicholes, por nombrar solo los casos más obvios. Pocos teóricos y artistas —con notables excepciones— piensan seriamente acerca de la mutua construcción de lo occidental y lo no occidental en las Américas. Para ello, requeriríamos que los académicos aprendieran el lenguaje de las gentes con las cuales buscan interactuar, y tratarlas como colegas antes que como informantes u objetos de análisis. Sucesivamente, significaría que estos nuevos colegas permanecerían constantemente en todos los proyectos en los que están involucrados, desde la producción hasta la distribución y el análisis. También implicaría un desplazamiento teórico, repensar lo que cuenta como experticia o fuente válida, y exigiría el reconocimiento del permanente reciclaje de materiales culturales y procesos entre lo occidental y lo no occidental. Este contacto recíproco ha sido comúnmente teorizado en América Latina como *transculturación*, término que denota los procesos transformadores sufridos por todas las sociedades al entrar en contacto con y adquirir un material cultural foráneo, queriéndolo o no (ver Capítulo III). La transculturación ha sucedido siempre¹⁹, pero la discusión del entrecruzamiento cultural continúa tan tensa como de costumbre.

La irritabilidad que rodea las aproximaciones a lo no occidental continúa acechando muchos de los escritos acerca de la performance como práctica estética. Por ejemplo Patrice Pavis, en su palabrería introductoria a la sección “*Historical Contexts*”, en *The intercultural performance reader*, anuncia un proyecto que suena, de alguna manera, defensivo y paternalista: “Proponemos empezar por unir documentos y declaraciones de intención, sin permitirnos ser intimidados por los hipócritas y fanáticos de lo ‘políticamente correcto’”. En un área como esta, necesitamos ser pacientes y serenos. Estamos aún en la fase de observación e inspección de prácticas culturales, y nuestro único anhelo es brindar a los lectores un número de enunciados de un espectro posiblemente infinito, sin imponer una teoría global o universal para analizar estos ejemplos de manera definitiva²⁰. El solo hecho de pensar acerca de cómo se lidia con prácticas no occidentales inquieta a Pavis. La postura de inclusión (el rango de “infinitas posibilidades”) no logra enmascarar su práctica de exclusión: en su libro no hay ni un ensayo acerca de performance latinoamericana, por ejemplo. Los asediados críticos occidentales deben mantener una posición de paciencia y calma. Dos o tres décadas después de Turner y Kirby, muchos estudiosos perdieron la fácil asunción con respecto a lo descifrable y lo original. Pavis comprende que los teóricos “occidentales” de los noventa necesitan renunciar a pretensión de teoría global o universalizante. Sin embargo, su énfasis en la observación y estudio supuestamente desinteresados, re-inscriben la dominación de la postura crítica. Las declaraciones y los documentos “históricos” —todos escritos por teóricos decididamente del “primer mundo”— establecen el escenario: Ericka Fischer-Lichte, Richard Schechner, Josette Féral. En una sección aparte “La performance intercultural desde otro punto de vista”, Pavis incluye perspectivas “no occidentales”, aunque señala que la mayoría de los que escriben “viven, o han vivido y trabajado en los Estados Unidos” (147). De todas maneras, son “extranjeros” y “Otros”, y sus visiones “difieren radicalmente de los interculturalistas euroamericanos, al ser menos seguros de sí mismos” (147).

Este doble movimiento crítico subraya un área de inquietud (lo “no occidental”) a la vez que la niega; distancia las producciones culturales no occidentales como radicalmente otras, y luego intenta cercarlas dentro de los sistemas críticos existentes como elementos devaluados o disruptivos. La performance, según Roach, se trata tanto de olvidar como de recordar. El Occidente olvida las muchas partes del mundo que esquivan su alcance explicatorio, pero sin embargo sí recuerda la necesidad de cimentar lo central de sus posiciones como Occidente, creando y congelando lo no occidental siempre como lo otro, lo “foráneo” y no cognoscible. La dominación cultural por “definición”, por reclamos de originalidad y autenticidad, ha funcionado en colaboración con la supremacía económica y militar.

Aunque ahistóricos en muchas de sus prácticas, no hay nada inherentemente ahistórico u occidental en los Estudios de Performance. Nuestras metodologías pueden y deben ser revisadas constantemente a través del intercambio con otros interlocutores y con otras realidades —raciales, políticas, y lingüísticas— dentro y más allá de nuestras fronteras nacionales. Esto no significa ampliar simplemente nuestros paradigmas existentes para incluir otras formas de producción cultural. Y no justifica que limitemos el rango de nuestros interlocutores a aquellos cuyos antecedentes y lenguajes se asemejen fuertemente a los nuestros. Lo que yo propongo es un compromiso y un diálogo activo. La performance existe desde que existe el ser humano, aunque el campo de estudio, en su actual forma, sea relativamente reciente. Los Estudios de Performance emergen en la escena académica con su bagaje heredado, y mucho han tratado —y varias veces con éxito— de superar sus limitaciones. El eurocentrismo y esteticismo de algunos estudios teatrales, por ejemplo, chocan con los enfoques tradicionales de la Antropología, para prácticas culturales no occidentales, como sistemas constructores de significado. Las creencias de antropólogos como Geertz, de que “hacer etnografía es como tratar de leer... un manuscrito extraño, lleno de elipsis”; y que la cultura es un “documento actuado” va contra la insistencia de los Estudios Teatrales en la participación

y la reacción activa de todo el mundo²¹. Todos estamos en escena, todos los actores sociales participamos en simultáneos y entrelazados dramas. Incluso el distanciamiento brechtiano descansa en la noción de que los espectadores están fuertemente involucrados con lo que sucede en escena no a través de la identificación sino de la participación, y son llamados a menudo a intervenir y cambiar el curso de la acción.

En América Latina, donde el término no encuentra un equivalente satisfactorio ni en español ni en portugués, la palabra performance comúnmente se refiere al “arte de performance”. Traducida de forma simple, y sin embargo ambigua, como *el performance* o *la performance*, travestismo lingüístico que invita a los angloparlantes a pensar acerca del sexo/género de la performance, el término está empezando a ser usado más ampliamente para hablar de dramas sociales y prácticas corporalizadas²². De manera bastante general, la gente se refiere ahora a lo performático como aquello relativo a la performance en el sentido más amplio. Aunque al término se le achaque ser anglo, y no haya manera de hacerlo sonar cómodo en español o portugués, los estudiosos y practicantes están empezando a apreciar sus cualidades estratégicas y multívocas. A pesar de ser una palabra foránea e intraducible, los debates, disposiciones y estrategias emergentes desde muchas tradiciones de prácticas corporalizadas y saber corporal, están profundamente enraizadas y en pie de lucha en las Américas. Pero el lenguaje que se refiere a esos saberes corporales mantiene un vínculo firme con las tradiciones teatrales. El término performance incluye —pero no se reduce a— otros que a menudo se utilizan para reemplazarlo, como teatralidad, espectáculo, acción, representación.

Los términos teatralidad y espectáculo captan lo construido, todo el sentido abarcador del término performance, y las muchas maneras en las que la vida social y el comportamiento humano pueden ser vistos como performance aparecen en ellos, aunque con una particular valencia. El término teatralidad, desde mi punto de vista, implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que depende de participantes supuestamente “en vivo”, estructurada alrededor de una trama esquemática, con un

fin preestablecido (aunque adaptable). Se puede decir que todo lo escrito durante el siglo XVI sobre el descubrimiento y la conquista escenifica aquello que Michel de Certeau llama la "escena inaugural: después de un momento de estupor, en ese umbral dotado de columnatas de árboles, el conquistador escribirá en el cuerpo del otro y trazará ahí su propia historia"²³. La teatralidad hace de ese escenario algo vivo y atrayente. En otras palabras, los escenarios existen como imaginarios culturales específicos —un conjunto de posibilidades, de formas de concebir conflictos, crisis o resoluciones— activados con más o menos teatralidad. A diferencia del "tropo", una figura retórica, la teatralidad no depende del lenguaje para transmitir una serie de patrones establecidos de comportamiento o acción²⁴. En el Capítulo II sugiero que el "encuentro" colonial es un escenario teatral estructurado de forma predecible, una fórmula por lo tanto repetible. La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construido. No importa quién escenifique el encuentro colonial desde la perspectiva de Occidente —el novelista, el dramaturgo, el descubridor o el gobierno oficial—: este siempre comienza con el mismo protagonista, un sujeto hombre blanco, y el mismo "objeto" encontrado moreno. La teatralidad se esfuerza por la eficacia, no por ser auténtica. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política que el término *performance* no necesariamente implica. Difiere del término espectáculo en que la palabra teatralidad subraya la *mecánica* del espectáculo. Coincido con Guy Debord en que el espectáculo no es una imagen sino una serie de relaciones sociales mediadas por imágenes. De esta manera, como ya lo afirmé en otro trabajo, "liga a los individuos a una economía de apariencias y formas de mirar" que puede parecer más "invisiblemente" normalizadora, esto es, menos "teatral"²⁵. Ambos términos, sin embargo, son sustantivos sin verbo por lo que no permiten la agencia cultural individual de la manera que lo hace el verbo *performar*. Me parece que mucho se pierde si desistimos del potencial para la intervención directa y activa y adoptamos términos como teatralidad o espectáculo para reemplazar el término *performance*.

Palabras tales como acción y representación dan lugar a la acción individual y la intervención. La acción puede ser definida como un acto, un *happening* vanguardista, una manifestación o una intervención política, así como las protestas de teatro callejero escenificadas por el colectivo de teatro peruano Yuyachkani (ver Capítulo VII), o los *escraches* o actos de oprobio público llevados a cabo, contra torturadores, por H.I.J.O.S., la organización de derechos humanos compuesta por hijos de desaparecidos en Argentina (ver Capítulo VI). Así, la acción reúne ambas dimensiones del verbo *performar*, la estética y la política. Mientras que 'acción' apunte a actos específicos, se pierde la dimensión social (el *performance* de género o de etnicidad por ejemplo) y económica (como el *performance* de estatus).

Acción parece ser un término más directo e intencional, y de esa manera menos implicado social y políticamente que *performar*, lo cual evoca tanto la prohibición como el potencial de trasgresión. Por ejemplo, podemos estar desplegando múltiples roles socialmente construidos al mismo tiempo, aun cuando estemos involucrados en una acción antimilitar claramente definida. El término representación, aún con su verbo *representar*, evoca nociones de mimesis, de un quiebre entre lo "real" y su representación que las palabras *performance* y *performar* han complicado tan productivamente. A pesar de que estos términos hayan sido propuestos como alternativa al término de sonido *foráneo performance*, ellos también derivan de lenguajes, historias culturales e ideologías occidentales.

Entonces, ¿por qué no usar un término de uno de los lenguajes no europeos, como náhuatl, maya, quechua, aymara o alguno de los cientos de idiomas indígenas que todavía se hablan en América? *Olin*, que significa "en movimiento" en náhuatl, parece un posible candidato. *Olin* es el motor de todo lo que sucede en la vida, el movimiento repetido del sol, las estrellas, la tierra y los elementos. *Olin*, que también significa hule, se aplicaba a las víctimas para facilitar la transición del reino terrenal al divino. Además, *olin* es un mes en el calendario mexicana y, así, permite especificidad temporal e histórica. Y también se presenta a sí

mismo/misma como una deidad que interviene en los asuntos sociales. El término capta simultáneamente la amplia naturaleza abarcadora de la performance como proceso reiterativo que implica, a través también de su potencial de especificidad histórica, transmisión y agencia cultural individual. O quizá se podría adoptar la palabra “areito”, término para un ritmo bailable. Areito, palabra del arahuaco *airin*, era usada por los conquistadores para describir un acto colectivo que incluía cantos, danzas, celebración y culto, con legitimidad tanto estética como religiosa y sociopolítica. Este término es atractivo porque difumina toda noción aristotélica de finalidades, géneros y públicos discretamente desarrollados. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la separación, ya sea por géneros (canción y danza), participantes/actores, o por efectos explícitos (religiosos, sociopolíticos, estéticos) en los que se basa el pensamiento occidental. Por ello, cuestiona, nuestras taxonomías, así como apunta a nuevas posibilidades interpretativas.

Entonces, ¿por qué no recurrir a alguno de ellos? En este caso, considero que reemplazar una palabra como performance —con una reconocible aunque problemática historia— por otra desarrollada en un contexto diferente y que señala una visión de mundo profundamente distinta, sería solo un acto de pensamiento esperanzado, una aspiración de olvidar nuestra historia compartida de relaciones de poder y dominación cultural, que no desaparecería aunque cambiáramos nuestro lenguaje. Performance, como término teórico más que como objeto o práctica, es algo nuevo en el campo. A pesar de que emerge en Estados Unidos —en un momento de giros disciplinarios— con el fin de abarcar áreas de análisis que anteriormente excedían los límites académicos (por ejemplo “la estética de la vida cotidiana”), no está, como el teatro, cargado de siglos de evangelización colonial o actividades de normalización. La mera imposibilidad de definición y la complejidad del término me parecen alentadoras. El término performance conlleva la posibilidad de un desafío, incluso de un autodesafío. Al connotar simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión,

una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de esas otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además, el problema de intraducibilidad, según lo veo, es en realidad positivo; es un bloqueo necesario que nos recuerda que “nosotros” —ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, lenguajes o ubicaciones geográficas en las Américas— no nos comprendemos de manera simple o no problemática. Mi propuesta es que actuemos desde esa premisa, la de que no nos comprendemos mutuamente, y reconozcamos que cada esfuerzo en esa dirección necesita trabajar contra nociones de acceso fácil, de *descifrabilidad* y traducibilidad. Este obstáculo desafía no solo a los hablantes de español o portugués que se enfrentan a una palabra foránea, sino a los angloparlantes que creían comprender lo que significa la palabra performance.

El archivo y el repertorio

Mi interés particular en los Estudios de Performance se deriva, no tanto de lo que es performance, sino de lo que nos permite hacer. Al tomarnos la performance en serio, como un sistema de aprendizaje, almacenamiento y transmisión de saber, los Estudios de Performance nos permiten ampliar aquello que entendemos por “conocimiento”. Esta acción, para empezar, podría prepararnos para desafiar la preponderancia de la escritura en las epistemologías occidentales. Como ya sugerí en este estudio, la escritura, paradójicamente, ha llegado a estar a favor y en contra del acto de corporalizar. Cuando los frailes llegaron al Nuevo Mundo en los siglos XV y XVI alegaron —según mis investigaciones— que el pasado de los indígenas y las “vidas que ellos vivían” desaparecieron por no tener escritura. Ahora, en esta revolución digital que utiliza y a la vez amenaza con desplazar la escritura, el cuerpo parece estar de nuevo pronto a desaparecer en un espacio virtual que elude el acto de corporalizar. La expresión corporalizada ha participado, y probablemente continuará haciéndolo, en la transmisión de conocimiento social, memoria

e identidad pre o post escrituraria. Sin ignorar la presión para repensar la escritura y el acto de corporalizar, desde el ventajoso punto de los cambios epistémicos acarreados por la tecnología digital, enfocaré mi análisis aquí en algunas de las implicaciones metodológicas de revalorizar la cultura expresiva, corporalizada.

Al desplazar el enfoque de la escritura a la cultura corporalizada, de lo discursivo a lo performático, necesitamos desplazar nuestras metodologías. En lugar de enfocarnos en patrones de expresión cultural en términos de textos y narrativas, tendríamos que pensar en estos como escenarios, lo cual no reduce gestos y prácticas corporalizadas a una descripción narrativa. Este giro altera, necesariamente, lo que las disciplinas académicas consideran como un canon apropiado, y puede ampliar las fronteras disciplinarias tradicionales para incluir prácticas previamente dejadas fuera de su ámbito de competencia.

El concepto de performance, como práctica corporalizada y episteme, por ejemplo, resultaría vital para redefinir los Estudios Latinoamericanos, al descentrar el papel histórico de la escritura introducido por la conquista. Como lo señalara Ángel Rama en *La ciudad letrada*: “El lugar exclusivo de la escritura en las sociedades Latinoamericanas la hizo tan venerada que adquirió un aura sacra... Los documentos escritos parecen no emerger de la vida social sino ser impuestos, y forzarla así a un molde para nada hecho a su medida”²⁶.

A pesar de que los aztecas, los mayas y los incas practicaban la escritura antes de la conquista —aunque en forma de pictogramas, jeroglíficos o sistemas de nudos— esta nunca reemplazó la enunciación performada. La escritura, aunque muy valorada, era ante todo un estímulo a la performance, una ayuda mnemónica. La información más precisa podía ser almacenada a través de la escritura, y requería habilidades especializadas, pero dependía de la cultura corporalizada para su transmisión. Como en la Europa medieval, la escritura era una forma de privilegio, practicada solo por unos cuantos especializados. A través de la *in tilli in tlapalli*, (“la tinta roja y la tinta blanca”, como los nahuas llamaban al saber asociado con la escritura), los mesoamericanos

almacenaron su comprensión de los movimientos planetarios, del tiempo y el calendario. Los códices transmitían reportes históricos, fechas importantes, cuestiones regionales, fenómenos cósmicos y otras clases de conocimiento. Cuando la escritura fue censurada, los escribanos vivían con un miedo mortal a la transgresión. Las historias fueron quemadas y reescritas para ajustarlas a las necesidades de memoria de aquellos en el poder. Entonces como hoy, el espacio de la cultura escrita parecía más fácil de controlar que la cultura corporalizada. Pero la escritura era mucho más dependiente de la cultura corporalizada para su transmisión que de otras formas aledañas. Enrique Florescano, el eminente historiador mexicano, nota que “Además de *tlacuilos*, especialistas que pintaban los libros, había especialistas que los leían, interpretaban, memorizaban y exponían en detalle ante audiencias no especializadas”²⁷.

Sin embargo, para mí la descripción de Florescano, de ese sistema de mutuo apoyo, hace demasiado énfasis en el papel de la escritura, y limita el entendimiento de performance corporalizada como transmisora de esos “hechos esenciales” (39) escritos en los códices o libros pintados. Los códices comunican mucho más que hechos y las imágenes, visualmente tan densas, transmiten saber de movimiento ritualizado y prácticas sociales cotidianas. Muchas otras formas de conocimiento que involucraban componentes no escritos también fueron transmitidas a través de la cultura expresiva —danzas rituales, funerales, colores, *huehuetlahtolli* (“palabra ancestral”, sabiduría dictada por el habla) y majestuosas exhibiciones de poder y riqueza—. Los escribanos eran entrenados en una escuela especializada o *calmecac*, donde también se enseñaba danza, recitación y otras formas de comunicar, esenciales para la interacción social. La educación se concentraba, básicamente, en esas técnicas del cuerpo para asegurar adoctrinamiento y comunidad.

Aquello que cambió con la conquista no fue ese desplazamiento de la práctica corporalizada de escritura (tan solo necesitamos recordar que los frailes trajeron sus propias prácticas corporalizadas) sino el grado de legitimación de la escritura sobre

otros sistemas epistémicos y mnemónicos. Entonces, la escritura aseguraba ese Poder, con *p* mayúscula como Rama lo señalara, que pudo ser desarrollado y reforzado sin el apoyo de la gran mayoría de la población; esto es, los indígenas y poblaciones marginales del periodo colonial sin acceso a la escritura sistemática. Los colonizadores no solo quemaron los códices antiguos sino que también limitaron el acceso a la escritura a pequeños grupos de hombres conquistadores que habrían de promover sus esfuerzos evangelizadores. Mientras que los conquistadores elaboraron, antes que transformaron, una práctica de elite y acuerdos de poder de género, la importancia concedida a la escritura fue dada a expensas de las prácticas corporalizadas, como forma de conocer y hacer reclamos. Aquellos que controlaban la escritura, primero los frailes y luego los *letrados*, adquirirían una extraordinaria cuota de poder. La escritura también dio paso a centros imperiales europeos —España y Portugal— para controlar sus poblaciones coloniales en el extranjero. La escritura es asunto de distancia, como señaló de Certeau: “El poder que el expansionismo de la escritura dejó intacto es colonial, por principio, y es expandido sin ser cambiado, tautológico e inmune contra toda alteridad que pueda transformarlo, y contra cualquier atrevimiento a resistirlo”²⁸.

La separación que Rama nota entre el mundo de la palabra escrita y la hablada, y que hace eco en de Certeau, apunta solo a un aspecto de la represión de las prácticas corporalizadas indígenas, como forma de conocimiento y como sistema para almacenarlo y transmitirlo. Las prácticas no verbales —como la danza, el ritual y la cocina, por nombrar apenas algunas— que sirvieron largo tiempo para preservar el sentido de la identidad comunal y la memoria, no eran consideradas formas válidas de conocimiento. Muchos tipos de performances, juzgados como idolátricos por autoridades religiosas y civiles, fueron prohibidos en conjunto. Manifestaciones hechas a través de performances, como el atado de túnicas que significaba matrimonio, o los actos de reclamos de tierra, ya no tuvieron peso legal. Aquellos que dedicaron sus vidas a dominar prácticas culturales, como tallar máscaras o tocar

música, no fueron considerados “expertos”, una designación reservada para alumnos que aprendían con libros. Mientras que la iglesia sustituía sus propias prácticas performáticas, los neófitos ya no podían hacer reclamos de experticia o tradición para legitimar su autoridad. La escisión, agrego, no radica entre la palabra escrita y la oral, sino entre el *archivo* de materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios, huesos), y el *repertorio* más efímero de conocimiento/práctica corporalizada (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual).

La memoria de archivo existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente resistentes al cambio. La palabra archivo, del griego *arkhe*, se refiere etimológicamente a un “edificio público”, “un lugar donde son guardados los registros”²⁹, pero también significa un comienzo, el primer lugar, el gobierno. Al ir desde las entradas del diccionario hacia una disposición sintáctica, podemos concluir que desde el inicio lo archivístico apoyaba el poder. La memoria archivística trabaja a través de la distancia, más allá de lo temporal y espacial; los investigadores pueden volver a examinar un manuscrito antiguo, hay cartas que encuentran sus destinatarios a través del tiempo y el espacio, y los discos de computadora pueden escupir archivos perdidos con el *software* apropiado. El hecho de que la memoria archivística se logre separando la fuente de “conocimiento” del concededor —en tiempo y/o espacio— nos conduce a comentarios como el de de Certeau, al decir que esta es “expansionista” y está “inmunizada contra la alteridad” (216). Lo que cambia con el tiempo es el valor, la relevancia o el significado atribuido al archivo, la manera en la que los artículos que contiene son interpretados, incluso corporalizados. Los huesos pueden permanecer siendo los mismos, aunque su historia pueda cambiar dependiendo del paleontólogo o antropólogo forense que los examine. *Antígona* puede ser actuada de múltiples formas; mientras no cambie el texto se asegura un significante estable. Los textos escritos le permiten a los estudiosos rastrear tradiciones literarias, fuentes e influencias. En tanto los materiales

constitutivos perduren, el archivo excede lo vivo. Hay varios mitos concernientes al archivo. Uno de ellos es que este no está mediado, que los objetos localizados en él pueden significar algo fuera del marco del ímpetu archivístico mismo. Lo que hace a un objeto archivable es el proceso por el cual es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis. Otro mito es que el archivo resiste el cambio, la corruptibilidad y la manipulación política. Las cosas individuales —libros, evidencias de ADN, fotos de identificación— pueden aparecer o desaparecer misteriosamente del archivo.

El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. El repertorio es, etimológicamente, “un tesoro, un inventario”, que también permite la agencia individual, relativa a “el buscador, el descubridor,” y un significado “por averiguar”. Este requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido. Los entusiastas del deporte pueden alegar que el fútbol no ha cambiado durante los pasados cien años, aunque los jugadores y fanáticos de diferentes países se hayan apropiado del evento de diversas formas. Las danzas cambian con el tiempo, aunque generaciones de bailarines (y también bailarines individuales) juren que son siempre iguales. Pero aun cuando la manera de corporalizar las manifestaciones cambie, el sentido podría permanecer intacto.

El repertorio, entonces, también permite a los estudiosos rastrear tradiciones e influencias. Distintas performances han viajado a través de las Américas, dejando su marca a medida que se trasladan. El académico Richard Flores, por ejemplo, mapea la forma en que las pastorelas migraron de España al centro y el noroeste de México, hasta llegar a lo que hoy es el suroeste de Estados Unidos. Las diferentes versiones le permiten distinguir

varias rutas³⁰. Y Max Harris rastreó la práctica de una específica batalla simulada, entre moros y cristianos, desde la España previa a la conquista, pasando por el siglo XVI en México, hasta llegar al presente³¹. El repertorio permite una perspectiva alternativa de procesos históricos de contacto transnacional, e invita a re-mapear las Américas, ahora siguiendo tradiciones de prácticas corporalizadas.

Ciertamente, las instancias individuales de las performances desaparecen del repertorio. Esto le sucede en menor grado al archivo. La pregunta sobre la desaparición relacionada con el archivo y el repertorio difiere tanto en modo como en grado. La performance en vivo nunca puede ser captada o transmitida a través del archivo. El video de una performance no es la performance, aunque generalmente venga a reemplazarla como la *cosa* en sí (el video es parte del archivo, lo que allí se presenta es parte del repertorio). La memoria corporalizada, por el hecho de suceder en vivo, excede la habilidad, que tiene el archivo, de captarla. Pero eso no quiere decir que la performance —como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo— desaparezca³². Las performances también se replican a través de sus propias estructuras y códigos. Esto significa que el repertorio, como el archivo, está mediado. El proceso de selección, memorización o internalización, y transmisión ocurre dentro de (y a la vez ayuda a constituir) sistemas específicos de representación. Las múltiples formas de actos corporalizados están siempre presentes, aunque en un constante estado de actualización. Estos actos se reconstituyen a sí mismos transmitiendo memorias comunales, historias y valores de un grupo/generación al siguiente. Los actos corporalizados y representados generan, registran y transmiten conocimiento.

El archivo y el repertorio siempre han sido fuentes relevantes de información —al exceder cada uno las limitaciones del otro— en sociedades alfabetizadas y semialfabetizadas. Estos, usualmente trabajan en colaboración y también junto a otros sistemas de transmisión, el digital y el visual, por mencionar solo dos. Innumerables prácticas, en las sociedades más altamente alfabetizadas,

todavía requieren tanto de una dimensión de archivo como corporal; por ejemplo las bodas, que necesitan tanto del enunciado performativo del “sí, acepto” como del contrato firmado. La legalidad de un fallo judicial radica en la combinación del juicio oral y del documento escrito. La performance de un acto de posesión contribuye a su legalidad, y para entender esto solo hay que pensar en Colón plantando la bandera española en el Nuevo Mundo o en Neil Armstrong, la bandera estadounidense en la Luna. Hay materiales del archivo que prefiguran prácticas corporalizadas de innumerables formas, aunque nunca las dictan por completo. Jesús Martín Barbero, teórico colombiano que trabaja en estudios de medios, ilustra los usos que los espectadores hacen de los medios de comunicación de masas, por ejemplo de la telenovela³³. No es simplemente que los medios impongan estructuras de deseo y de comportamiento apropiado. La forma en que las poblaciones desarrollan formas de ver, de vivir con ello, de relatar o reciclar, nos permite un amplio rango de respuestas. Las mediaciones y no los medios, argumenta, brindan la clave para comprender los comportamientos sociales. Aquellas respuestas y comportamientos, por su parte, son tomados y apropiados por los medios de manera dialógica antes que unidireccional.

Si bien, el archivo y el repertorio existen en un constante estado de interacción, la tendencia ha sido relegar el repertorio al pasado. Jacques Le Goff, por ejemplo, escribe sobre la “memoria étnica”: “El dominio principal en donde cristaliza la memoria colectiva de la gente sin escritura es aquel que dota la existencia de grupos étnicos o familias de una fundación aparentemente histórica, esto es, los mitos de origen”³⁴. Así, sugiere que la escritura provee conciencia histórica y la oralidad conciencia mítica. La diferencia que hace Pierre Nora entre *lieux de mémoire* (lugares de memoria) y *milieux de mémoire* (ambientes de memoria) genera un concepto binario similar, en el que *milieu* (que se parece al repertorio) es cosa del pasado y *lieux* del presente. Para Nora, el *milieux de mémoire*, eso que él llama “verdaderos ambientes de memoria”, representa conocimiento corporalizado: “gestos y hábitos, habilidades transmitidas a través de tradiciones no orales,

auto-conocimiento inherente al cuerpo, reflejos no estudiados y recuerdos arraigados”³⁵. Mi abordaje y el suyo difieren, sin embargo, en que para él los *milieux de mémoire* constituyen sitios primordiales, no mediados y espontáneos de la “memoria verdadera”, mientras que *lieux de mémoire* —la memoria de archivo— es su antítesis, moderna, ficticia y altamente mediada. Una “huella”, una “mediación” y una “distancia”, argumenta Nora, han separado al acto de su sentido, llevándonos del plano de la memoria verdadera al de la historia (285). Este paradigma polariza la historia y la memoria como polos opuestos de un concepto binario. Nora no diferencia entre formas de transmisión (corporalizadas o de archivo), ni entre diversos tipos de públicos y comunidades. Su diferenciación cae en un antes y un después temporal, una escisión entre el pasado (lo tradicional, lo auténtico, ahora perdido) y el presente (generalizado como moderno, global y “cultura de masas”).

Desde mi punto de vista, la relación entre el archivo y el repertorio no es, por cierto, secuencial (lo pasado llega a ser dominante luego de la desaparición de lo más reciente, como sugiere Nora)³⁶. No se trata de verdadero versus falso, mediado versus no mediado, o primordial versus moderno. Tampoco es binario. Otros sistemas de transmisión —como el digital— complican toda formulación binaria simple. Sin embargo, se cae con demasiada facilidad en un binarismo en el que lo escrito y el archivo constituyen poder hegemónico y el repertorio genera desafío antihegemónico. La performance pertenece tanto al fuerte como al débil, siguiendo a de Certeau: “estrategias” así como “tácticas”, el banquete de Bakhtin así como el carnaval. Los modos de almacenar y transmitir conocimiento son muchos y están muy mezclados, y las performances corporales han contribuido, a menudo, al mantenimiento de un orden social represivo. Tan solo hay que observar el amplio rango de prácticas políticas en las Américas ejercitadas en cuerpos humanos, desde los sacrificios de personas en la etapa precolombina, pasando por las quemaduras en la hoguera de la inquisición, los linchamientos de los afroamericanos hasta llegar a los actos contemporáneos de tortura y

desapariciones por parte del Estado. No es necesario polarizar la relación entre estos diferentes tipos de conocimiento para reconocer que, a menudo, han experimentado antagonismos en la lucha por la sobrevivencia o la supremacía cultural. Las tensiones históricamente desarrolladas entre el archivo y el repertorio continúan en discusión acerca de la cultura "mundial" y el "patrimonio intangible". Este no es lugar para ensayar los argumentos detalladamente, pero me gustaría por lo menos señalar algunos de los problemas concernientes a mi tema.

Conforme las leyes han llegado a proteger cada día más la propiedad intelectual y artística, la gente ha considerado también vías para proteger la propiedad "intangible". ¿Cómo podríamos proteger performances, comportamientos y expresiones que constituyen el repertorio? La Unesco actualmente está luchando por promover el trabajo de "salvaguardar, proteger y revitalizar espacios culturales o formas de expresión cultural, proclamadas como 'obras maestras' del patrimonio oral e intangible de la humanidad". Esta salvaguarda protegería "formas tradicionales y populares de expresión cultural", tal como, usando su mismo ejemplo, el oficio de cuentacuentos³⁷.

Siempre que los materiales del repertorio participen en la producción y transmisión de conocimiento, yo estaría de acuerdo en que se garantice su protección. Sin embargo, no nos queda claro si la Unesco ha sido capaz de concebir cuál es la mejor manera de proteger ese "patrimonio intangible". A pesar de que reconoce que los "métodos de preservación aplicables al patrimonio físico son inapropiados para el patrimonio intangible", esas diferencias solo pueden ser imaginadas en el lenguaje y las estrategias asociadas con el archivo. El concepto "obras maestras de arte" remite no solo a objetos, sino también al sistema completo de valorización, que Artaud desechó como anticuado ya a inicios del siglo XX. El término "patrimonio" remite, etimológicamente, a herencia, señalando de nuevo la propiedad material que pasa a los herederos, y bajo el de "humanidad" pueden ser considerados tanto quienes producen como quienes consumen esos bienes culturales, pero esa abstracción socava el sentido de

la agencia cultural. Además, la meta de la Unesco parece ser la protección de cierto tipo de performances, básicamente aquellas producidas por sectores "tradicionales" y "populares". Este movimiento repite la etnografía del salvaje de la primera mitad del siglo XX, al sugerir que esas formas desaparecerían sin intervención y preservación oficiales. Parte del proyecto de la Unesco implica mover materiales del repertorio al archivo ("grabar sus formas en una cinta"). Sin embargo, la Unesco también está intentando, concientemente, proteger la transmisión corporalizada ("para facilitar su supervivencia ayudando a las personas involucradas y colaborando con su transmisión a futuras generaciones"). Pero ¿cómo se llevaría eso a cabo? El programa "Tesoros humanos vivos", que ha desarrollado hasta ahora, protege a los "poseedores de habilidades culturales tradicionales". Para mí, eso evoca visiones del objeto humanoide fetichizado, que Guillermo Gómez-Peña soñaría para un diorama viviente en una instalación. Estas soluciones parecen destinadas a reproducir los problemas de objetivizar, aislar y exotizar eso no occidental a lo que ellos dicen orientarse. Sin un entendimiento del desempeño del repertorio y las formas en las que la gente produce y transmite conocimiento, a través de la acción corporalizada, será difícil saber cómo desarrollar peticiones legales de propiedad. Pero esto difiere del argumento de "preservación" que, a mi juicio, apenas disimula la profunda nostalgia colonial.

La tensión entre lo que llamo el archivo y el repertorio ha sido construida, a menudo, como existente entre el lenguaje escrito y el oral. El archivo incluye, pero no se limita a textos escritos. El repertorio contiene performances verbales —canciones, rezos, discursos— así como prácticas no verbales. La división escrito/oral capta, en cierto nivel, la diferencia entre el archivo y el repertorio que estoy desarrollando en este trabajo, en tanto los medios de transmisión difieren, así como lo hacen los requerimientos de conservación y diseminación. El repertorio, tanto en términos de expresión verbal como de no verbal, transmite en vivo acciones corporalizadas. Por mucho, las tradiciones son almacenadas en el cuerpo a través de varios métodos mnemónicos, y transmitidas

“en vivo”, en el aquí y el ahora para una audiencia en vivo. Las formas venidas del pasado son experimentadas como presente. No obstante, esto bien puede describir mecanismos del lenguaje hablado, pero igualmente describe un recital de danza o un festival religioso. Y es solamente porque la cultura occidental está casada con la palabra, escrita o hablada, es que ese lenguaje reclama tal poder epistémico y explicatorio.

La ecuación escritura = memoria/conocimiento es central para la epistemología occidental. “La metáfora de memoria como superficie escrita es tan antigua y persistente en todas las culturas occidentales”, escribe Mary Carruthers, “que tiene que ser vista, creo, como un modelo gobernante o un ‘arquetipo cognitivo’”³⁸. Ese modelo continúa ocasionando la desaparición del conocimiento corporalizado que frecuentemente anuncia. Durante el siglo XVI, argumenta de Certeau, “la escritura y la imprenta permitieron una ‘indefinida reproducción de los mismos productos’, como ‘opuestos al discurso, que ni viaja muy lejos ni preserva nada... *el significante no puede ser desprendido del cuerpo individual o colectivo*”³⁹ (la limitación que de Certeau atribuye aquí al discurso —“el significante no puede ser desprendido del cuerpo individual o colectivo”— también contribuye, por supuesto, al poder político, afectivo y mnemónico del repertorio, como argumento en este estudio).

El escrito de Freud “Notas sobre la pizarra mágica” sobrepasa el cuerpo humano históricamente situado en su teorización acerca de la memoria. Al usar la analogía de la pizarra mágica, ya aceptada como imperfecta, Freud intenta aproximar la “ilimitada capacidad receptiva y la retención de huellas permanentes”, que ve como propiedades fundamentales del “aparato perceptivo de la mente”⁴⁰. Una computadora moderna, por supuesto, resulta una mejor analogía, pero también falla al generar memorias y un cuerpo exterior —una cáscara transparente en un modelo de la Macintosh— que sirve solo para proteger y resaltar el maravilloso aparato interno. Ni la pizarra mágica ni la computadora dan lugar al cuerpo. Asimismo, la analogía de Freud se limita al mecanismo de escritura externa y al mero aparato físico

des-corporeizado, que “tiene una capacidad receptiva ilimitada para nuevas percepciones y, sin embargo establece, permanentemente, aunque no de forma inalterable, huellas de memoria en ellas” (228). La psique puede ser imaginada solo como superficie de escritura y la huella permanente solo como acto de escritura. En lugar de reforzar la memoria o brindar una analogía, la escritura deviene ella misma, memoria: “Yo solo tengo que guardar en mi mente el lugar donde esa ‘memoria’ ha sido depositada, y puedo entonces ‘reproducirla’ en cualquier momento que quiera, con la certeza de que habrá quedado inalterada” (227).

En *Freud y la escena de la escritura*, Derrida se refiere a la “metáfora de la escritura que acecha el discurso europeo”, sin extenderse hacia la idea del repertorio del conocimiento corporalizado⁴¹. Incluso cuando apunta a áreas para una futura investigación, hace un llamado a la “historia de la escritura” (214) sin notar que la historia puede desaparecer en su misma salida a la luz. Cuando él escribe “la escritura es impensable sin represión” (226), la represión que viene a la mente es esa historia de repudio colonial a través de la documentación que data del siglo XVI en las Américas. Para Derrida, aquellas representaciones son “la supresión, los espacios en blanco, los disfraces” (226) de y al interior de la escritura misma, seguramente un acto de escritura que escenifica su propia práctica de borrar y excluir.

El dominio del lenguaje y la escritura han adquirido *senti-do* por sí mismos. Las prácticas en vivo, corporalizadas y no basadas en códigos lingüísticos o literarios, asumimos, no tienen pretensión de significado. Como señaló Barthes, “lo inteligible tiene fama de opuesto a la experiencia vivida”⁴². Esto sugiere que Barthes no está de acuerdo con situar la inteligibilidad como opuesta a la experiencia vivida; sin embargo, en otros ensayos él afirma que todo lo que tiene significado deviene una “suerte de escritura”⁴³.

Parte de lo que la performance y los Estudios de Performance nos *permiten hacer*, entonces, es tomarnos en serio el repertorio de las prácticas corporalizadas como un sistema importante de conocimiento y transmisión de saber. El repertorio, en un nivel

muy práctico, amplía el archivo tradicional, usado por los departamentos académicos en las Humanidades. Los Departamentos de Español y Portugués en los Estados Unidos, por ejemplo, hacen énfasis en la lengua y la literatura, aunque la literatura sea, claramente, su foco. En las instituciones de América Latina, los Departamentos de Letras que incluyen Literatura y Estudios Culturales pertenecen a la Escuela de Filosofía y Letras. Algunos de esos departamentos se centran en literaturas orales, lo que por lo menos en apariencia parece combinar materiales de repertorio y de archivo. Sin embargo, el término literatura oral en sí mismo nos cuenta que lo oral ya ha sido transformado en literatura, es el repertorio transferido al archivo. Lo oral fue “históricamente constituido como una categoría... aunque fabricada”, argumenta Barbara Kirshenblatt-Gimblett, por las fuerzas del nacionalismo⁴⁴. El archivo, en el caso de las literaturas orales, precede y constituye el fenómeno que pretende documentar. Sin embargo, muchos de esos departamentos sí combinan el trabajo con el archivo y el repertorio en formas productivas, aunque quizá no en la forma que los alumnos esperarían. Los departamentos que actualmente toman en serio la enseñanza del lenguaje, por ejemplo, tienen alguna experiencia en pensar sobre prácticas reiteradas, socialmente corporalizadas. Los estudiantes aprenden un segundo idioma y se imaginan a sí mismos en diferentes situaciones sociales, haciendo puestas en escenarios donde la lengua aprendida adquiere sentido, imitando, repitiendo y ensayando no solo palabras sino actitudes culturales. Teorizar esas prácticas, no apenas como estrategias pedagógicas sino también como transmisión de comportamiento cultural corporalizado, podría habilitar a los estudiantes para diversificarse en un pensamiento crítico sobre el repertorio. La lente de los Estudios de Performance enriquecería esas disciplinas, brindándole un puente al cisma no solo entre literatura y tradición oral, sino entre prácticas culturales corporalizadas, verbales y no verbales.

De manera similar, los Estudios de Performance desafían la departamentalización disciplinaria de las artes —con la danza asignada a un departamento, la música a otro, las artes

dramáticas a otro— aunque muchas formas de producción artística tengan estrecha relación con esas divisiones. Esa departamentalización también refuerza la idea de que las artes son separables de los constructos sociales en los cuales ellas participan, ya sea por primera o por enésima vez. Las performances, incluso aquellas con la casi única pretensión estética, se mueven en toda clase de circuitos, incluyendo espacios y economías nacionales e internacionales. Toda performance representa teoría, y toda teoría actúa en la esfera pública. Los Estudios de Performance, debido a su carácter interdisciplinario, pueden poner a disciplinas anteriormente separadas en contacto directo, y a estas con sus contextos históricos, intelectuales y sociopolíticos. Este entrenamiento reta a los estudiantes a desarrollar sus paradigmas teóricos al tomar prácticas textuales y corporalizadas⁴⁵. El entrenamiento que reciben implica varias metodologías: trabajo de campo etnográfico, técnicas de entrevista, análisis de movimiento, tecnologías digitales, sonido, análisis textual y escritura performativa, entre otras.

Entonces, los Estudios de Performance ofrecen un camino para repensar el canon y las metodologías críticas. Incluso cuando los estudiantes en los Estados Unidos y en América Latina reconocen la necesidad de liberarnos del dominio del texto —como el privilegiado o incluso único objeto de análisis— nuestras herramientas teóricas continúan siendo acosadas por el legado teórico de la textualidad. Algunos académicos dan un giro hacia los Estudios Culturales y ya no se limitan al examen del texto, pero su entrenamiento en lecturas cerradas y análisis textuales bien pueden convertir todo lo que ven en texto o narrativa, ya sea que se trate de un funeral, una campaña electoral o un carnaval. La tendencia en los Estudios Culturales, de tratar todos los fenómenos como textuales, los diferencia de los Estudios de Performance. En tanto Estudios Culturales, estos amplían el rango de los materiales a ser considerados, pero dejan todo el poder explicatorio con los letrados, mientras obstruyen otras formas de transmisión. Dwight Conquergood lleva el asunto más allá, en un ensayo en el que afirma: “Solo los académicos de clase media

podrían, alegremente, asumir que todo el mundo es un texto, porque los textos y la lectura son centrales para su mundo de la vida y su seguridad ocupacional⁴⁶.

Ahora es imperativo, aunque con retraso, prestar atención al repertorio. Pero, ¿qué implica esto a nivel metodológico? No se trata simplemente de desplazarnos a lo vivo como foco de análisis, o de desarrollar varias estrategias para almacenar información, como promete la investigación etnográfica, las entrevistas y notas de campo. O incluso de alterar nuestras jerarquías de legitimación que estructuran nuestra práctica académica tradicional (como el aprendizaje con libros, fuentes escritas y documentos). Necesitamos repensar nuestro método de análisis.

Vamos a enfocarnos ahora en un ejemplo. En lugar de privilegiar textos y narrativas, podríamos mirar también escenarios como paradigmas dadores de significado, que estructuran ambientes sociales, comportamientos, y potenciales resultados. Los escenarios del descubrimiento, por ejemplo, han aparecido constantemente a través de los últimos quinientos años en las Américas. ¿Por qué continúan siendo irresistibles? ¿Qué es lo que les da su poder explicatorio y afectivo? ¿Cómo pueden ser parodiados y subvertidos? El escenario es un "bosquejo o esbozo de la trama de una obra, que da indicaciones de las escenas, situaciones, etc."; igual que la performance, significa nunca por primera vez⁴⁷. Como el mítico discurso de Barthes, consiste en "material que ya ha sido trabajado" (Mitologías, 110). Su estructura portátil conlleva el peso de repeticiones acumulativas. El escenario hace visible, aunque de nuevo, lo que ya estaba ahí: los fantasmas, las imágenes, los estereotipos. El descubridor, el conquistador, el "salvaje" y la princesa nativa, por ejemplo, pueden ser materia para personajes principales en muchos escenarios occidentales. A veces son escritos como guiones, pero el escenario precede al guion y permite muchos "finales" posibles. A veces algunas personas emprenden aventuras para vivir la gloriosa fantasía de la posesión. Otras pueden sintonizar regularmente un *show* de televisión como *Sobreviviente*, o *La isla de la fantasía*; el escenario estructura nuestro entendimiento. Y también

acosa nuestro presente, una suerte de obsesión (ver Capítulo V) que resucita y reactiva viejos dramas. Ya todo lo hemos visto antes. La estructura genera oclusiones; al situar nuestra perspectiva promueve ciertas miradas, mientras que ayuda a desaparecer otras. En el escenario de *La isla de la fantasía*, por ejemplo, puede animarnos a obviar el desplazamiento y la desaparición de los nativos, la explotación de género, el impacto ambiental, etcétera. Esta ceguera parcial es lo que anteriormente he llamado percepticidio⁴⁸.

El escenario incluye características bien teorizadas en el análisis literario, como la narrativa y la trama, pero demanda que pongamos atención al ambiente y a los comportamientos corporales como gestos, actitudes y tonos no reductibles al lenguaje. Simultáneamente con la preparación y la acción, los escenarios estructuran y activan los dramas sociales. El establecimiento de la situación brinda el rango de posibilidades; todos los elementos están ahí: encuentro, conflicto, resolución y desenlace, por ejemplo. Estos elementos, por supuesto, son el producto de estructuras económicas, políticas y sociales que ellos, por su parte, tienden a reproducir. Todos los escenarios tienen significado situado, aunque muchos intentan pasar por válidos universalmente. Las acciones y los comportamientos que surgen de lo establecido en ellos pueden ser predecibles, una consecuencia aparentemente natural de las asunciones, valores, metas, relaciones de poder, presuntas audiencias y encuadres epistémicos establecidos por la situación misma. Pero estos son, en última instancia, flexibles y abiertos al cambio. A los actores sociales pueden asignárseles papeles considerados por algunos como estáticos e inflexibles. No obstante, la fricción irreconciliable entre los actores sociales y los papeles permite grados de separación crítica y agencia cultural. El escenario de la conquista, recreado en numerosos actos de posesión, así como en obras de teatro, rituales y batallas simuladas en las Américas, puede ser —y a menudo ha sido— subvertido desde adentro. Los ejemplos van desde las batallas simuladas del siglo XVI hasta la performance en la jaula de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, "Dos amerindios

no descubiertos", del año 1992. Así como las narrativas, propuso V. Propp en 1928, los escenarios están limitados a un número finito de variaciones con sus propias clasificaciones, categorías, temas, formas, caracteres, etc.⁴⁹. Aquí, yo simplemente apunto algunas de las formas en las que utilizar el escenario como paradigma para la comprensión de estructuras sociales y comportamientos nos puede permitir servirnos tanto del repertorio como del archivo.

En primer lugar, para recordar, recontar o reactivar un escenario necesitamos evocar la ubicación física (la "escena" como ambiente físico). La palabra escena denota intencionalidad, artística o de otro tipo (la escena del crimen), e indica estrategias concientes de visualización. La palabra sugiere, de manera apropiada, ambas cosas: el escenario material, así como el ambiente altamente codificado que da a los espectadores información pertinente, es decir, estatus de clase o periodo histórico. El mobiliario, el vestuario, el sonido y el estilo contribuyen a que los espectadores entiendan de lo que se trata. Ambos, la escena y el escenario, se colocan en relaciones metonímicas; el lugar nos permite pensar en las posibilidades de la acción⁵⁰, pero la acción también define el lugar. Si, como sugiere de Certeau, "el espacio es un lugar practicado", entonces no hay tal cosa como el lugar, pues ningún lugar está libre de historia y práctica social⁵¹.

En segundo lugar, los espectadores necesitan lidiar con lo que los actores sociales corporalizan. Así, además de las funciones que estos actores llevan a cabo, tan bien descritas por Propp en relación con estructuras narrativas, el escenario nos hace luchar con la construcción social de los cuerpos en contextos particulares. Propp subraya la importancia del detalle visual describiendo los atributos de los personajes: "[...] podemos entender por atributos la totalidad de todas las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, estatus, apariencia exterior y peculiaridades de su apariencia, entre otros (87). Pero los escenarios, por definición, introducen la generativa distancia crítica entre el actor social y el personaje. Ya se trate de representación mimética (un actor que asume un papel), o de performatividad, de

actores sociales que asumen modelos socialmente regulados de comportamiento apropiado, el escenario nos permite, de manera más completa, ver ambos de forma simultánea, el actor social y el papel y, así, reconocer las áreas de resistencia y tensión. Las fricciones entre la trama y el personaje (en el nivel de la narrativa), y el acto de corporalizar (de los actores sociales) logran una de las instancias más relevantes de parodia y resistencia en las tradiciones de performance en las Américas.

Tomemos por ejemplo las batallas simuladas entre moros y cristianos, escenificadas en México en el siglo XVI. La tradición, como el nombre lo sugiere, vino de España como un trasplante del tema de la reconquista después de la expulsión de moros y judíos en 1492. En México esta batalla finaliza, predeciblemente, con la derrota de los indios como moros, y con el bautismo masivo. A nivel de la estructura narrativa, que polariza grupos en categorías definibles como nosotros/ellos, tenemos que estar de acuerdo con los cronistas que ven en esas performances la humillación reiterada de las poblaciones nativas⁵². Con respecto a la eficacia medible, podríamos concluir que esos escenarios fueron altamente exitosos desde la perspectiva española, al llevar —como lo hicieron— a miles de personas a la conversión. Las performances corporalizadas, sin embargo, nos permiten reconocer también otras dimensiones. Por una parte, todos los "actores" de las batallas simuladas eran indígenas, algunos vestidos como españoles, otros como turcos. Antes que cimentar la diferencia racial y cultural, como intentan la trama y la caracterización, las actuaciones pueden tener más que ver con enmascaramientos culturales y estrategias de reposición. Los performers indígenas no eran ni moros ni cristianos, y sus actuaciones les permitían vestirse y actuar sus propias versiones del nosotros/ellos. En una rendición particularmente llena de humor, el papel del rey musulmán condenado sorpresivamente se convierte en el de Cortés. La derrota obligatoria de los moros, en la versión del texto, enmascara la alegre derrota no escrita de los españoles en la performance. En esa batalla simulada, el conquistado escenifica sus anhelos por su propia "reconquista" de México, como

Max Harris ha señalado. El espacio de ambigüedad y maniobra no reside, sin embargo, en “transcripción oculta”, el término desarrollado por el antropólogo James Scott para nombrar las estrategias que los grupos subordinados crean y que “representa una crítica al poder, expresada a espaldas del que domina”⁵³. Las transcripciones, normalmente entendidas como copias o documentos escritos, transfieren conocimiento archivado en una economía específica de interacción. Esta batalla simulada deja ver que es la naturaleza corporalizada del repertorio lo que les garantiza a esos actores sociales la oportunidad de reordenar los personajes en formas paródicas y subversivas. La parodia tenía lugar frente a los españoles mismos; uno ellos se sintió tan golpeado por la increíble presentación que le escribió una carta detallada a un compañero fraile⁵⁴.

En tercer lugar, los escenarios, en tanto encapsulan el establecimiento de la situación y la acción/comportamientos, son estructuras, fórmulas que predisponen ciertos resultados y, sin embargo, permiten inversiones, parodia y cambio. La estructura es básicamente fija y, como tal, repetible y transferible. Los escenarios pueden ser, concientemente, referencia unos de otros por la forma en la que estructuran la situación y citan palabras y gestos. Y pueden a menudo parecer estereotipados, con situaciones y personajes congelados en ellos. El escenario de la conquista ha sido montado muchísimas veces, desde la entrada de Cortés a Tenochtitlan, y el encuentro entre Pizarro y Atahualpa, hasta el reclamo de posesión de Nuevo México que hizo Oñate⁵⁵. Cada repetición agrega su poder afectivo y explicatorio, de modo que el resultado parece una inevitable conclusión. Cada nuevo conquistador puede esperar que los nativos caigan a sus pies por la fuerza del escenario reactivado. Sin embargo, si cambian el tiempo y las circunstancias, el paradigma puede llegar a ser obsoleto y remplazado por otro. Los escenarios de la conquista de comienzos del siglo XVI, como apunta Jill Lane, fueron reformulados como escenarios de conversión a finales del siglo, dados los esfuerzos por mitigar la violencia de los proyectos entrelazados⁵⁶. La conquista, más como término que como proyecto, estaba ya

pasada. Así, como lo indica el concepto *habitus* de Bourdieu, “un tipo particular de ambiente (las condiciones materiales de existencia, características de la condición de clase) produce *habitus*, sistemas de disposiciones durables y movibles⁵⁷. Esto es, que son transferidos y continúan siendo paradigmas relevantes y coherentes de actitudes y valores al aparecer intactos. Sin embargo, estos se adaptan constantemente. A diferencia del *habitus*, que puede referirse a amplias estructuras sociales, como la clase, los escenarios se refieren a repertorios más específicos de imaginarios culturales.

En cuarto lugar, la transmisión de un escenario refleja sistemas multifacéticos de trabajo en el escenario mismo: traspasándolo podemos tomar varios modos que vienen del archivo y/o del repertorio, como escritura, narraciones, actuaciones, mímica, gestos, danza, cantos. La multiplicidad de formas de transmisión nos recuerda los múltiples sistemas de trabajo. Ninguno es reducible al otro, tienen diferentes estructuras discursivas y performáticas. El llanto o el gesto brechtiano pueden no encontrar una descripción verbal adecuada, pues esas expresiones no son reducibles o posteriores al lenguaje. El reto no es “traducir” de una expresión corporalizada a una lingüística, o viceversa, sino reconocer la fuerza y las limitaciones de cada sistema.

En quinto lugar, el escenario nos fuerza a situarnos en relación con él, como participantes, espectadores o testigos necesitamos “estar ahí”, ser parte del acto de transferencia. Así, el escenario imposibilita un cierto tipo de distanciamiento. Incluso los escritores etnográficos que se adhieren a la fantasía de poder observar culturas desde los márgenes son parte del escenario, aunque quizá no aquella parte que ellos se esmeran en describir⁵⁸.

En sexto lugar, el escenario no es necesariamente, o en primera instancia, mimético. A pesar de que el paradigma permite una continuidad de mitos y asunciones culturales, a menudo funciona a través de reactivaciones antes que de duplicaciones. Los escenarios evocan situaciones pretéritas, a veces tan profundamente internalizadas por la sociedad que nadie recuerda el precedente. El escenario de “la frontera” en Estados Unidos, por

ejemplo, organiza eventos tan diversos como anuncios de cigarrillos y la caza de Osama Bin Laden. Antes que una copia, el escenario constituye un "siempre otra vez".

Pensar en el escenario en lugar de en la narrativa, sin embargo, no resuelve algunos de los problemas inherentes a la representación en cualquiera de sus formas. Los problemas éticos de reproducir la violencia, ya sea en escritos como en comportamiento corporalizado, fastidian a estudiosos y artistas, lectores y espectadores. Saidiya V. Hartman, en *Escenas de sujeción: terror, esclavitud y autoconstrucción en la América del siglo XIX*, escribe: "Más obscena que la brutalidad desatada en el poste de los azotes solo puede ser la orden de que ese sufrimiento sea materializado y evidenciado por medio de la exhibición de los cuerpos torturados, o las eternas recitaciones de lo horrible y terrorífico"⁵⁹. Coincido con Hartman en que son de interés "las formas en las que se nos llama a participar en esas escenas" (3) —como testigos, espectadores o mirones—; sin embargo el escenario, como lo señalo en el Capítulo II, ubica al espectador físicamente en la estructura, y puede forzar la cuestión ética: *el significante*, recordamos "no puede ser separado del cuerpo individual o comunal". ¿Cuál es nuestro papel ahí?

Al considerar escenarios y narrativas, ampliamos nuestra habilidad de analizar rigurosamente lo vivo y la pieza escrita, las prácticas citacionales que caracterizan a ambos, la manera en la que son constituidas y discutidas las tradiciones, sus variadas trayectorias e influencias que pueden aparecer en uno y no en otro. Los escenarios, así como otras formas de transmisión, les permiten a los cronistas historizar prácticas específicas. En suma, como argumento en los capítulos siguientes, la noción de escenario nos permite reconocer de forma más completa las múltiples maneras en las que el archivo y el repertorio trabajan para constituir y transmitir conocimiento social. El escenario ubica a los espectadores en sus estructuras, nos implica en sus éticas y políticas.

En la sección que sigue doy un ejemplo extenso de cómo puede ser un intento de historizar una performance. Sin embar-

go, todos los capítulos en este estudio contemplan performances contemporáneas de las Américas, a través de las cuales propongo que algunos de los debates de los que me ocupó pueden, de hecho, ser rastreados hasta el siglo XVI. Los escenarios cambian y se adaptan, pero no parecen irse para siempre.

Historizando la performance

Para tratar de la cierta y verdadera relación del origen y principio de estas naciones indianas a nosotros tan escondido y dudoso, que para poner la mera verdad fuera necesaria alguna revelación divina, o espíritu de Dios que lo enseñara y diera a entender. Empero, faltando estos, será necesario llegarnos a las sospechas y conjeturas, a la demasiada ocasión que esta gente nos da, con su bajísimo modo y manera de tratar, y de su conversación tan baja, tan propia a la de los judíos, que podríamos ultimadamente afirmar naturalmente ser judíos y gente hebrea. Y creo no incurriría en capital error el que lo afirmase, si considerado su modo de vivir, sus ceremonias, sus ritos y supersticiones, sus agüeros e hipocresías, tan emparentadas y propias a las de los judíos, que en ninguna cosa difieren. Para probación de lo cual será testigo la Sagrada Escritura, donde clara y abiertamente sacaremos ser verdadera esta opinión, y algunas razones bastantes que para ello daremos.

Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*

El momento inaugural del colonialismo en las Américas presenta dos movimientos discursivos que sirven para devaluar la performance autóctona, aun mientras los colonizadores estuvieron profundamente comprometidos con su propio proyecto performático, esto es, aquel de crear una "nueva" España a partir de una imagen (idealizada) de la "vieja". Estos dos movimientos discursivos son: 1. la destitución de las tradiciones de performances indígenas como episteme, y 2. la destitución del "contenido" (creencia religiosa), como objetos malignos e idolatría. Esos discursos se contradicen y se sostienen mutua y simultáneamente. El primero postula que las performances, como

fenómeno efímero y no escrito, no sirven para crear o transmitir conocimiento. Así visto, todas las huellas de los pueblos sin escritura desaparecieron. Solo la relación divina, de acuerdo con Durán, puede ayudar a observadores como él a narrar el pasado, haciéndolo coincidir con relatos ya escritos (como los bíblicos). El segundo discurso acepta que la performance, de hecho, transmite conocimiento, pero en tanto ese conocimiento es idolátrico y opaco, la performance necesita ser controlada o eliminada. En mi opinión, remanentes de ambos discursos continúan filtrando nuestra comprensión de las prácticas contemporáneas de performance en las Américas, pero mi énfasis aquí radicará en el despliegue inicial de estos dos discursos en el siglo XVI. A pesar de que he esbozado ambos discursos por separado, tal y como nos han llegado históricamente, obviamente estos son inseparables y operan en forma conjunta.

Parte del proyecto colonizador en las Américas consistió en desacreditar las formas autóctonas de preservar y comunicar la comprensión de la historia. Como resultado, la mera existencia/presencia de estas poblaciones fue cuestionada. Los códices aztecas y mayas, o los libros pintados, fueron destruidos por considerárseles idolátricos y objetos malditos. Pero los colonizadores también trataron de eliminar los sistemas corporalizados de memoria a través de su destrucción y descalificación. El *Manuscrito Huarocharí*, escrito en quechua por el fraile Francisco de Ávila a finales del siglo XVI, establece el tono: "Si los ancestros de la gente llamada indios hubieran conocido la escritura tempranamente, entonces las vidas que vivieron no se hubieran esfumado hasta ahora"⁶⁰. Las "vidas que vivieron" se esfuman hasta la "ausencia" si solo la escritura funciona como evidencia de archivo, como prueba de presencia.

Los Estudios de Performance, podríamos alegar anacrónicamente, se articularon en las Américas primero como "estudios de la ausencia", haciendo desaparecer las poblaciones que pretendían explicar. La declaración inaugural de Durán en su *Historia de las Indias de Nueva España* (escrita en la segunda mitad del siglo XVI) insiste en que necesitaríamos "revelación o asistencia

divina" para "tratar de la cierta y verdadera relación del origen y principio de estas naciones indianas"⁶¹. Del siglo XVI en adelante, los estudiosos alegaron falta de fuentes válidas y, a pesar de que ese reclamo pasó desapercibido, los primeros frailes dejaron claras las asunciones/sesgos ideológicos de lo que reconocían como fuentes. Durán subrayó el valor de los textos escritos para su proyecto archivístico, lamentando que "algunos primeros frailes quemaron libros antiguos y escrituras, y así se perdieron. Después, también la gente vieja que podía escribir esos libros ya no estaba viva para contar de los asentamientos de este país, y son ellos a quienes hubiera consultado para mi crónica" (20). Ese conocimiento, asume Durán, necesariamente se perdió con la destrucción de la escritura. Pero, ¿por qué él no consultó a los herederos de la "memoria viva"? No tuvo más alternativa, concluye, que confiar en su propio buen juicio.

Desde antes de la conquista, como ya lo mencioné, la escritura y la performance corporalizada funcionaron a menudo en conjunto, como sustrato de memorias históricas que constituyen comunidad. La Figura 2 ilustra la producción conjunta de conocimiento dirigida por Fray Bernardino de Sahagún, que incluye recitación, escritura y diálogo. El fraile jesuita José de Acosta describió la manera en la que los jóvenes se formaban en las tradiciones orales: "Deberá saberse que los mexicanos tenían un gran interés en que la gente joven aprendiera de memoria los dichos y las composiciones, y para ese fin tenían escuelas, como colegios o seminarios, donde los mayores enseñaban a los jóvenes estas y muchas otras cosas que conservaron por completo a través de la tradición, como si hubiesen tenido escritura"⁶². La danza/canción (areitos y cantares) funcionó como una forma de narrar la historia y comunicar glorias pasadas: "Los cantares hacían referencia a cosas y eventos memorables que tuvieron lugar en tiempos pasados y presentes, eran cantados en los areitos y danzas públicas y en ellos, a su vez, contaban de las alabanzas con las cuales engrandecían a sus reyes y a la gente que merecía ser recordada; por ello cuidaban celosamente que el verso y el lenguaje fueran muy pulidos y dignos"⁶³.



FIGURA 2. Dibujo de Alberto Beltrán, reproducido con su permiso.

El poeta indígena Fernando Alvarado Tezozómoc, en el siglo XVI, compuso un poema para ser recitado que representaba la memoria como enraizada tanto en la cultura oral como en la escritura (los pictogramas):

Nunca se perderá, nunca se olvidará,
lo que hicieran, lo que asentaran en sus escritos y pinturas,
su fama, y el renombre y recuerdo que de ellos hay,
[...]

Siempre lo guardaremos nosotros
sangre y color suyos,
lo dirán y lo nombrarán quienes vivan y nazcan⁶⁴

La narración es tan importante como la escritura, el hacer tan central como el registro, la memoria transmitida a través de los cuerpos y prácticas mnemotécnicas. Los senderos de la memoria y registros documentados pueden retener lo que el otro "olvidó". Estos sistemas se apoyan y se producen mutuamente, ninguno es exterior u opuesto a la lógica del otro.

Los escribas locales en los Andes también han conservado registros escritos en quechua y en español desde el siglo XVI. Aun así, la información histórica y genealógica ha sido, y continúa siendo, representada y transmitida a través de "senderos de memoria" performáticos, como lo afirma el antropólogo Thomas Abercrombie, conjuros ritualísticos de hombres ebrios, con

nombres de ancestros y lugares sagrados, durante los cuales recuerdan y recitan eventos asociados con ellos. A través de esos senderos tenían acceso a historias ancestrales, rumores y reportes de testigos oculares (como el porcentaje de personas letradas en los Andes ha decrecido desde el siglo XVI, la necesidad de reconocer la transmisión cultural a través del conocimiento corporalizado deviene aún más urgente)⁶⁵.

Aunque la relación entre el archivo y el repertorio no sea, por definición, antagónica, algunos documentos escritos han anunciado repetidamente la desaparición de las prácticas performáticas involucradas en la transmisión mnemónica. La escritura ha servido como estrategia para repudiar y excluir la corporalidad de la que pretende dar cuenta. El fraile Ávila no fue el único en anunciar prematuramente la defunción de prácticas y pueblos que él no podía entender ni controlar. Una vez más, es importante destacar que el repudio de las prácticas bajo observación no se limitaba a documentar para el archivo. Como Bárbara Kirshenblatt-Gimblett nos aclara, en el libro *Destination Culture*, las exhibiciones, parques temáticos, y otras formas de presentaciones en vivo, a menudo operan de igual forma, esto es, repudiando las culturas que pretenden visibilizar⁶⁶.

¿Qué es lo que está en riesgo, políticamente, cuando se piensa en el saber corporalizado y en la performance, como lo efímero, como eso que desaparece? ¿Las memorias de quién "desaparecen" si el saber de archivo es el único conocimiento valorizado y que garantiza permanencia? ¿Deberíamos simplemente ampliar nuestra noción de archivo para albergar prácticas mnemónicas y gestuales y el saber especializado que se transmite en vivo? ¿O ir más allá de los confines del archivo? Repito la pregunta de Rebecca Schneider en el ensayo *Performance Remains*: "Si consideramos la performance como un proceso de desaparición... ¿estamos limitándonos a una comprensión de la performance predeterminada por nuestra costumbre cultural a la lógica de archivo? (100). Por el contrario, como he tratado de aclarar aquí, es ventajoso pensar en un repertorio expresado a través de la danza, el teatro, la canción, el ritual, la narración testimonial,

las prácticas curativas, los senderos de la memoria, y las muchas otras formas de comportamientos reiterados, como algo que no puede ser alojado o contenido en el archivo.

A continuación, analizaré el segundo discurso que admite que la performance genera y transmite saber pero a la vez rechaza ese saber como idolátrico e indescifrable. La acusación contra la naturaleza efímera, construida y visual de la performance asoció esta práctica con el discurso de la idolatría. Como Bruno Latour lo advierte, en su ensayo *Hacia una Antropología del Gesto Iconoclasta*: “Una gran parte de nuestra perspicacia depende de una clara distinción entre lo que es real y lo que es construido, lo que está allí fuera, en la naturaleza de las cosas, y lo que está allí, en la representación que hacemos de ella. Algo se ha perdido, sin embargo, en nombre de su claridad, y un alto precio se ha pagado por esa dicotomía entre cuestiones ontológicas, por una parte, y cuestiones epistemológicas por otra”⁶⁷. ¿Cómo es que esta fractura entre lo ontológico y lo epistemológico (el “es/ como”) se relaciona con la iconoclastia? Al deslegitimar lo construido como fetiche o ídolo, el iconoclasta lo ataca con el “martillo de la verdad”; esto es: solo Dios, quien no ha sido hecho o construido, es capaz de crear. Como lo explica el fraile del siglo XVI Bernardino de Sahagún, en su prólogo al libro I del *Códice Florentino*, el ídola adora la imagen construida olvidando que Dios, y no los humanos, es “el Creador”. “Infelices son aquellos, los malditos muertos que adoraron cual dioses a piedras talladas, maderas talladas, representaciones, imágenes, cosas hechas de oro o cobre”⁶⁸. Los “objetos hechos”, representaciones e imágenes fueron consideradas falsas, engañosas, miserables, efímeras, y peligrosas. El “hecho” de que los pueblos indígenas hubieran sido “burlados” les costó su humanidad: “La gente que aquí en la Tierra no conoce a Dios no es contada como humana” (55). Al destruir un ídolo, Sahagún crea su propia falsa representación: la imagen de los pueblos nativos como “vana”, “inútil”, “ciega”, “confundida”... Todos sus actos, sus vidas, eran viciosos, inmundos (59-60). Latour, totalmente apropiado de lo construido del fetiche, argumenta a favor de lo construido del hecho: “El

iconoclasta... ingenuamente creyó que los propios hechos a los que recurría para destruir al ídolo eran ellos mismos producidos sin la ayuda de ninguna agencia humana” (69).

Es importante notar que el argumento de Sahagún se centra en dualidades creadas entre lo visible y lo invisible, entre el saber corporalizado y el del archivo, entre aquellos ídolas que veneran lo que puede ser contemplado y aquellos que saben que el verdadero Dios es aquel “que no es visto”⁶⁹. Sahagún les pide a los nativos que renuncien a la imagen y acepten “la palabra... aquí escrita” (55). La palabra encapsula el poder de lo sagrado y de lo político, porque es la palabra de Dios, que “el Rey de España les ha enviado”, así como “el Santo Papa, que mora en Roma” (55). Los nativos, objeto, solo conocen a sus dioses a través de sus manifestaciones físicas (el sol, la luna, la lluvia, el fuego, las estrellas, etc.), pero no reconocen al (invisible) creador que está detrás de estas manifestaciones.

Claramente, los mexicas y otros grupos nativos conquistados no se regían por las divisiones occidentales de verdadero/falso, invisible/visible. No admitían distinciones ontológicas entre creación humana y no humana (por ejemplo “naturaleza” versus ritual) Más bien, para los mexicas la creación humana participaba en el dinamismo del orden cósmico. La naturaleza era ritualizada de la misma manera en la que el ritual era naturalizado, las montañas y los templos compartían la misma función cósmica de mediar entre el *cielo de arriba* y el *cielo de abajo*. Este concepto tiene poco que ver con las teorías de representación, mimesis, o isomorfismo, que respaldan la distinción occidental entre el “original” y lo ya-removido. Las performances —rituales, ceremonias, sacrificios— no eran “solamente” representaciones sino (entre otras cosas) presentaciones a los dioses, en forma de pago por deuda. Estas constituían el *es*, así como también el *como sí*. Asimismo eran, obviamente, actos políticos que consolidaban y hacían visible un orden social, reconfigurando el universo conocido, con Tenochtitlan como su “ombligo” o centro.

La traducción común de la palabra náhuatl *ixiptlatl*, como “imagen”, muestra el malentendido básico, ya que esta pertenece

a la misma familia etimológica que *imitar*⁷⁰. Pero *ixiptlatl* no significa imitar sino su opuesto, la concepción de “el ser espiritual y el ser físico como completamente integrados”⁷¹. *Ixiptlatl* constituye una categoría muy flexible que incluye dioses, delegados divinos, representantes de Dios, sacerdotes, víctimas sacrificiales vestidas como dioses, mendigos vestidos con pieles de prisioneros desollados y figuras de madera y masa de semilla vegetal⁷². Uno de los requisitos del *ixiptlatl* era que fuera hecho, construido, y que fuera “temporal, confeccionado para la ocasión, hecho y deshecho durante el curso de la acción”⁷³. Su cualidad de construido facilitó su cualidad de sagrado, en vez de negarla, porque confeccionarla era el requisito de la participación. A diferencia del término fetiche, en el que el verbo *facere* (hacer) deviene en *feitico* (hechicería, artificialidad, ídolos), lo construido del *ixiptlatl* favorece la comunicación, la presencia y el intercambio. Delegado, representante y enviado, son traducciones más exactas para *ixiptlatl*, pues reflejan aquello “que posibilita al dios presentar aspectos de sí mismo”⁷⁴. En otras palabras, el *ixiptlatl* estaba más próximo a la idea católica de la transustanciación que a la concepción de imagen o ídolo. La hostia consagrada, aunque fuese una realización humana, *era* el cuerpo de Cristo, no su representación o metáfora. A pesar de tratarse de un objeto, los católicos la ven como imbuida por una esencia divina, logrando la integración de la sustancia espiritual y física. Quizá sea innecesario decir que la profunda ansiedad católica por asegurar la ortodoxia, en el entendimiento de la relación física y espiritual en su propia práctica (especialmente en la época del Concilio de Trento), contribuyó a la condena de los *ixiptlatl* mexicas como “objetos malignos”.

El carácter temporal de los *ixiptlatl* no debía connotar, como sugerían los españoles, la naturaleza efímera y evanescente del fenómeno. El constante hacer y deshacer apunta al papel activo de los seres humanos al promover la cualidad regenerativa del universo, de la vida, de la performance, todos en constante estado de recreación. A la inversa, podemos notar que la obsesiva dependencia de la participación ritual sugiere, también, que los

mexicas y otros grupos estaban atrapados en un sistema socio-político definido y mantenido por la crisis ritualmente inducida, por medio del ensayo del fin del mundo cada cincuenta y dos años en la ceremonia del fuego nuevo, o de la relación con otros cataclismos naturales como sequías o terremotos. El hacer/deshacer refleja el desafío y el terror asociado con la desaparición; los primeros cuatro soles habían llevado a un final catastrófico. La extrema confianza en la performance muestra el intento de los mexicas por prevenir el fin, al coreografiar constantemente diversas apariciones, correspondencias e intervenciones (divinas y humanas) que mantenían al universo en movimiento.

Es notable el hecho de que Sahagún haya entrevistado por años a los “viejos líderes” de los pueblos, y trabajado de cerca con los expertos “en todos los asuntos tanto cortesanos, como militares, gubernamentales e incluso idolátricos”⁷⁵. Es de suponer que él habría comprendido las múltiples funciones y significados de *ixiptlatl* como algo más complejo que la noción bíblica de ídolo. Pero no es así. Estas son las imágenes que Sahagún incluyó para respaldar su argumentación acerca de las prácticas idolátricas de los pueblos indígenas (ver Figura 3).

Queda abierto a debate si las performances de los mexicas eran efectivas para mantener el orden cósmico, o si constituían un síntoma de profundo desorden⁷⁶. Pero no cabía duda, en las mentes de los primeros evangelistas, de que las prácticas de performance transmitían, de manera eficaz, memorias colectivas, sistemas de valores y de creencias.

Sahagún reconocía claramente que las creencias se transmitían a través de performances, aunque reconociera que no podía comprender su contenido. El diablo, “nuestro enemigo plantó en esta tierra un bosque o una espinosa maleza llena de densas zarzas, para llevar a cabo sus tareas desde allí, y ocultarse para no ser descubierto”. El enemigo de la transparencia, el diablo, aprovecha canciones, danzas y otras prácticas de los pueblos indígenas como “lugares donde esconderse para llevar a cabo sus tareas... Dichas canciones contienen tal astucia que no dicen nada y proclaman lo que él manda. Pero solamente aquellos

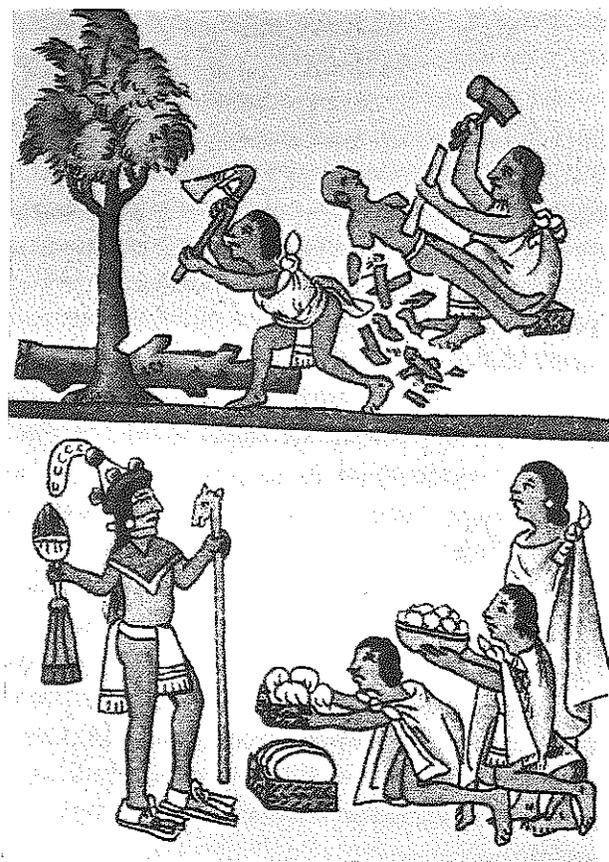


FIGURA 3. De Bernardino de Sahagún, *Codex florentino*, editado y traducido por Arthur J.O. Anderson y Charles E. Dibble, vol. 1.

a quienes él se dirige las entienden”⁷⁷. La demanda colonial de acceso ilimitado se topaba con la diabólica opacidad de la performance: “Y [estas canciones] son interpretadas para él sin comprenderse de qué tratan, salvo aquellos que son nativos o entendidos en este lenguaje [...] sin que sean entendidas por otros” (58) La performance compartida y las prácticas lingüísticas constituían la comunidad misma. Los códigos no podían ser descifrados por otros. La conquista espiritual, tal y como estos frailes temían, era, como mucho, una tentativa. El diablo aguarda el

“retorno al dominio que ha mantenido... Y en ese momento es bueno que tengamos armas a mano para medirnos con él. Para ello, no solo eso que está escrito en el tercer libro sino también lo que está escrito los libros primero, segundo, cuarto y quinto será de utilidad” (59).

La escritura servía como un arma reconocida en el arsenal de la Colonia. Sahagún sostenía que necesitaba escribir todas las prácticas indígenas para erradicarlas de manera más eficaz: “es necesario saber cómo las practicaban en la época de su idolatría, porque a falta de (nuestro) conocimiento de esto, ellos llevan a cabo muchas cosas idolátricas en nuestra presencia sin que las comprendamos” (libro I, 45). La “preservación” servía como un llamado a erradicarlas. El acercamiento etnográfico al tema ofrecía una estrategia segura para poder manejar materiales peligrosos. Permitía, simultáneamente, la documentación y la desaparición; los registros preservaban hábitos “diabólicos” como eternamente extraños e inasimilables, transmitiendo una profunda repugnancia hacia los comportamientos descritos⁷⁸. El distanciamiento intelectual operaba como repudio. Pero, aún después de cincuenta años de compilación de enorme cantidad de material acerca de prácticas mexicas, Sahagún sospechó que todavía no habían desaparecido por completo.

Estos tempranos escritos de la Colonia tienen que ver con erradicar performances, ya sea por alegar que las prácticas ancestrales habían desaparecido, o por tratar de lograr la desaparición que invocaban. Irónicamente, estos escritos revelan una gran admiración hacia los pueblos y las culturas que eran aquello a ser destruido, y que Sahagún deja ver a través de todo el *Codex Florentino* con frases como “el grado de perfección de este pueblo mexicana”. Pero de manera aún más irónica, estos escritos se transformaron en invaluable recursos de archivo de prácticas ancestrales. Durante la vida de Sahagún, de hecho, el Oficio de la Santa Inquisición concluyó que en vez de servir como “armas” contra la idolatría, los libros preservaban y transmitían aquello que intentaban erradicar. La prohibición fue categórica: “Con gran cuidado y diligencia tome medidas para conseguir esos

libros sin que queden originales o copias de ellos... se le solicita no permitir que nadie, por ninguna razón, en ningún idioma, escriba acerca de las supersticiones y el modo de vida que esos indios tenían" (Libro I, 36-37). Sahagún murió sin saber que una copia de su trabajo había sobrevivido.

Pero a pesar de toda la ambivalencia y las prohibiciones, estos escritores del siglo XVI observaron con disgusto, una y otra vez, que estas prácticas no desaparecían, que continuaban comunicando significados que sus nerviosos observadores no comprendían. En 1539, un edicto gubernamental trató de poner fin a la observancia indígena de "lo sagrado", degradándolo a la categoría de distracción secular. Ordenó "que los indios no tengan fiestas... en las que haya *areytos*" y prohibió a las iglesias atraer a la población nativa "por otras vías profanas de areitos y bailes, ni voladores que parezca cosa de teatro o espectáculo, porque se distraen con los tales espectáculos los corazones del recogimiento, quietud y devoción que en los oficios divinos se debe tener y procurar que se tenga" (239-240)⁷⁹. Las fiestas, bailes y voladores, componentes integrales de lo sagrado, fueron en ese momento marginados en favor de los comportamientos más calmos que los españoles asociaban con la "práctica divina". En 1544, un edicto lamentaba "la vergüenza de que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando y saltando con meneos deshonestos y lascivos... Y demás desto hay otro mayor inconveniente, por la costumbre que estos naturales han tenido de su antigüedad, de solemnizar las fiestas de sus ídolos con danzas, sones y regocijos, y pensarían, y lo tomarían por doctrina y ley, que en estas tales burlerías consiste la santificación de las fiestas" (241-242). Un edicto de 1555 llamó la atención acerca de la naturaleza de continuidad de estas prácticas: "Muy inclinados son los indios naturales de estas partes a los bailes, y areitos, y otros regocijos, que desde su gentilidad tienen en costumbre de hacer" y prohíbe lo siguiente: "[...] no usen insignias, ni máscaras antiguas que puedan causar alguna sospecha, ni canten cantares de sus ritos, e historias antiguas" (245). Ahora voy a saltar a un edicto de 1651

que dice: "[...] que en las fiestas y Pascuas no se permitan comedias profanas, ni en que se mesclen cosas indecentes o menos honestas...". Las prohibiciones se habían extendido y ahora los edictos apuntaban no solamente a los nativos sino también a los *religiosos*: "[...] que no se vistan los religiosos de mugeres" (252). De hecho, las prácticas, como lo sugieren estos edictos, se estaban expandiendo y afectaban también a los no indígenas. En 1670, los edictos los incluían a todos, "no solo los indios, sino los españoles, y los clérigos" (253). En 1702, la batalla contra las performances idolátricas siguió con nuevas prohibiciones: "[...] que no haya bailes ni otras ceremonias que tengan alusión o viso alguno a las supersticiones del gentilismo antiguo" (257). Y así continuaron las prohibiciones una y otra vez: 1768, 1769, 1770, 1777, 1780, 1792, 1796, 1808, 1813.

Los poderes eclesiástico y civil trataron de reemplazar las prácticas "idolátricas" y opacas de los pueblos indígenas por otros comportamientos más apropiados, como demostraciones de obediencia y consentimiento. Esto claramente implicó la transformación de las relaciones entre espacio, tiempo y práctica cultural. La iglesia trató de imponerse como el único locus de lo sagrado, y organizó la vida religiosa y secular tanto espacial como temporalmente. A todos los indígenas se les ordenó vivir en el pueblo con "una buena iglesia y solo una, a la que todos asistan"⁸⁰. La letanía de las prohibiciones procuraba imponer prácticas espaciales nuevas (segregadas) y hacer visible la nueva jerarquía social: "Los indios no deben vivir en los bosques... bajo amenaza de azote o prisión", "los caciques no deben hacer reuniones, ni rondar de noche, después de que toquen las campanas para las almas en el purgatorio", "todos deben arrodillarse frente al sacramento", "ninguna persona bautizada poseerá ídolos, ni sacrificará animales, ni se sacará sangre al perforarse las orejas o nariz, ni llevará a cabo ninguna clase de rito, ni quemará incienso, ni ayunará como veneración a sus falsos ídolos", "no se realizarán bailes excepto de día", "todos los arcos y las flechas han de ser quemados", "los poblados se harán a la moda española, tendrán casas de huéspedes, una para los españoles y otra para

los indios", "ningún negro, esclavo o mestizo ingresará a la villa con su dueño, y permanecerá más de un día y una noche."

Estos edictos procuraban limitar la capacidad de movimiento de los pueblos indígenas, de independencia económica, de expresión y de construir comunidad, e intentaban simplificar la vigilancia para controlar los comportamientos visibles. Los cambios de patrones tenían como objetivo romper lo que Maurice Halbwach denominó "el marco social de la memoria"⁸¹. Se trataba de atacar, por supuesto y como lo señaló Roach, la comprensión de que "los movimientos expresivos (funcionan) como reservas mnemónicas, incluyendo movimientos estructurados, ejecutados y recordados por los cuerpos"⁸². Todo lo que reviviera comportamientos pasados debía ser evitado, por tratarse de algo que complicaba la categorización y el control. Las categorías raciales, finamente demarcadas por la Inquisición en el siglo XVI —mestizos, mulatos, moriscos, zambos, entre otros— participaron en el desarrollo de técnicas para el control visual⁸³. Los muchos edictos contra toda suerte de prácticas performáticas —desde canciones danzadas o areitos hasta reuniones "secretas"— conllevaban el reconocimiento de que funcionaban como episteme tanto como práctica mnemónica.

La performance de las prohibiciones parece tan ubicua y continua como las prácticas ilegalizadas. Ninguna de ellas ha desaparecido.

La performance multi-codificada

Cerca de los montes, ay tres, o qtro lugares, donde se solían hazer, muy solemnes sacrificios: y que venjan a ellos de muy lexas tierras, el vno destes es, aquí en Mexico, donde esta vn montezillo, que se llama Tepeacac: y los españoles llaman Tepeaquilla y agora se llama, nra señora de guadalope. En este lugar tenjan vn templo de djcado, a la madre de los dioses, que la llamauan Tonantzin que quiere dezir, nra madre, allí hazian muchos sacrificios, a honra desta diosa, y venjan a ellos, de mas de veynte leguas de todas estas comarcas de maexico y trayan muchas ofrendas, venja hombres, y mugeres, y moços, y moças, a estas fiestas, era grande concurso de gente en estos días, y todos dezian bamos a la fiesta de tonantzin, y agora que esta allí edificada la yglesia, de nra señora de guadalope, tambien la llaman tonantzin, tomada ocasion de los predicadores, que a nra señora la madre de dios llaman tonantzin de donde aya nacido esta fundacion desta Tonantzin, no se sabe de cierto: pero esto sabemos cierto, que el vocablo significa de su primera imposicion, a aquella Tonantzin Antigua. Y es cosa que se debria remediar, porque el propio nombre de la madre de dios sancta maria, no es Tonantzin, sino dios ynantzin, parece ynvencion satanjca, para paliar la ydolatria, debaxo equjvocacion, deste nombre tonantzin. Y vienen agora, a ujsitar a esta Tonantzin de muy lexos, tan lexos: como de antes, la cual devocion, tambien es sospechosa, porque en todas partes, ay muchas yglesias de nra señora, y no van a ellas y vienen de lexos tierras a esta tonantzin, como antiguamente.

Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*.
En Enrique Florescano, Fondo de Cultura Económica

Paradójicamente, las performances indígenas parecen ser transferidas y reproducidas dentro del mismo sistema simbólico diseñado para eliminarlas: el catolicismo romano. La religión demostró ser un conducto vital de comportamiento social (y religioso). Las transferencias se dieron no solo en las tensiones entre sistemas religiosos, sino también al interior de los sistemas religiosos mismos. No pasó mucho tiempo antes de que los propios frailes, que se jactaban de la temprana victoria espiritual sobre los conquistados, sospecharan que esos nuevos conversos, en realidad, adoraban a sus viejos dioses con nuevo aspecto⁸⁴.

Sahagún nota la "Ofrenda a los ydolos con tissimulacion de las fiestas que la yglesia celebra a dios y sus sanctos"⁸⁵. En lugar de reemplazar las formas de veneración previas a la conquista, los nuevos rituales permitían su continuidad; el "equivoco" satánico posibilitaba a aquellos que se arrodillaban frente a Guadalupe dirigir sus atenciones a Tonantzin.

Los frailes, irritados con toda mezcla y traslape de sistemas religiosos, amenazaban con retener instrucciones cristianas "hasta que las ceremonias paganas y los erróneos cultos a sus deidades falsas sean extinguidos, borrados"⁸⁶. La equívoca (por multívoca) naturaleza de las prácticas religiosas llevó a los frailes a sospechar de lo veraz de la piedad nativa e, insistiendo en la ortodoxia estricta, temieron a todo lo que en la práctica indígena, de alguna manera, se pareciera o superpusiera a la suya propia. Durán, en el *Libro de los dioses y ritos*, toma inquietas comparaciones entre la práctica nahua de los sacrificios humanos y la comunión cristiana, al notar "como inteligentemente este diabólico rito imita aquel de nuestra Santa Iglesia" (95), y concluye que, o los nativos sabían ya sobre el cristianismo (y eran así idólatras, no paganos), o nuestro maldito adversario fuerza a los indios a imitar las ceremonias de la religión católica cristiana en favor suyo (95). Las gentes nativas llegaron a ser vistas como avocadas a perpetuas performances, al "disimulo idolátrico" que "andan mirando como monas para contrahacer todo cuanto ven hacer"⁸⁷. La palabra disimulo transmite el profundo nerviosismo experimentado por el observador colonial en el momento de encarar la performance indígena. La desconfianza concerniente a la ortodoxia religiosa era expresada, también, como ambivalencia hacia la mimesis. Por una parte, los europeos, de Colón en adelante, alababan la capacidad de los nativos de imitar, y usaron eso para argumentar que podría enseñárseles a ser cristianos y tomar los santos sacramentos. Por otra parte, el mimetismo era inapropiado y bestial; eran descritos "como monos". ¿Cómo podrían saber los frailes si sus conversos eran sinceros cuando doblaban sus rodillas ante el altar? ¿Confirmaba esta performance de piedad la devoción cristiana?

Las prácticas religiosas de los diversos grupos de colonizadores, puritanos y católicos, afectaron la manera en la que sobrevivieron las prácticas nativas. Aun cuando católicos como Durán equiparaban a "indios" con judíos, basándose en lo que veían como similitudes en sus ritos religiosos y ceremonias, el catolicismo, con su énfasis en las imágenes *autos-sacramentales* y sus ceremonias espectaculares, era considerado por los protestantes como próximo a lo idolátrico. Cronistas posteriores, como el etnólogo del siglo XIX Charles de Brosse, alegaron que la confianza católica en las imágenes, de hecho proveía el ambiente en el cual los sistemas de creencias indígenas continuaban floreciendo. En el libro *Iconology*, W. J. T. Mitchell cita la posición de Willem Bosman, quien afirma que las "ceremonias ridículas" del catolicismo los vinculan con los idólatras⁸⁸. Y está claro que los esfuerzos tempranos de los evangelistas por convertir a los nativos a través del uso del teatro religioso permitieron no solo la creación de un nuevo género (el "teatro misionero"), sino también la transmisión de idiomas nativos, técnicas de representación y prácticas de oposición.

Las performances e imágenes previas a la conquista continuaban siendo transmitidas a través de múltiples formas sincréticas y transculturales como la música, la danza, el uso del color, los peregrinajes, y la marca ritual de lugares (tales como las pequeñas estructuras conocidas como *santopan*, lugar del santo), que luego pasaron a llamarse altares pero que databan de tiempos precolombinos⁸⁹. Aunque el alcance de la práctica performática corporalizada puede ser limitado, ya que el significado no puede ser separado del signifiante, la relación signifiante/significado no es simplemente de uno a uno. Doblar rodillas podía significar devoción hacia el santo católico, aun cuando hiciera manifiesta la reverencia continua a la divinidad mexicana. El acto de transferencia, en este caso, funciona a través del doblaje, la réplica, y la proliferación antes que a través de la *subrogación*, término que Joseph Roach desarrolló para pensar cómo ocurre la transmisión a través del olvido y la obliteración: "En las cavidades creadas por la pérdida a través de la muerte u otras formas de partida..."

los sobrevivientes intentan adaptar alternativas satisfactorias"⁹⁰. Roach nos da un ejemplo de subrogación: "El rey ha muerto, ¡larga vida al rey!". El modelo de subrogación olvida sus antecedentes, nos recuerda Roach, al hacer énfasis en una estabilidad aparentemente ininterrumpida sobre lo que podría ser leído como ruptura, es decir, el reconocible "uno" por encima de las particularidades del "muchos".

La contribución de Roach a nuestra reflexión sobre la performance como una forma de subrogación ha sido extremadamente generadora; sin embargo, de la misma manera es urgente notar los casos en los cuales la subrogación como modelo para la continuidad cultural es rechazado precisamente porque, como apunta Roach, posibilita el colapso de nexos históricos vitales y de maniobras políticas. Los frailes bien podrían haber deseado que los nuevos comportamientos sociales aprobados, que ellos estaban imponiendo a la población nativa, funcionaran como forma de subrogación. No obstante, es posible que los nuevos conversos hubieran aceptado fácilmente esos ambiguos comportamientos como un modo de rechazar la subrogación y así continuar sus prácticas culturales y religiosas de forma menos reconocible. El desplazamiento y el doblaje de la performance, en este caso, antes que borrar los antecedentes los preservó. Las proliferaciones del significado —los muchos santos y rituales— dan cuenta de las inestables continuidades e, incluso, de las re-imaginadas conexiones que se dan frente a las rupturas históricas. La "invención satánica" a la que alude Sahagún en la cita que encabeza este apartado, permite que una deidad sea no solo venerada bajo la apariencia de otra sino, al mismo tiempo, como otra, en una forma de multiplicación y simultaneidad antes que de subrogación y ausencia.

El culto a la Virgen de Guadalupe, ampliamente difundido desde mediados del siglo XVI hasta el presente, nos brinda un ejemplo. Cortés marchó hacia Tenochtitlan llevando el estandarte de la Virgen de Guadalupe de Extremadura. Se dice que en 1531, la Virgen de Guadalupe hizo su aparición ante Juan Diego, un mexicana recién converso al cristianismo en Tepeyac, el

sitio de la diosa mesoamericana Tonantzin. Como lo hice notar anteriormente, los primeros frailes lucharon porque Tonantzin desapareciera solo para que reapareciera en el culto a la Virgen de Guadalupe. ¿Había sido la diosa precolombina exitosamente subrogada por la Virgen o, por el contrario, continuaba de hecho viviendo en la deidad cristiana? ¿El peregrinaje sin interrupción a su altar señalaba una alianza con lo anterior o con lo nuevo? ¿Cómo pasó de ser la virgen de los conquistadores a ser la "Virgen morena" de los conquistados, de ser la patrona de la nueva identidad "mexicana" (1737) que se desarrollaba a ser la patrona de toda Latinoamérica (1910), de las Filipinas (1935), y luego a ser la Emperatriz de las Américas (1945)?⁹¹.

Las imágenes de las figuras 4, 5 y 6 ilustran las luchas por identificar a la virgen con sectores específicos de la población, haciendo énfasis en su "mexicanidad" al acentuar su cercanía a la tierra mexicana (la planta de maguey), a los paisajes urbanos

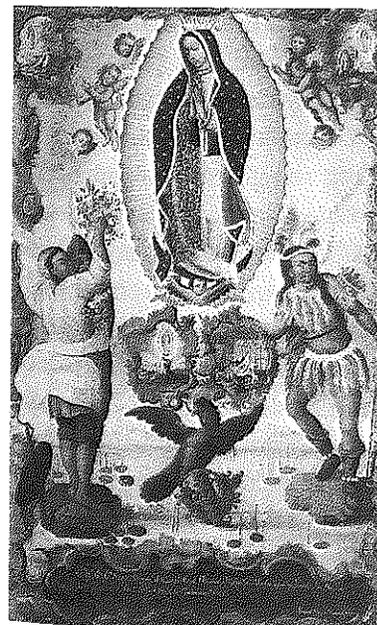


FIGURA 4. José de Ribera y Argomanis. Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad de México, 1778. En *Visiones de Guadalupe*, p. 21, figura 3.



FIGURA 5. Virgen de Guadalupe de Miguel Sánchez. Emblema de la Arquidiócesis de México, 1648. En *Visiones de Guadalupe*, Artes de México, Número 29, 1995.



FIGURA 6.
Mena, "Imagen de la Virgen de Guadalupe con las armas mexicanas y vista de la Plaza Mayor de México".
En *Visiones de Guadalupe*, p. 15.

(la virgen como patrona de la ciudad de México), y las gentes (los indígenas). Si miramos de cerca la Figura 6, notamos que hay otras cuatro apariciones de la Virgen en este mismo lienzo: en las esquinas superiores izquierda y derecha, así como en cada punta de las alas del águila. La práctica representacional de multiplicar las imágenes de la Virgen refleja en sí la proliferación de las apariciones. Existen innumerables transformaciones de la Virgen en múltiples figuras específicas de cada región⁹². Cada área colonizada por los españoles tiene su panteón de vírgenes. Y esto se suma a las numerosas versiones y reportes de apariciones de la Virgen de Guadalupe, patrona de diversos grupos étnicos a lo largo de las Américas. Esta estrategia de duplicarse y seguir siendo la misma, de trasladarse y permanecer, de multiplicación hacia fuera de cara a las represivas políticas sociales y religiosas, narra una historia muy específica de opresión, migraciones y reinvención, que hubiera podido perderse si el modelo de sustitución, pérdida y reducción hubiera sido utilizado para explicar las "continuidades".

Así, la performance corporalizada hace visible un espectro completo de actitudes y valores. La multi-codificación de estas

prácticas transmite tantas capas de sentido como espectadores, participantes, y testigos haya. A veces, las performances revelan la convergencia de prácticas religiosas (por ejemplo, adornar santos con trabajos complejos, hechos con plumas y flores, para la procesión del Corpus Christi). Y a veces, la performance de sometimiento (arrodillarse en la misa, o participar "apropiadamente" en un ritual) esconde múltiples alianzas (pensadas por los frailes como irreconciliables), o una profunda privación de derechos. Por tiempos, los nativos realizaban su idolatría ante una audiencia de desconfiados frailes, que exigían a los neófitos producir sus "ídolos" y confesarán, bajo pena de tortura, la continuidad de ritos prehispánicos "como se usaba y acostumbraba hacer en el pagano tiempo pasado"⁹³. Quienes protestaron en aquel momento señalaron que esta demanda llevaba a los pueblos nativos a la ridícula tarea de "peinar las ruinas de Coba, a una distancia de más de veinticinco leguas, en busca de 'ídolos' para producir una evidencia ficticia"⁹⁴. Por momentos, la transferencia de performances sobrepasaba la memoria de su significado, y las poblaciones se encontraban repitiendo fielmente comportamientos que ya no comprendían. Otras veces, la cualidad de hacer creer, tan comúnmente atribuida a la performance, brindaba oportunidades para una parodia abierta, por ejemplo la representación en la que "quien hace el papel de Jesucristo, salió del teatro 'desnudo' y 'con gran indecencia y escándalo'"⁹⁵.

Muchas performances contemporáneas entregan continuidad a estas tradiciones representacionales, en tanto siguen dando forma a una cadena viviente de memoria y lucha. Las peregrinaciones religiosas mantienen cierto tipo de creencia transculturalizada al combinar elementos de varios sistemas religiosos. Las performances políticas, por ejemplo, pueden tomar tramas del tiempo prehispánico que iluminen la condición contemporánea de las poblaciones indígenas. Los artistas de performance toman del repertorio para agregar profundidad a sus reclamos políticos y estéticos. Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli, la deidad principal de los nahuas y diosa de la guerra, reaparece en el trabajo de Astrid Hadad *Heavy Nopal*, para denunciar la

contaminación, las relaciones desiguales norte/sur, o de opresión sexual y de género, y todo eso que se le ocurra a Hadad cuando canta, baila y suelta sus comentarios en escena.

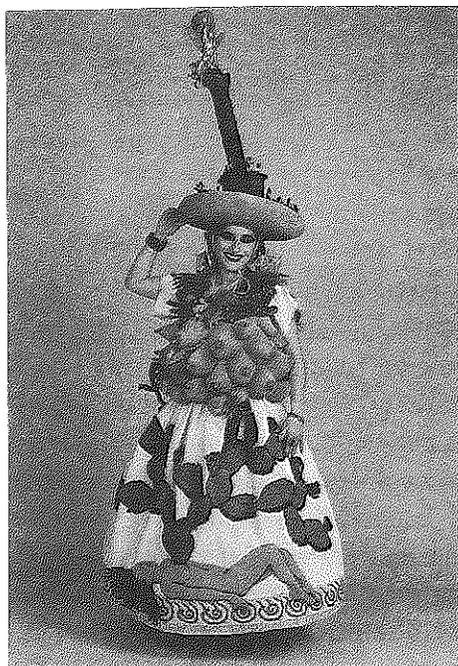


FIGURA 7. Astrid Hadad como Coatlicue en *Heavy Nopal*. Cortesía de Astrid Hadad, 1999.

Este estudio rastrea algunas de las problemáticas que surgen al enfocarnos en las performances de los siglos XX y XXI en las Américas: ¿Cómo participa la performance en los actos de transferencia de memoria e identidad social? ¿Cómo continúa el escenario del descubrimiento acosando las Américas, atrapando incluso a aquellos que intentan desmantelarlo? (Capítulo II). Y si la memoria cultural es una práctica corporalizada, ¿cómo la afectan la raza y el género? (Capítulo III). ¿Cómo un archivo radicalmente diferente hace emerger un nuevo sentido de identidad cultural? (Capítulo IV). ¿Cómo ciertos escenarios animan una “falsa identificación” usada políticamente? (Capítulo V). ¿Cómo

se combinan el archivo y el repertorio para hacer un reclamo político? (Capítulo VI). ¿Cómo participa el performance en la transmisión de memoria traumática? (Capítulo VII). ¿Cómo puede ayudarnos la performance a abordar en vez de negar las estructuras de lo cultural que es indescifrable? (Capítulo VIII). El Capítulo IX rastrea mi propio posicionamiento como testigo en el evento del 11 de setiembre. El capítulo final aboga por remapear nuestros existentes conceptos de las Américas y usar las performances corporalizadas para darle seguimiento a trayectorias y formas de interconexión.

Tomé de mi propio repertorio algunos de los materiales para este libro: mi participación en los eventos políticos y performances, y mi experiencia con el ataque al World Trade Center. Como actora social traté de estar atenta a mi propio compromiso y participación en los escenarios que describo. Algunas de las transferencias de las que he sido parte han tenido lugar a través de actos en vivo y encuentros, como los del Instituto Hemisférico, en charlas públicas, en las aulas, en actividades que compartí con colegas y amigos. Este libro, sin embargo, está destinado al archivo.

CAPÍTULO II
ESCENARIOS DEL DESCUBRIMIENTO.
REFLEXIONES SOBRE PERFORMANCE Y ETNOGRAFÍA

El 11 de setiembre de 1995, un pequeño periódico de Nueva Inglaterra publicó un artículo informando a sus lectores que "una expedición asegura haber encontrado una nueva tribu en el bosque lluvioso del Amazonas". El líder de la expedición, Marcelo Santos, un experto de la Fundación Nacional del Indio, de Brasil, relata haber encontrado "dos chozas" en el Amazonas "rodeadas de jardines con maíz, bananos, yuca y ñame". "Hicimos ruido para anunciarnos, y luego de esperar por un rato, los indios se aproximaron". Ellos eran dos hombres y "los indios, un hombre y una mujer que llevaban tocados en sus cabezas y joyas hechas en parte con pedazos de plástico, aparentemente tomados de una mina o un campamento maderero. Tenían arcos y flechas", dijo Santos. Durante dos horas, ambos grupos se maravillaron mutuamente. "El hombre indio estaba fascinado con mi reloj", narró Santos. Él le dio su reloj y dos cuchillos. Santos prometió regresar al área, y "llevar a un experto en lenguaje o a un indio con un dialecto similar para establecer comunicación verbal". Aunque en Brasil haya más de quinientos grupos indígenas, de acuerdo con Santos, incluyendo algunos que todavía pueden no haber sido "descubiertos", el abogado de un terrateniente alega que la historia es un engaño, escenificada para justificar el reclamo indígena de tierras¹.

Este es tan solo uno en una larga lista de escenarios del descubrimiento de hombres y mujeres salvajes en el Nuevo Mundo. Su banalidad esconde su instrumentalización y su transitividad: el escenario "nos" transporta (como líderes de una expedición o lectores de un periódico) del aquí a un "allá" exótico, transfiere el no-nuestros al nuestros, traduce el sistema de comunicación

de los Otros a uno que decimos entender, transforma hechos del pasado (escenarios tempranos del descubrimiento) en futuras consecuencias (normalmente pérdida de tierras nativas). De esta manera el escenario construye, simultáneamente, el objeto salvaje y al sujeto que mira, produciendo un "nosotros" y un "nuestro" igual que produce un "ellos". Esto normaliza la extraordinaria presunción de que el descubrimiento aún es posible, y de que todavía existe gente "no descubierta" sin cuestionar lo obvio: ¿no descubierta por quién? Estas personas, objetos de interés periodístico perderán, casi de seguro, sus tierras y formas de vida cuando lleguen a estar enlazadas con los sistemas legales y políticos de Brasil. El escenario activa lo nuevo al evocar lo viejo, las muchas otras versiones del escenario del descubrimiento que lo dotan de poder afectivo y explicatorio. La construcción de esta maravilla de otredad no descubierta es inmediatamente interrumpida por el *¡oh, otra vez no!* de todo ello. ¿Qué más hay ahí para contar de la atrocidad de la conquista? El escenario, al adormecernos con su familiaridad, ocluye el resultado atroz. Como sistema de visibilidad paradigmático, el escenario también asegura invisibilidad, razón de más para preguntarnos, entonces, ¿por qué este escenario continúa siendo reproducido y por qué ejerce todavía tal poder? ¿Cómo funciona el escenario como acto de transferencia que, literalmente, transporta el "ellos" nativo a nuestro campo de visión, a nuestro sistema de operaciones económico y legal? ¿Cómo transfiere el aparente pasado (lo primitivo, lo pre) al presente como *nuevo*? O, por el contrario, ¿hace a los participantes y lectores del periódico sentir que estamos siendo transportados *de vuelta* en tiempo y espacio? La modernidad, como apunta Paul Connerton, "niega credibilidad a la idea de que la vida de un individuo o comunidad puede o debería adquirir su valor de los actos de recuerdo realizados conscientemente", tales como "celebraciones o reparaciones"². Los escenarios como este han llegado a normalizarse tanto como para transmitir valores y fantasías sin llamar la atención hacia ellos mismos como una performance "conciente".

Este capítulo explora el escenario como acto de transferencia, como un paradigma formulador, portátil, repetible y a menudo banal, ya que deja por fuera la complejidad, reduce el conflicto a sus elementos de valor y despierta fantasías de participación. La falta de complejidad no sugiere necesariamente que el escenario no pueda provocar una reacción afectiva o convocar múltiples miedos y fantasías profundamente asentadas. El gran número de versiones del escenario del descubrimiento habla del desbordamiento de significados, niveles y posibles perspectivas, pero la estructura básica incluye elementos particulares que los espectadores reconocen a pesar de las variaciones. Por mucho que V. Propp sostenga que hay un número limitado de narrativas con innumerables variaciones, los escenarios también desarrollan múltiples posibilidades de una secuencia básica³.

Aunque tanto haya sido escrito sobre las narrativas como estructuras de comunicación, hay también una ventaja en mirar los escenarios que no son reductibles a la narrativa porque exigen el acto de corporalizar. Los escenarios, como la narrativa, toman el cuerpo y lo insertan en una estructura. El cuerpo en el escenario, sin embargo, tiene espacio de maniobra porque no responde a un guion. Tal y como argumenté en el Capítulo I, los escenarios generan una distancia crítica importante entre el actor social y el personaje. Ya sea que se trate de un asunto de representación mimética (un actor que asume un papel), o de performatividad, de actores sociales que asumen modelos socialmente regulados de comportamiento apropiado, el escenario nos permite, de manera más completa, mantener a la vista ambos simultáneamente, al actor social y el papel, y así reconocer los ajustes incómodos y las áreas de tensión. Después de mirar el escenario inaugural del descubrimiento, exploro lo que esos espacios de distancia crítica y posibilidad de maniobra pueden ser en el repertorio (la performance de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña *La visita de dos amerindios no descubiertos*) y en el archivo (el video de esta misma performance).

Ficciones de origen

En la primera carta de su primer viaje (1493), Colón describe: “[...] hallé muy muchas islas pobladas con gente sin número; y de ellas todas he tomado posesión por Sus Altezas con pregon y bandera real extendida, y no me fue contradicho”⁴. En 1552, casi seis años más tarde, Bartolomé de las Casas reprodujo la escena en su resumen del diario de Colón. Este es un reporte especialmente importante porque el original y la copia del diario desaparecieron del archivo. Quizá sea este el primer indicio de que el escenario fundacional del descubrimiento, así como la documentación del inicio, no tienen original. Esta aparece siempre en citas, es una copia de una copia perdida:

Ellos llegaron a una isleta de los Lucayos, que se llamava en lengua de indios Guanahani. Luego vieron gente desnuda y el Almirante salió a tierra en la barca armada... sacó el Almirante la vander real; y los capitanes con dos vanderas de la cruz verde que llevaba el Almirante en todos los navíos por seña, con una F y una Y: encima de cada letra su corona,... El Almirante llamó a los dos capitanes y a los demás que saltaron en tierra... y dixo que le diesen por fe y testimonio como él por ante todos tomava, como de hecho tomó, possession de la dicha isla por el Rey y por la Reina sus señores, haziendo las protestaciones que se requirían, como más largo se contiene en los testimonios que allí se hizieron por escripto. Luego se ayuntó allí mucha gente de la isla⁵.

El escenario del descubrimiento es, en efecto, teatral. Los autoproclamados descubridores realizan la reclamación en público al llevar a cabo movimientos específicos (plantar la bandera) y recitar declaraciones oficiales en un espectáculo respaldado por signos visibles de autoridad (el estandarte real y las banderas con las letras). La performance es vista por testigos que escribirán sobre ello, “haziendo las protestaciones que se requirían, como más largo se contiene en los testimonios que allí se hizieron por escripto”⁶. Esos otros que miran —a los que Colón se refiere al

decir “se ayuntó allí mucha gente de la isla”, y a quienes llama “indios” en su primera carta— son los espectadores no autorizados. El espectáculo es y no es para ellos; la audiencia legitimadora de europeos y aquellos quienes escribirán el testimonio están de un lado, y entre bastidores, pero de importancia central, el rey y la reina de España, como destinatarios y beneficiarios del acto, recibiendo el traspaso de la posesión. Y Dios, viendo la escena desde arriba, es el espectador último: “Que Cristo se regocije en la tierra, como se regocija en el cielo, al anticipar la salvación de tantas almas de personas perdidas hasta ahora”⁷. Aparentemente periféricos con respecto a la acción están aquellos quienes, a través de ese acto de transferencia, llegarán a ser los desposeídos, esclavos potenciales y sirvientes. Colón interpreta el hecho de que no le fuera “contradicho”, como un signo de aceptación por parte de los indígenas de su nuevo estatus de subordinados⁸. La aquiescencia muda de los nativos desnudos e indefensos se traza siempre en la secuencia.

El escenario tiene lugar en el aquí y el ahora de la primera carta de Colón —el Caribe en 1492— aunque con un ojo en España y en el futuro. La reclamación es llevada a cabo para ser presenciada y registrada: los movimientos del repertorio actúan para el archivo. El escenario funciona como la estructura que hace posible la transferencia del repertorio al archivo. El aquí estaba siendo escenificado para el allá. El paradigma quedó así establecido: la vigilancia del territorio, la lectura de la declaración oficial, el despliegue de los estandartes, la toma de posesión de las tierras (que solo accidentalmente parecían estar ya habitadas). La ceremonia legitimó el acto; Colón, el protagonista principal, corporalizó el poder del reino. Los espectadores autorizados validaron la transferencia, los no autorizados fueron reducidos a objetos transferibles, el rey y la reina fueron alabados, a Dios se le dio gracias y, así, la transferencia quedó completa.

Sin embargo, el escenario también miraba al pasado. Mientras celebraban lo “nuevo”, la preconcebida disposición de la escena se legitimó por sí sola a través de la referencia a una tradición existente. Un aspecto en particular asombroso del escenario de Colón,

como lo señala Stephen Greenblatt, es que si bien es el primer acto (y él subraya, con Todorov, la magnitud de este primer contacto de Europa con el Caribe), tiene un “extraño aire de cita”, hecho de “fórmulas y gestos estereotípicos”⁹. Al basarse en hechos pasados, ya en relación con las Islas Canarias, ya con la reconquista, el escenario fue coreografiado en España. Ciertas cosas tenían que ser dichas y hechas para completar la transferencia. La reiteración le brindaba al escenario inteligibilidad y legitimación. El estilo ceremonioso subrayaba la magnitud de lo adquirido. No obstante, la estructura burocrática y preconcebida era familiar y así, automáticamente, normalizó la novedad radical del encuentro obviando posibles debates y preocupaciones acerca de la legalidad. El papel de Colón en el escenario, así como su narración de este, encontraron pronto el camino de vuelta a casa, preservados en el repertorio y el archivo. En todas partes adonde los exploradores españoles arribaban, una variación del escenario era repetida “en vivo” y registrada en el archivo¹⁰. El acto respaldó la escritura y estableció el modelo para todos los actos españoles de posesión que vendrían, aunque lo hizo no solo por proclamarse a sí mismo fundacional, sino también para asumir, simultáneamente, su lugar como un acto más al interior de una larga tradición. De este modo, el escenario tiende un puente entre el pasado y el futuro, así como entre el aquí y el ahora. Nunca sucede ni por primera vez ni por última, continúa constantemente reactivado en el *ahora* de la performance, explicando por qué “nosotros” tenemos el derecho de estar ahí, ya sea en expediciones o películas del espacio, aventuras de escape o apropiaciones de tierras.

El corpus del descubrimiento requiere un cuerpo físico. Colón describe a la gente que él “descubre” como desarmada, desnuda, generosa, “la gente más fina bajo el sol, sin maldad ni engaño”¹¹. Y de las Casas cita su diario perdido:

Yo —dice él—, porque nos tuviesen mucha amistad, porque conocí que era gente que mejor se libraría y convertiría a nuestra Santa Fe con amor que no por fuerza, les di a algunos de ellos unos bonetes colorados y unas cuentas de vidrio que se ponían al pescuezo, y

otras cosas muchas de poco valor, con que hubieron mucho placer y quedaron tanto nuestros que era maravilla. Los cuales después venían a las barcas de los navíos adonde nos estábamos, nadando, y nos traían papagayos e hilo de algodón en ovillos y azagayas y otras cosas muchas, y nos las trocaban por otras cosas que nos les dábamos, como cuentecillas de vidrio y cascabeles. En fin, todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad. Mas me pareció que era gente muy pobre de todo. Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vi más de una harto moza. Y todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vi de edad de más de treinta años: muy bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras: los cabellos gruesos casi como sedas de cola de caballo, y cortos: los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos detrás que traen largos, que jamás cortan. De ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios ni negros ni blancos, y de ellos se pintan de blanco, y de ellos de colorado, y de ellos de lo que hallan, y de ellos se pintan las caras, y de ellos todo el cuerpo, y de ellos solos los ojos, y de ellos solo el nariz. Ellos no traen armas ni las conocen, porque les mostré espadas y las tomaban por el filo y se cortaban con ignorancia. No tienen algún hierro: sus azagayas son unas varas sin hierro, y algunas de ellas tienen al cabo un diente de pece, y otras de otras cosas. Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza y buenos gestos, bien hechos. Yo vi algunos que tenían señales de heridas en sus cuerpos, y les hice señas que era aquello, y ellos me mostraron como allí venían gentes de otras islas que estaban cerca y los querían tomar y se defendían. Y yo creí y creo que aquí vienen de tierra firme a tomarlos por cautivos. Ellos deben ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les decía. Y creo que ligeramente se harían cristianos, que me pareció que ninguna secta tenían. Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestra Alteza para que aprendan a hablar¹².

Sin ropa, sin credo, sin hierro, y ciertamente sin civilización ni escritura, en suma, son “personas muy deficientes en todo”. La

red de relaciones entre los muchos grupos nativos casi desaparece, reducida a un simple antagonismo de gentes que “vienen de tierra firme a tomarlos por cautivos”. No es de extrañarnos que Colón, y otros después de él, asumieran que esos “recipientes vacíos” nunca protestarían por la pérdida de sus tierras, nunca se organizarían contra ellos, y asumirían fácilmente el cristianismo. De raza indeterminada (ni blancos ni negros), aparecieron como exterioridad decorativa (“De ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios ni negros ni blancos, y de ellos se pintan de blanco, y de ellos de colorado, y de ellos de lo que hallan”). Su “rápida inteligencia” se hace manifiesta en términos de la adquisición del lenguaje: “que veo que muy presto dicen todo lo que les decía”. Colón alaba a los indígenas por ser capaces de imitar palabras, así como los papagayos que los acompañan. Aquí da inicio el debate sobre mimesis que preocupó a los colonizadores. ¿Era ese el aspecto redentor de la mimesis que Colón vio como signo de inteligencia? ¿O era rutina, práctica irreflexiva que otros igualaban con la imitación animal de monos y papagayos? (Ver Capítulo I). El lenguaje no facilitaba la comunicación. Si bien Colón proclamaba tener poderes de descifrar, los nativos aún no habían “aprendido a hablar” (al menos de manera reconocible para los colonizadores), aunque Colón afirmara haber ya entendido algo “del lenguaje y las señas hechas por algunos indios”¹³. Los comportamientos mostrados, en apariencia, eran de igual manera transparentes: por señas contaron de las heridas causadas por gente enemiga, “Y por señas pude entender que yendo al Sur o volviendo la isla por el Sur, que estaba allí un rey que tenía grandes vasos de ello, y tenía muy mucho”¹⁴. Él sentía confianza en que descifraría sus intenciones y significados: “quedaron tanto nuestros que era maravilla”.

Colón no solo se inventó a sí mismo como munificentemente y semidivino en su diario y sus cartas, también se inventó como interlocutor. Además, para generalizar sobre prácticas extendidas, basadas en ejemplos aislados (todas las mujeres estaban desnudas, sin embargo él vio solo “una mujer muy joven”), él también produjo imágenes de “nativos” que nunca había visto: los

caníbales del Caribo, que “comen carne humana... y tienen costumbre de traer los cabellos largos como mujeres”, los de una isla que él llamó Faba, “adonde nace la gente con cola”, y la gente de Jamaica, “en que las personas no tienen ningún cabello” (43), las mujeres de la Isla de Las Mujeres (se presume que sea Martinica) “no usan ejercicio femenino” (41), y llevan “arcos y flechas” (15).

La ficción central, en el acto de inventar al Otro, es que la comunicación parece ser recíproca. Si Colón no podía probar que sus propuestas a los nativos eran correspondidas, ni con dádivas u otros signos, entonces, ¿cómo podía él ubicarlos como participantes voluntarios (o al menos sin contradecir) en el acto de posesión? Aquello era una mera formalidad, tanto como lo era la recitación del Requerimiento (un documento leído en latín a las poblaciones indígenas por conquistadores españoles antes de tomar las tierras), pero no obstante políticamente vital. En contraposición con la narrativa que, como afirma Greenblatt, puede “crear la ilusión de presencias que son en realidad ausencias”, el escenario puede desalojar la presencia física¹⁵. Los amerindios, aunque están físicamente presentes, son reconocidos solo al desaparecer en ese acto. Ellos, como los animales a los que Colón dice que se parecen, se convierten en parte del paisaje, objetos encontrados para ser transferidos (como sirvientes y esclavos), y no en sujetos o dueños de tierras. Su presente, así como su presencia, es postergado por el escenario. Su potencial humanidad es pospuesta para alguna fecha posterior, cuando ellos sean mostrados en la Corte Española: “llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestra Alteza para que aprendan a hablar”.

El valor del uso de la palabra “indios” era múltiple. Primero que todo, los indios podían facilitar su misión de reconocimiento si “ellos aprendieran nuestra lengua, y nos comunican a nosotros lo que ellos supieran del país” (9). En segundo lugar, su presencia física autenticaría su historia; “llevaré algunos de esta isla y de las otras que he visto, como prueba de los hechos que aquí declaro” (15). En tercer lugar, a través de lo “nativo”, el descubridor promueve su centralidad y la de su gente. Colón aseveró que los nativos, atónitos, creían y propagaban nociones

de su innata superioridad: “Hoy en día los traigo que siempre están de propósito que vengo del cielo, por mucha conversación que hayan habido conmigo; y éstos eran los primeros a pronunciarlo adonde yo llegaba, y los otros andaban corriendo de casa en casa y a las villas cercanas con voces altas: venid, venid a ver la gente del cielo” (9). Cuando regresó a España en 1492, Colón tenía a varios arahuacos con él y uno fue dejado en exhibición en la corte española hasta que murió, aparentemente de tristeza, dos años después.

Así, el escenario sitúa al descubridor como quien “ve” y controla la escena, y nunca se siente obligado a describirse o situarse. Es interesante comparar las extensas descripciones de los indios, hechas por Colón, con las de Theodoro de Bry, plasmadas en sus grabados del siglo XVI (Figura 8).



FIGURA 8. “Colón cuando llegó a la India por primera vez...”. Theodoro de Bry, *Das Vierdte Buch Von Der Neuwen Welt. Oder Neuwe Und Gründliche Historien/Von Dem Nidergangischen*, vol. 4 de *Grands Voyages-Americae* (Frankfort, 1594).

Colón se autoproclama como el protagonista central, un autoritario, generoso, casi onnisapiente “yo”, que asume el papel del que ve y no es visto (“yo vi”, “yo supe”, “yo creo”). Los nativos asumen características imaginarias o las de un antiguo enemigo¹⁶. En los grabados de de Bry, Colón y sus soldados armados son bien recibidos por los nativos, mientras más y más españoles saltan de los barcos. Al fondo, otros españoles con sus espadas en el suelo o a sus costados, erigen la cruz. Como en la descripción del diario, Colón ocupa el centro de la escena. Los generosos nativos semidesnudos se adelantan tentativamente desde el lado. Más gente semidesnuda danza al fondo, y a larga distancia se vuelven casi indistinguibles de los árboles, aparentemente “son uno con la naturaleza”. Los españoles, por el contrario, controlan la naturaleza, sus barcos y pequeños botes dominan el agua. Pero lo más extraño, a mi juicio, es que toda la ornamentación corporal que Colón asocia con los nativos es aplicada, en el trabajo de de Bry, a los mismos españoles. Los dobletes ornamentales dan a sus cuerpos una apariencia de tatuados, las plumas del sombrero de Colón, para usar su propia lógica, pueden ubicarlo en el reino animal. Los rostros sombreados de los soldados detrás de él, y la apariencia de cansado que tiene Colón en su cara, se comparan negativamente con las caras abiertas y expresivas de sus interlocutores nativos, pintados como bellos al estilo de la Grecia antigua. Mientras ellos se acercan con regalos, Colón tiene una mano tras su espalda, cual comenario irónico acerca de su insistencia de reciprocidad, y en la otra sostiene un polo de mando con una cuchilla que sobresale en el extremo de la misma. La formalidad de la escena, el intercambio desigual y el sentimiento de amenazante inevitabilidad, en tanto más y más españoles llegan a la orilla, nos habla de los límites de la perspectiva que Colón ofrece en su diario.

Transmitir el escenario en forma de narrativa, como Colón lo hace, resta importancia a algunas de las incongruencias que saltan necesariamente a la luz a través de lo corporizado. La imagen de de Bry complica la narrativa al mostrar las tensiones alrededor del lenguaje corporal, y lidiar con los asuntos de lo corporizado

sin importar cuán idealizado esté. Llevar a cabo esta misma escena demandaría que los cuerpos humanos lucharan con y contra aquellas imágenes preexistentes. ¿Dónde estaría localizado, físicamente, el “encuentro”? ¿Quién corporizaría a los españoles? ¿Quién a los nativos? ¿Qué apariencia tendrían? ¿De cuál raza serían? ¿De qué género? ¿Cómo mostrarían sus identidades? Al escenificarla podría transmitirse mucha de la misma información encontrada en lo que Colón describe y, sin embargo, también podrían transmitirse los sistemas múltiples que operan en la estratificación histórica de actitudes e intereses culturales.

Los encuentros teatrales, ciertamente, son captados en estos escenarios transmitidos a través del repertorio y del archivo. Las cartas y los diarios de los exploradores, conquistadores y misioneros fueron ampliamente publicados (y censurados) durante el siglo XVI¹⁷. Llevar a cabo el acto de posesión realizó la reclamación, ser testigo y escribir lo legitimó. Las cartas y los diarios aseguraron la fama del colonizador no solo a los ojos del rey y la reina, sino ante las generaciones venideras. Los reportes del Nuevo Mundo, además, lograron lecturas fascinantes y dramáticas diversiones en Europa. “Como historias de encuentros sexuales y familiares”, escribe Susanne Zantop, “estas fantasías coloniales podrían tomar cualquier forma genérica. Estas fueron lanzadas como libros infantiles o entretenimientos para adultos, como narrativa, poesía o drama”¹⁸. Esos indios que no entendían la performance fueron, sin embargo, ubicados como los indispensables garantes de su eficacia, aunque en segundo plano. El acto transformaba el escenario de fuerza y desposesión en uno de amor y consentimiento: “Ellos estaban muy complacidos (con los regalos), y quedaron tanto nuestros que era maravilla”. Pero a aquellos que no estuvieran de acuerdo con esta performance les esperaba la muerte. El Requerimiento advertía que cualquiera que no reconociera la superioridad del catolicismo y de los monarcas católicos sería muerto o esclavizado¹⁹. El papel del espectador era central, aunque por momentos confuso. Junto a aquellos que como testigos legitimaban el acto, que se beneficiaban de este y lo consumaban, otros se ofuscaban. “Aun

el eminente dominico español Bartolomé de las Casas”, dice la antropóloga Patricia Seed en su libro *Ceremonias de posesión*, “escribió que cuando oyó el Requerimiento no sabía si reír o llorar... la forma en la que el Requerimiento era implementado golpea a muchos aún hoy, tan absurda como el texto mismo” (71). Pero la performance no tenía que ser lógica o convincente, solo tenía que ser eficaz. Esta escena sería repetida una y otra vez a través de las Américas como parte del proyecto del descubrimiento, así como reproducida en las innumerables narrativas y representaciones de los eventos.

El drama del descubrimiento y la exhibición de los cuerpos nativos, entonces y ahora, tienen varias funciones. Los cuerpos indígenas representan el factor “verdad”, pues “demuestran” la factibilidad material del Otro y autentican la perspectiva del descubridor/misionero/antropólogo en términos de posicionamiento geográfico e ideológico. Esa materialidad, por supuesto, no confirma ningún punto. Así como en el caso de las poblaciones nativas de las Américas, y de la tribu “recién” descubierta en Brasil, el cuerpo nativo funciona no como prueba de alteridad sino meramente como el espacio en el cual las luchas por la verdad, el valor y el poder fueron libradas por grupos dominantes en competencia. Los debates entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas, a mediados del siglo XVI, son un ejemplo de ello. ¿Eran los indios criaturas inferiores por naturaleza, sin alma, como sostenía Sepúlveda, y por ello estaban “obligados a someterse a las reglas españolas, así como los menos inteligentes son regidos por su bien”? ¿O eran los indios seres humanos con alma y, por ello, merecedores de tratamiento humano como de las Casas sostenía?²⁰. Las consecuencias eran enormes: ¿podrían sus “superiores” hacerlos trabajar hasta la muerte con impunidad moral? El resultado de la controversia afectó no solo la autoimagen de los conquistadores y el destino de los conquistados. De la inscripción del cuerpo nativo como débil resultó la abducción y esclavización de los “cuerpos fuertes” de los africanos, traídos a las Américas para continuar el terrible trabajo. Pero nada se ahorraron los nativos. En los cincuenta años que

le siguieron al contacto con europeos murió el 95% de la población²¹. La inquietud por el valor económico ha estado siempre profundamente entrelazada en los debates sobre el valor moral respectivo de la población nativa, y ha alimentado o frustrado las discusiones alrededor de la definición, el estatus y los derechos del cuerpo nativo. Si esos nativos existen, los terratenientes brasileños quieren saber, ¿en qué afecta eso sus propios reclamos de tierra? ¿Hay ahí verdaderas “tribus no descubiertas” que, de alguna manera, no han logrado entrar en “nuestro” campo óptico/legal? ¿O está el gobierno brasileño escenificando esta farsa para confiscar las pertenencias duramente ganadas por los terratenientes?

Entonces, en la medida en que los cuerpos nativos sean invariablemente presentados como no hablantes (o no entendibles al sujeto que define), dan origen a una industria de “expertos” requeridos para aproximarse e interpretarlos: expertos en lenguaje, en ética, científicos, etnógrafos y cartógrafos. Al igual que Colón, muchos sienten confianza en poder interpretar los gestos y performances de los nativos. El discurso colonialista que produce lo nativo, como negativo o carente, silencia la voz que se propone hacer hablar. Santos, el director de la Fundación Nacional del Indio, le describe el encuentro al periodista que luego nos pasa la descripción a la audiencia, involuntariamente forjada por el escenario. El cuerpo “primitivo” como objeto reafirma la supremacía cultural y la autoridad del sujeto que observa, el que está libre de ir y venir (mientras el nativo permanece fijo en su tiempo y lugar), ese que ve, interpreta y registra. El nativo es el espectáculo, y el observador civilizado es el espectador privilegiado. Y nosotros, esos espectadores que miramos a través de los ojos del explorador, somos (como el explorador) puestos a salvo fuera de la estructura, libres para definir, teorizar y debatir sobre sus (nunca nuestras) sociedades. Los “encuentros” con lo nativo nos crean como audiencia tanto como la violencia de la definición los crea a ellos, a los primitivos. Quizá sea innecesario decir que el colonizador sospecha que él no lo entiende todo, que no todo es transparente. Como Bernardino de Sahagún, él

puede sospechar que el diablo se esconde en las performances que tienen lugar ante sus propios ojos. Sin embargo, la dominación depende de mantener una mirada unidireccional y escenificar la falta de reciprocidad y entendimiento mutuo inherente al descubrimiento.

Performance

En 1992, los artistas de performance latinos Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña decidieron llevar de vuelta a los espectadores a la estructura del descubrimiento. Ellos comenzaron su gira mundial Guatinaui como una respuesta sardónica a la celebración del Quinto Centenario:

Nuestro plan consistía en vivir dentro de una jaula dorada durante tres días, presentándonos como amerindios no descubiertos, originarios de una isla del Golfo de México que, de algún modo, habían escapado de la atención de los europeos durante cinco siglos. Nombramos nuestra tierra de origen Guatinaui, y a nosotros mismos como guatinauis. Llevamos a cabo nuestras “tareas tradicionales”, que iban desde coser muñecos de vudú y alzar pesas, hasta ver televisión y trabajar con una laptop. Una caja para donaciones frente a la jaula indicaba que, por una pequeña cuota, yo bailararía (música rap), Guillermo contaría historias de auténticos amerindios (en una lengua sin sentido), y que posaríamos para las polaroids con los visitantes. Dos “guardas del zoológico” estarían a mano para hablar con los visitantes (ya que nosotros no podíamos entenderlos), para llevarnos al baño amarrados con correa y alimentarnos con empaquetados y frutas. En el Museo Whitney de Nueva York le agregamos sexo a nuestro espectáculo al ofrecer un vistazo a los genitales masculinos guatinaui por solo \$5. En un panel didáctico había una cronología con los puntos más relevantes de la historia de exhibiciones de personas no occidentales, y la entrada a una simulada Enciclopedia Británica con un mapa falso del Golfo de México, que mostraba que nuestra isla se encontraba en otro²².

Durante el siguiente año, la altamente controversial performance “Dos amerindios no descubiertos” le dio la vuelta al mundo, desde Plaza Colón en Madrid, pasando por el Museo Australiano de Ciencias Naturales en Sydney, el Museo Nacional de Historia Natural Smithsonian, el Coven Garden en Londres, y por Buenos Aires, Argentina. Fusco y Gómez-Peña escogieron países fuertemente implicados en el exterminio o abuso de gente aborigen. Al montar su exhibición en lugares e instituciones históricas, ellos ubicaron la práctica deshumanizante en el corazón mismo de las estructuras más veneradas y legitimadoras de esas sociedades. La performance (entre muchas otras cosas) repetía el gesto colonial de producir el cuerpo “salvaje” e historizaba la práctica al iluminar su carácter citacional. Como en la corte española del siglo XV, los nativos fueron, una vez más, contruidos como exóticos, como Otros mudos, y puestos para ser vistos. Además, la performance activó controversias actuales sobre qué muestran los museos y cómo. Desde sus inicios en el siglo XIX, los museos han hecho literal la teatralidad del colonialismo. Al ser algo como un escenario, un museo parece tanto un lugar como una práctica. Aunque, etimológicamente, sea un lugar o templo dedicado a las musas y funcione como un archivo, en tanto significa también estudio o biblioteca, asimismo el museo señala la práctica cultural que convierte un *lugar* en un *espacio*. Los museos han sacado durante mucho tiempo al Otro cultural fuera de contexto y lo han aislado, reduciendo lo vivo a un objeto muerto tras una vitrina. Al separar al visitante transitorio del objeto fijo de la muestra, los museos representan la relación de *el conocedor-lo conocido*. Cual descubridores, los visitantes vienen y van, ven, conocen, creen; solo los objetos desarraigados, adornados y “vacíos” se quedan en el lugar. Los museos preservan una (particular) historia, (ciertas) tradiciones y valores (dominantes). Estos escenifican el encuentro con la Otredad. Lo monumental de la mayoría de ellos hace énfasis en la discrepancia del poder entre la sociedad que puede contener a todos los Otros y aquellos representados solo por restos, tiestos y fragmentos rescatados en exhibiciones en miniatura.

La jaula Guatinai confronta a los espectadores con la historia “no natural” y extremadamente violenta de la representación y la exhibición de los seres humanos no occidentales. No obstante, también entra en diálogo con otra historia, aquella de la práctica de enjaular individuos rebeldes en América Latina, desde los tiempos prehispánicos hasta el más reciente acto público, en Perú, de enjaular al líder de Sendero Luminoso Abimael Guzmán, así como a los soldados talibanes realizado por los Estados Unidos en Guantánamo. Estas performances de poder tienen diferentes historias. En una jaula, en un museo, en una sociedad que segrega y encarcela a sus Otros, Fusco y Gómez-Peña se brindaron abiertamente para ser clasificados y etiquetados. Escasamente vestidos, como expuestos en un diorama, ellos se mostraron para el escrutinio público. Su performance acompañaba las ficciones de discontinuidad del museo, pues el pasado desconocido y el presente parecían coexistir a cada lado de las barras. La exhibición nos lleva a creer que lo “exótico” podría estar contenido a salvo. Tal y como las otras muestras, estos dos seres se ofrecen cual superficie —adornados, pintados, vacíos—. No había más interioridad en su performance del estereotipo que en el estereotipo mismo, y parecía que tampoco había algo por conocer que ya no estuviera disponible al ojo que mira. Igual que el estereotipo, el “asunto” de la performance era monótono y repetitivo. El voto de silencio de Fusco y Gómez-Peña, el evitar el contacto visual y cualquier otro gesto de reconocimiento, despojaba a su performance de todo lo que pudiera ser confundido con un rasgo “personal” o individual. El colonialismo, después de todo, ha intentado privar a sus cautivos de individualidad. Estos cuerpos fueron presentados como poco más que lo genérico masculino y femenino anunciado en el panel didáctico. Los observadores, como típicos visitantes, circularon a su alrededor, a veces perturbando el reposo de los objetos que estaban ahí para ser vistos.

La crítica al colonialismo fue multifacética. La performance artística desafió la performance cultural, la forma en la que la historia y la cultura son empacadas, vendidas y consumidas

al interior de estructuras hegemónicas. Como objeto de estudio, la performance (en este caso la performance de la jaula) asumió la performance como una episteme, como una lente producida culturalmente²³ y, así, llamó la atención hacia la historia y práctica occidental de coleccionar y clasificar²⁴. Nos recordó la construcción y performance de lo "exótico" escenificada en las ferias etnográficas de finales del siglo XIX —en las que los nativos eran puestos en hábitats— modelo de la misma manera en la que fueron puestos los especímenes sin vida en dioramas²⁵. A la vez, parodió el valor que Occidente le asignó a lo exótico: \$1. Esto sugería la imposibilidad de la autorrepresentación del indígena contenida a través de la tiranía de la representación. Abiertamente, esta performance confrontó el deseo voyerista de ver al Otro desnudo (haciéndolo pasar, por supuesto, por interés legítimo en la diferencia cultural) que anima mucho del actual etnoturismo. La gira mundial, además, subrayó la circulación continua de esas imágenes y deseos en la economía neocolonial, global e imperialista. Fusco y Gómez-Peña presentaron las varias economías del objeto al que yo aludí anteriormente: el cuerpo como artefacto cultural, como objeto sexual, como alteridad amenazante, como espécimen científico, como prueba viviente de diferencia radical. Ellos eran todo lo que los espectadores querían que fuesen, excepto humanos. La forma en la que ellos muy conscientemente decoraron sus cuerpos reunió una serie de aquello que Brecht hubiera llamado gestos "citables", tomados del repertorio de cuerpos nativos desarrollado a través de las ferias etnográficas mundiales, exhibiciones de circo, dioramas, películas y muestras pseudocientíficas. Como "objetos", Fusco y Gómez-Peña exacerbaron el fetiche. Fusco hizo el papel de espécimen científico y curiosidad exótica con su cara pintada, su torso voluptuoso, su falda de paja, peluca, anteojos de sol y zapatos tenis. Gómez-Peña llevaba su máscara del Enmascarado de Plata (en honor al famoso luchador de México), anteojos de sol, maletín (con una serpiente adentro) y botas negras; su pecho estaba desnudo. Silenciosos, impasibles, tentadores, ellos representaron al subalterno en estilo chic. Su autorrepresentación perteneció, antes que a lo grotesco

colonial (del tipo Venus Hottentot), más bien a lo chic poscolonial. Sin embargo, había también algo latinoamericano, algo de orgullo, rebeldía, humor y desdén en la forma en la que Fusco y Gómez-Peña se aproximaron a su audiencia. Crítica pura y puro relajo, este es un modo específicamente mexicano de desacreditar asunciones hegemónicas a través de una actuación disruptiva (ver Capítulo IV). El relajo indica una actitud de desafío, de irrespeto, en tanto discute la exhibición dominante —o la muestra de dominación— expuesta por aquellos autorizados a hablar²⁶. En un museo, el objeto mostrado se acopla a la vez que perturba la lógica de la muestra.

La performance criticó las estructuras del colonialismo, pero de igual forma había una crítica a las estructuras prevalecientes de sexismo y heterosexismo. Los performers hicieron los papeles femenino y masculino referidos en los paneles explicatorios. Había algo muy seductor en Fusco, con su bello rostro pintado, su falda de paja y su pequeño sostén, y las frecuentes propuestas sexuales hechas por hombres sugieren que, quizá, el placer erótico de su performance eclipsó su *ethos*. La performance de masculinidad de Gómez-Peña también era incómoda para algunos miembros de la audiencia. Su presentación de macho afirmaba y retaba la vieja ambivalencia e inquietud alrededor de la sexualidad de los hombres no blancos. Su pelo largo, lacio y negro trajo de vuelta lo descrito por Colón acerca de los nativos afeminados con "muy hermosos cuerpos" y cabellos "gruesos", "casi como sedas de cola de caballo". Al exhibir sus genitales por \$5 en el Museo Whitney, mantuvo su pene escondido entre las piernas, mostrando solo un triángulo femenino. No obstante, había algo de amenazante en su pavoneo de macho, sus guantes espigados y su collar de perro. Varias veces durante su gira, las mujeres lo tocaron. Cuenta Fusco que una mujer en Irvine, California, "pidió un guante de plástico para poder tocar al espécimen masculino, comenzó tocando sus piernas y rápido avanzó hasta la entrepierna. Él retrocedió y la mujer se detuvo"²⁷. Ante el cuerpo como escenario primitivo, los espectadores se sintieron aparentemente tentados a asumir un papel exploratorio protagonista.

Y la normatividad asumida de la “pareja” heterosexual molestó a algunos cronistas. ¿Por qué las construcciones de género eran más difíciles de deconstruir que el colonialismo? La naturalidad no cuestionada de la pareja haciendo su acto en público habló de una suerte diferente de ceguera, e inspiró a la alumna de performance lesbiana Sue-Ellen Case a sugerir que todos los heterosexuales deben estar en una jaula²⁸.

Pero el centro de atención de la performance, según Fusco, era “menos lo que hacíamos y más bien el cómo la gente interactuaba con nosotros e interpretaba nuestras acciones... nos propusimos crear una sorpresa o encuentro ‘extraño’, uno en el cual las audiencias tuvieran que someterse a su propio proceso de reflexión... y, al bajar la guardia, sus creencias tuvieran más probabilidades de salir a la superficie” (40).

El espectador estaba no solo en la estructura sino también se convertía en el actor principal. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes y complicados de la performance de la jaula era las varias performances que estaban teniendo lugar simultáneamente, cada una con un protagonista supuestamente diferente, un objeto encontrado, y una audiencia destinada. El espectáculo de la jaula estaba multicodificado, una performance tenía lugar dentro de otra, así como ha sucedido en las Américas, fenómeno que se remonta, al menos, hasta la conquista. De igual manera que durante el acto de reclamación de Colón en su primer viaje, había muchas audiencias siendo apeladas simultáneamente. Asimismo, la jaula nos hacía preguntarnos si la exhibición era y no era para quienes estábamos ahí mirando. Mientras que Fusco y Gómez-Peña paseaban en su jaula siendo objeto de la mirada de la audiencia, un “experto” con un broche que decía “pregúnteme” explicaba el atuendo de los nativos, sus hábitos y orígenes. Alguien con una polaroid tomaba fotos de miembros de la audiencia posando ante la pareja enjaulada para llevar como *souvenirs*. A la vez, Fusco y Paula Heredia filmaban un documental de las performances y las audiencias. Las rutinas realizadas por los artistas eran intervenidas con cortes de viejas películas que representaban a los así llamados nativos, y se hicieron

entrevistas a personas de la audiencia en los muchos sitios que alojaron la jaula. Así, mientras los espectadores eran turistas, consumidores, ciudadanos confundidos, o divertidos aficionados a la performance en una producción, en otra eran actores y, entre otras cosas, hacían el papel de turistas, consumidores, ciudadanos confundidos y divertidos aficionados. La filmación de la jaula, además, engañaba a los espectadores que pensaban que estaban hablando de una performance en vivo. Nos sentimos tentados a creer que el video documentó, de forma transparente, lo que pasó en la performance. Pero esos actos de transferencia son muy diferentes, en parte por causa de los dos médiums —la performance en vivo (el repertorio) y la filmada (el archivo)— que afectan la naturaleza de las respuestas por parte de la audiencia. La intensa controversia alrededor de la jaula es, según mi parecer, en parte un producto de esa doble escenificación.

Al tratar de resistir la tentación de “leer” una performance como la otra, voy a mirar brevemente ahora la forma en la que la audiencia de la performance es construida en el video. A pesar de que las realizadoras seleccionaron las respuestas, el rango de reacciones con respecto a la exhibición, de acuerdo con Gómez-Peña, fue en realidad más amplio que aquello incluido por Fusco y Heredia. Gómez-Peña cuenta de un *skinhead* que trató de entrar a la jaula; tanto él como Fusco documentaron un incidente en Buenos Aires cuando alguien lanzó ácido a sus piernas²⁹. No obstante, el video muestra un amplio rango de reacciones. Muchos espectadores, para sorpresa de Fusco y Gómez-Peña, creían que la exhibición era “real” y que los guatinauis habían venido de aquel mundo lejano, de la tierra de *National Geographic*³⁰. Ellos divisaron huellas de una acción ritual y otros signos de primitivismo, que reconocieron pero no comprendieron exactamente. Otros se mostraron escépticos. Una mujer que parecía de origen maya, y que expresó interés y conocimiento de Guatemala, se rehusó a caer en la aproximación simplista de “es o no es” con respecto al asunto de la identidad nativa. Su pose, de cierta forma defensiva y desafiante, sugería que ella podía hacer algo mejor que comentar si existen personas “no descubiertas”, diciendo

solamente que si se trata de pagarle a alguien para que viaje en una jaula, probablemente se encontrarán candidatos. Ella también se abstuvo de nociones esencialistas de autenticidad cultural, afirmando que la gente entra en una sociedad y toma lo que quiere. Su noción de las sociedades en flujo constante, que absorben y resemantizan los materiales culturales "foráneos", rozaba las teorías de transculturación de América Latina, que explican cómo aspectos de culturas nativas sobreviven y continúan floreciendo después de cinco siglos de conquista, colonización e imperialismo. Otros espectadores se sintieron desterritorializados a través del encuentro. Una mujer sintió moverse el suelo bajo sus pies y con una risilla nerviosa concluyó que el espectáculo convertía a su audiencia en turistas. Varias personas (se) identificaron con el mensaje "real" que subyacía a la paródica performance; un español, por ejemplo, supo que se trataba de la conquista y la colonización, un amerindio mayor miró la jaula y reconoció el rostro de su nieto, y lamentó que los nativos de América no estuvieran hoy mucho mejor. El video mostró a un hombre anglo que miraba fijamente a la pareja, poniendo gran atención y, maravillado (tanto como Santos y su expedición brasileña) de cómo los "nativos" se fascinan con los milagros de la tecnología que no pueden entender, continuó mirando, fascinado con la fascinación³¹.

Las respuestas que resaltó el video, sin embargo, eran aquellas que se daban en la gente que se sentía burlada u ofendida con la exhibición, gente que se sentía tomada o llevada con coerción al escenario del descubrimiento, y creía o sentía que se le solicitaba creer en la existencia de los "primitivos". ¿Por qué estas respuestas, uno se pregunta, nos llevan a pensar que había una pequeña ilusión de autenticidad en la performance? Aparte de la estructura autoritaria ofrecida por el museo, los guías y la Enciclopedia Británica, todo lo que la audiencia vio era descaradamente teatral. Los guatinai, una palabra que le hace eco a Colón y su Guahaní, que a la vez suena como "what now?", exige incredulidad. El cometido de la performance era resaltar, antes que normalizar, la teatralidad del colonialismo. Fusco y Gómez-Peña parodiaron

los estereotipos occidentales de lo que hace la gente "primitiva". Y cada estereotipo fue exagerado y contestado —los anteojos de sol compensaban la pintura corporal, las "tareas tradicionales" incluían el trabajo con una computadora—. Cuando se pagó por baile, Fusco danzó un rap totalmente falto de ritualidad. Entonces, dos preguntas: ¿Cómo fue posible que la gente creyera en la exposición o se sintiera ofendida por ella argumentando que fue "burlada"? Y, ¿por qué ellos y los subsecuentes espectadores del video estaban tan enojados?

Déjenme comenzar con la primera interrogante. La candidez y el engaño son las dos caras de la misma voluntad de creer. La primera acepta "la verdad" de la demanda colonial; la otra ve solo la "mentira". Una se aferra obstinadamente a la versión oficial, no importa cuán flagrantes sean las contradicciones; la otra no siente más que atropello: ¿Hay alguien en quién se pueda seguir confiando? Algunos espectadores claramente querían creer en los guatinai y anhelaban autenticidad. Un dólar era un bajo precio por pagar para un encuentro con la otredad "real". La noción tranquilizadora de otredad estable, identificable, real, legitimó las fantasías de un real y conocible "yo". La jaula podía indicar trastorno, ubicada como estuvo en el corazón de la civilización. Pero ese trastorno, podemos optar por creer, resultó de la irrupción momentánea de lo primitivo en "nuestro" mundo. No tenía nada que ver con las diásporas y transformaciones culturales provocadas por el colonialismo. Bien valía un dólar imaginar que la jaula primitiva de los guatinai no reflejaba, de ninguna manera, los problemas de nuestras sociedades posmodernas, y de manera más enfática tampoco lo que Homi Bhabha llama el "extrañamiento" de la condición colonial y poscolonial, extendida desde 1492 hasta el presente³².

La jaula prometía la seguridad del reconocimiento parcial; los visitantes podían maravillarse del estereotipo de los nativos desarraigados, sin la preocupación acerca de la realidad contemporánea del desplazamiento y la migración. La mayoría, si no toda la gente nativa del mundo, está hoy desarraigada, forzada a migrar o empujada a algún tipo de reserva. Pero se podía

pretender que la muestra del desplazamiento no tenía relación con esa historia, o con la historia actual del exilio político y la migración en las Américas de artistas como la cubana-americana Coco Fusco, o el chilango-mexicano-chicano Gómez-Peña. La palabra "hogar", para los migrantes, "está siempre en otra parte", como Gómez-Peña lo explica³³. Para Fusco, desterritorializada de la Cuba postrevolucionaria, o para Gómez-Peña, quien dejó Ciudad de México, no hay un *ahí* ahí. Ellos, como muchos otros, incluyéndome a mí, no son realmente de ninguna parte, realmente son otra manifestación de los guatinauis, pero no de la forma en la que los espectadores eran llamados a creer. Con todos los adornos de la diferencia, los sujetos y objetos pueden ser más similares de lo que uno imagina. Para algunos espectadores, entonces, las barras de la jaula en realidad protegían contra esa constatación, al marcar la frontera radical entre el "aquí" y el "ahí", el "nosotros" y el "ellos", sin dar paso al inter, a lo cruzado, a lo transcultural. Los sujetos precolombinos, congelados en su esencia estática, no experimentan la identidad actual, étnica y racialmente mezclada. Entonces, el cuerpo nativo era creíble no porque fuera "real" sino, precisamente, porque no lo era, y servía para mantener una distancia entre lo *pre* y lo *pos*: precolonial y poscolonial, premoderno y posmoderno. En lugar de desafiarlos a reconocer de manera más completa la heterogeneidad racial y cultural de las comunidades en Latin/o/América, en las que continúan viviendo indígenas muy reales en o al lado de zonas industrializadas, el pre/pos golpea en fronteras distintas e identificables. Suspendido *allá*, fuera del tiempo, allende la civilización, el cuerpo nativo desnudo atrae al espectador posmoderno desestabilizado hacia el sueño de las posiciones fijas, de las identidades estables y las diferencias reconocibles. El grado en el que algunos espectadores continúan rechazando la marcada teatralidad de la performance daba cuenta de cuán profundamente involucrados estaban en mantener el escenario colonial. Parece que lo último que querían era reconocer la contemporaneidad del encuentro posmoderno, poscolonial. Quizá sea eso lo que hizo del espectáculo algo tan inquietante para muchos espectadores: cuando se acercaban a la

jaula y miraban a los "salvajes" fijamente, se veían a sí mismos reflejados en los lentes oscuros de los artistas.

El cometido de la performance y del video era llevar a los espectadores a la estructura, hacer a la gente verse a sí misma como implicada en esas fantasías coloniales. Entonces, ¿por qué se molestó tanta gente que estaba políticamente de acuerdo con el proyecto? Me encantó el video y la performance en vivo que imagino ver en él. Sin embargo, creo que el enojo viene en parte de la cualidad que tienen ambos de "parecer una prueba" en la que, no importa cómo, siempre fallamos. Pero fallamos por diferentes razones que dependen del modo de transmisión. Permítanme apuntar aquí algunas de las diferencias clave involucradas en la transferencia del repertorio al archivo.

En la performance en vivo, la "prueba" tenía que ver con si los miembros de la audiencia acompañarían las explicaciones de los expertos sobre los guatinauis y su isla. Si los espectadores creían en la exhibición quedaban como tontos crédulos o colonialistas interesados en sí mismos. Pero, ¿qué pasaba si no creían en el espectáculo, esto es, si entendían que era una performance artística? Alguna gente reconoció que era una performance sin saber que Fusco y Gómez-Peña eran artistas. Coco Fusco se quejó de un miembro de la audiencia en la Bienal Whitney que quería pagar \$10 para alimentarla con un banano. En su ensayo, ella señala: "Incluso aquellos que vieron nuestra performance como arte, y no como un artefacto con el cual obtener gran placer, entraron en la ficción al pagar para vernos realizar acciones completamente sin sentido o de humillación"³⁴. ¿Podríamos argumentar, por el contrario, que el hombre solo quería entrar en el juego? Yo le pregunté a Gómez-Peña qué tendría que haber hecho su espectador ideal y él afirmó: "Abrir la jaula y dejarnos salir". Pero, a diferencia de la performance que él y Roberto Sifuentes escenificaron en la frontera de Tijuana-San Diego, en la cual se crucificaron y explícitamente le solicitaron a la audiencia bajarlos de la cruz, en esta performance no había nada que convocara la intervención del público. La prohibición de intervenciones no convocadas viene, específicamente, de las piezas

de naturaleza artística. Quienes reconocen las convenciones de la performance, como Cervantes lo demostró tan ferozmente en Don Quijote, no interrumpen la exhibición. Irónicamente, quienes en realidad trataron de abrir la jaula durante la gira mundial fueron los *skinheads* que querían atacar físicamente a los actores. Entonces, ¿qué nos queda? ¿Hacer el papel de “buena” audiencia? Y ¿qué querría decir esto exactamente? ¿Participar en la fantasía posando para una foto con los “nativos”? ¿Sería apropiado reír de modo obviamente paródico? ¿O sería ello demasiado inapropiado, dada la violenta historia occidental de exhibir, encarcelar y exterminar seres humanos? ¿Deberíamos irnos y cancelar nuestra membresía del museo? Igual que De las Casas, no sabemos si reír o llorar.

Me parece que la jaula atrapa al espectador en el es/como de la performance (ver Capítulo I). La jaula es una performance —su ontología determina su naturaleza efímera, diferenciada, es una obra de arte, producida y llevada a cabo por dos artistas que hicieron una gira para criticar el Quinto Centenario—. Sin embargo, el *como* de la performance señala su otra dimensión de lente crítica, de sistema heurístico. La jaula, como comentario crítico a la subyugación y explotación colonial de los nativos, convoca el poder fantológico de la performance, la aparición corporalizada de las prácticas coloniales que niega el disfrute y el placer estético. El escenario evoca una historia completa de presentación y representación que no ha desaparecido. La cita del periódico que abre este capítulo es solo una indicación de que las organizaciones de los gobiernos, las corporaciones y los ciudadanos, de todos los trasfondos políticos, continúan lidiando con el escenario del descubrimiento, y que ello continúa teniendo poder afectivo y explicatorio. No hay reacción apropiada, no hay respuesta “verdadera” o “falsa” a esta performance que, como dice Fusco, “cae en algún lugar entre la verdad y la ficción” (37). Algunos espectadores se sintieron ofendidos, otros tristes o confundidos.

En la capacidad de provocar este estado de confusión, de placer culposo, de tristeza genuina, es donde radica, siento yo, el poder y el brillo de esta performance. El escenario del descubrimiento

continúa hechizándonos, aun cuando esté asociado con el pasado de conquista, es convocado repetidamente al aquí y al ahora para beneficio político, evangélico y económico. Los espectadores necesitan posicionarse en ese escenario, y no hay lugar seguro o confortable. Participar en performances en vivo les permite a los espectadores sentirse contaminados por el espectáculo y responsables por ubicarse en relación a este.

El video —la pieza de la performance ahora “captada” y transferida al archivo— acentúa, además, la incomodidad del espectador cuando, de repente, se enfrenta al perturbador espectáculo de gente encerrada en una jaula. Varias personas con las cuales vi el video se sintieron enojadas con la intrusa cámara que “opone” a los espectadores como colonialistas de armario o engañados. Surgido desde los espectadores con la intención de crear “una sorpresa o un extraño encuentro”, el espectáculo sorprendería a cualquiera³⁵. Como Gómez-Peña afirma hacia el final de video, a veces les toma un tiempo a los espectadores entender lo que están viendo y su papel en ello. La mayoría de nosotros lo sabe todo sobre respuestas imperfectas, pausas penosas o agudezas retrasadas pero, a pesar de que haya sido intención del artista crear una pausa para la reflexión en la performance en vivo, este es el espacio que no permite el video. Muy por el contrario, este congela la respuesta inmediata. Antes de que el espectador pueda digerir y llegar a un acuerdo con el espectáculo en el aquí y el ahora de aquello que sucede en vivo, la respuesta es transferida al archivo y transformada en una exhibición para otras personas. Como video-videntes nuestro placer está, de alguna manera, ligado al forcejeo de los miembros de la audiencia o, peor aún, a la humillación. Personalmente, me siento gloriosamente latinoamericana cuando miro este video, muy empoderada al saber que yo “lo pesco” y “ellos” no. De eso se trata el relajo. A través de un acto disruptivo, el relajo crea una comunidad de resistencia, una comunidad, como dice el teórico mexicano Jorge Portilla, de *underdogs*³⁶ (expresión que podría traducirse como “el que lleva las de perder”). El relajo es un *acto* con actitud. Quizá esa sea la razón por la cual me

encanta, pero mi propio placer me preocupa. ¿Es esta la respuesta “apropiada” a la historia de deshumanización de los sujetos coloniales? (Aún al saborear su humor sardónico, yo supe que fallaría en la prueba).

Otra cuestión: la performance critica la historia de Occidente de la práctica etnográfica. Pero, ¿poner al espectador en el sitio es automáticamente una forma de criticar la mirada unidireccional de la etnografía? Mientras que la performance en vivo nos sitúa a todos en el campo lacaniano de la mirada, en el cual todos estamos en el cuadro viendo a cada uno mirar, el video desplaza las fronteras. Una vez más, el video-vidente está fuera del cuadro, quien mira no es visto. Podemos reírnos de las reacciones de otros, y sabemos que ellos no pueden. Corremos el peligro de reproducir las jerarquías y epistemologías que la performance ataca. Nuestra mirada deviene unidireccional e invasiva. “Su” candidez reafirma nuestra sabiduría superior, “ellos”, una vez más, sirven para “estabilizarnos”. ¿Resulta el ejercicio de invertir la lente etnográfica, aunque sardónico, menos invasivo que la práctica etnográfica sometida a la crítica? Al contrario de la performance en vivo, que ofrece a los espectadores un pequeño espacio para mirar una y otra vez, el video, en sus intentos de lidiar con el colonialismo en el corazón y el alma de las culturas de Occidente (asumiendo que quienes hicieron el video no salten sobre ellos) “captura” o “enjaula” a los espectadores. Tal y como el sistema de representación que este parodia, el video produce y expone al “Otro” e involuntariamente confabula con el placer etnográfico que se propone deconstruir. Entonces, ¿es ese el punto? ¿Se trata de que no hay un Otro, de que no hay un sistema de representación que no sea coercitivo? ¿Estamos todos atrapados en nuestras tradiciones performáticas, imitando los aparentemente infinitos, originales y claros gestos de borrar a aquellos que llegaron antes, aun cuando luchemos por librarnos de la jaula? ¿O tiene el problema más que ver con la forma en la cual la etnografía y la performance coinciden al escenificar la otredad, en tanto buscan aclarar el drama de los encuentros culturales?

Etnografía

La etnografía no solo estudia las performances (los rituales y dramas sociales a los que los cronistas habitualmente se refieren) sino que es una forma de performance. Algunos cronistas subrayan que realizan etnografías al registrar los dramas sociales, rituales, acciones y otras formas de comportamientos reiterativos. Los etnólogos estudian aspectos teatrales normalmente asociados con la actuación (movimiento, lenguaje corporal, gestos), la escenificación (telón de fondo, contexto), la construcción dramática de la trama (crisis, conflicto, resolución), y la significación social. El objeto de análisis está presente, es comportamiento corporalizado que, tal y como en las performances teatrales, tiene lugar en vivo en el aquí y el ahora. El etnólogo (cual director de teatro) media entre dos grupos culturales, presentándole un grupo al otro en una forma unidireccional³⁷. El grupo-meta, objeto de su análisis (los nativos), normalmente no ve o analiza al grupo que es beneficiario o consume el reporte del etnógrafo (la audiencia), y escasamente, si es que sucede, llega a responder a las observaciones escritas que, en algunos casos, puede ser que nunca llegue a ver. La audiencia en vivo, presente en el encuentro etnográfico, no es la audiencia a la que estas observaciones se destinan.

Aún más, el etnólogo o etnóloga juega un papel en el drama en el que (en teoría) está simplemente para observar. El encuentro es construido de forma teatral, escenificado en el aquí y el ahora antes que como descripción narrativa en tiempo pasado, pero siempre con su ojo puesto en los futuros lectores. El etnógrafo separa el momento (aquí, el drama del “descubrimiento”), escoge el elenco de personajes en virtud de estructurar el evento, y lo dota de forma y significado. El Otro etnográfico, igual que el personaje dramático que actúa el actor, o que los “indios” de Colón, es en parte “real” y en parte “ficción”, esto es, los cuerpos reales corporalizan cualidades ficcionales y características creadas por el etnógrafo/dramaturgo/descubridor. No obstante, el etnógrafo insiste en que el espectáculo es “real”; como lo afirma

Turner citando la afirmación de Galileo sobre el orden incontestable de nuestro sistema solar “y sin embargo se mueve”³⁸. El espectáculo es “real”, insiste Turner, anticipa la estructura teórica que genera³⁹. Nosotros responderíamos, sin embargo, que somos los productos de nuestros propios sistemas epistémicos; no somos más independientes de los repertorios culturales que nos producen de lo que es que la Tierra de las fuerzas del Sol. Este Otro, creado y ficcional, hijo del repertorio cultural colonial, es la figura que Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña capturan y ponen tras las rejas. Sus actuaciones muestran la violencia de la performance etnográfica que trata de pasar por real; violenta en tanto esconde sus hilos teatrales de la vista del espectador. Se supone que el espectador de la etnografía “real” (al contrario de la parodia de Fusco y Gómez-Peña) debe verla como autenticidad objetiva o prueba de otredad radical, antes que como fantasía. Sin embargo, hay también una forma en la cual la performance, o al menos *esta* performance, es etnográfica —aunque quizá no en la forma en la que lo intenta—. En mucho, la performance, de cierta manera, tiene algo en común con la materia prima de la etnografía, derivada del comportamiento social, de los rituales y dramas en los que se enfocan los etnógrafos. A la vez, la performance explora el uso y significado de gestos, movimientos y lenguaje corporal para darle sentido al mundo. Los artistas del siglo XX trataron activamente de reconectarse con la acción ritual, como se evidencia en la escritura y trabajo de la mayoría de practicantes como Artaud, Grotowski y Barba. Sin embargo, la performance no es simplemente un hacer, una forma de llevar algo a cabo. Al igual que la etnografía, también ha servido como instrumento de análisis cultural, aunque la sociedad bajo examen haya tendido a ser el del propio artista en lugar de los Otros. El sujeto de análisis en la performance de la jaula no es la pareja que está adentro sino la audiencia de afuera. Ciertamente, la historia y práctica de la etnografía de Occidente es la meta de la parodia. Pero la performance es en sí etnográfica. Como el etnógrafo, estos artistas de performance hicieron asunciones sobre los espectadores imaginados (una “audiencia blanca”, como

Coco Fusco la describe en el párrafo que abre su ensayo), formularon su objetivo (“crear una sorpresa o encuentro ‘extraño’, en el que las audiencias tuvieran que someterse a su propio proceso de reflexión acerca de qué estaban mirando”), definieron su metodología (performance interactiva), y ajustaron sus expectativas de acuerdo con la información adquirida en el campo (“nosotros no anticipamos que nuestro comentario autoconsciente de esta práctica podría ser creíble”)⁴⁰. Después, ellos decidieron medir (recolectar datos duros) el tamaño y el rango de reacción de las audiencias que asistían a la performance. Este análisis llevó a ciertas conclusiones sobre el profundo arraigo de estereotipos culturales de Occidente y ansiedades que se manifiestan en ciertas formas de comportamiento público de parte de los espectadores (disgusto, expresiones de insulto y humillación, etc.), que fueron luego desglosadas y clasificadas de acuerdo con la edad, raza, clase, género y nacionalidad. “Nos parece que las reacciones de la gente joven fueron las más humanas”, escribe Fusco (52); “varias feministas, artistas e intelectuales en performances en los Estados Unidos” dijeron eso (55); “los artistas y burócratas culturales, la elite auto-proclamada”, hicieron esto (52); “la gente de color que creía, por lo menos inicialmente, que la performance era real” hizo otra cosa, y “los blancos, fuera de los Estados Unidos, eran más lúdicos en sus reacciones que los blancos estadounidenses” (55). Mientras que la performance imita de forma sardónica los gestos de la etnografía, exhibe y desmantela lo “real” que pretende revelar; el video, en cambio, quiere funcionar como un “documento” de comportamiento cultural. Entonces, ¿es esta etnografía a la inversa la que sardónicamente muestra la violencia inherente a la práctica etnográfica, como Gómez-Peña y Fusco intentan, o es una etnografía completa, con sus violencias internas? ¿La incomodidad manifestada por la audiencia se debe simplemente al preocupante contenido (el tratamiento a los aborígenes)? Creo que, en parte, la incomodidad tiene que ver con la desconcertante composición verdadera/falsa de la escena. Pero también se trata de la forma en la cual ha sido construida la audiencia. El escrutinio de la misma en el

video acaba por convertir al espectador en espécimen. ¿Nos da el encuentro más información sobre nuestros propios miedos y fantasías culturales, sobre “nuestro” referente en la audiencia de la performance y la captada en el video? ¿O han sido los datos enteramente usados, clasificados y presentados a otra audiencia? ¿Puede esa audiencia responder a la exhibición en lugar de responder *como* exhibición?

Estas preguntas, aunque dirigidas a la performance y, particularmente al video de la jaula, contienen otras formas de performance que desplazan el foco de la escena a la audiencia, en un intento por medir sus sistemas de hábitos y creencias. Como cultura deviene menos un sinónimo de performance que su campo de trabajo, y como performance complica nuestro entendimiento de la práctica cultural, de manera que reconocemos la naturaleza ensayada, producida y creativa de la vida cotidiana. Quizá podamos ser disculpados por preguntarnos quiénes son los artistas, quién el etnógrafo, quién el engañado, quién el colonialista de armario. ¿Quién, en definitiva, mueve los hilos teatrales? ¿Quién está posicionado, dónde en este, el más extraño drama posmoderno de los encuentros culturales?

CAPÍTULO III

LA MEMORIA COMO PRÁCTICA CULTURAL. MESTIZAJE, HIBRIDEZ Y TRANSCULTURACIÓN

Escena: *Ciudad de México.*

(Música de clavecín. Silencio. Oscuridad. Luz central a la Intermediaria. Se encuentra sentada en una silla con asiento de paja. Viste como mujer de pueblo: blusa blanca y una falda oscura, como el rebozo con que se cubre).

LA INTERMEDIARIA: Toda la tarde oí latir mi corazón. Hoy terminé temprano con mis tareas, y me quedé así, quieta en mi silla, viendo borrosamente en torno y escuchando los golpecitos discretos y continuos que me daba en el pecho, con sus nudillos, mi corazón, como el amante cauteloso al querer entrar, como el pollito que picotea las paredes del huevo, para salir a ver la luz. Me puse a imaginar mi corazón (*se toca el pecho*), una compleja flor marina, levemente sombría, replegado en su cueva, muy capaz, muy metódico, entregado al trabajo de regular extensiones inmensas de canales crepusculares, anchos como ruta para góndolas reales, angostos como vía para llevar verduras y mercancías a lentos golpes de remo, todos pulsando disciplinados, las compuertas alertas para seguir el ritmo que les marca la enmarañada radiación de la potente flor central. Pensé de pronto: si todos los corazones del mundo sonaran en voz alta... Pero de eso no hay que hablar todavía. Pensé en el aire también, que por cierto olía a humo y comida ya fría; yo estaba como un pez, en mi silla, rodeada por el aire, podía sentirlo en la piel, podía sentir las tenues corrientes que lo enredaban, rozándome al pasar. Aire que late y circula. Hice un recuento entonces de todo cuanto sé. ¡Sé muchas cosas! Conozco hierbas, y algunas curan, otras tienen muy buen sabor, o huelen bien, o son propicias, o pueden causar la muerte o la locura, o simplemente lucen

cubiertas de minuciosas flores. Pero sé más, guardo parte de lo que he visto: rostros, nubes, panoramas, superficies de rocas, muchas esquinas, gestos, contactos; conservo también recuerdos que originalmente fueron de mis abuelas, o de mi madre, o de mis amigos, y muchos que a su vez oyeron a personas muy viejas. Conozco textos, páginas, ilusiones. Sé cómo ir a lugares, sé caminos, pero la sabiduría es como el corazón, está guardada, latiendo, resplandeciendo imperceptiblemente, regulando canales rítmicos que en su flujo y en su reflujo van a comunicarse a otros canales, a torrentes, a otras corrientes inadvertidas y manejadas por la radiante complejidad de una potente válvula central...

Todos los días llegan noticias, toman todas las formas: suenan, relampaguean, se hacen explícitas o pueriles se entrelazan, germinan. Llegan noticias, las recibo, las comunico, las asimilo, las contemplo (*se levanta*) ¡Noticias!

(*Oscuridad.*

El estruendo de un descarrilamiento: silbatos, gritos, fierros que se arrastran sobre fierros, volcaduras. Silencio. Relámpagos deslumbradores.

Oscuridad.

El vendedor entra, corriendo)¹.

La obra teatral de Emilio Carballido *Yo también hablo de la rosa* (México, 1965) inicia con la imagen de una mujer mestiza, sentada tranquilamente en medio del sonido y el bullicio de México D.F., hoy una de las ciudades más pobladas del mundo. La Intermediaria hace una pausa en su trabajo que, asumimos por su nombre, por lo que declara y por el grito de "¡Noticias!", tiene que ver con asimilar y comunicar información y conocimiento. Ella considera lo que sabe y cómo lo sabe. Cuando describe los latidos de su corazón —el órgano que los mexicas pensaban que alojaba la memoria— queda claro que su cuerpo funciona como el sitio de convergencia de lo individual y lo colectivo, lo privado y lo social, lo diacrónico y lo sincrónico, la memoria y el conocimiento. Ella corporiza el locus y el medio de comunicación. El viaje a través del funcionamiento interno de su cuerpo

y sus ritmos es también un viaje hacia el exterior, por el paisaje urbano pasado y presente. Su corazón, como su memoria, actúa bombeando el fluido vital a través de los canales anchos y los angostos pasadizos que son sus venas y las venas de la antigua ciudad de Tenochtitlan. En el siglo XVI, esos canales permitían a las *chilampas* (canoas planas) transportar alimentos a través de las intrincadas rutas de la ciudad. Las góndolas reales del *tlatoa-ni* mexica (gobernante, literalmente orador) también pasaban a través de los canales de la antigua Tenochtitlan, la ciudad más poblada de su tiempo, una ciudad de canales y puentes hechos por humanos, situada en una isla en medio de un lago².

La Intermediaria mira su cuerpo como receptor, como el lugar de almacenamiento y transmisión de conocimiento que viene del archivo ("conozco textos, páginas, ilusiones") y del repertorio de conocimiento corporizado ("conservo también recuerdos que originalmente fueron de mis abuelas, o de mi madre, o de mis amigos"). Ella sabe cómo navegar entre fuentes y tipos de conocimiento y facilitar su circulación. Su cuerpo no es simplemente una metonimia de la ciudad y la gran red social. Antes bien, su arraigo al ambiente, la forma en la que su conciencia está ligada al pulso psíquico de la ciudad, pueden sugerir que cada cual, su cuerpo y la ciudad, es producto del performance del otro. ¿Cómo se llega a habitar e imaginar el propio cuerpo como coextensivo del ambiente propio y el propio pasado, haciendo énfasis en la naturaleza porosa de la piel antes que en su delimitación? ¿Cómo se construye una ciudad en forma de corazón, con arterias que llevan y traen gentes y bienes?

La memoria cultural es, entre otras cosas, una práctica, un acto de imaginación e interconexión. La intermediaria comienza por imaginar su corazón, su memoria. La memoria está corporizada y es sensual, esto es, convocada a través de los sentidos; enlaza las prácticas profundamente privadas con las sociales, incluso con las oficiales. A veces, la memoria es difícil de evocar aunque sea muy eficiente, siempre opera en conjunto con otras memorias ("todos pulsando disciplinados"). La memoria, al igual que el corazón, late más allá de nuestra capacidad de controlarla, es una

línea de vida entre el pasado y el futuro. La conciencia de la Intermediaria enlaza momentos históricos: México D.F., la capital de la República de México contemporánea, Tenochtitlan-México, centro del antiguo Imperio Mexica. Y su identidad cultural de *mestiza* es producto de esa historia. Existe un *continuum* entre el interior y el exterior, tanto como lo hay entre el presente vivo y el pasado vivido, y una noción (o quizá un acto de imaginación) que los individuos y los grupos comparten cosas en común en el aquí/ahora y en el allá/después, que se tornan evidentes a través de las experiencias corporizadas. Como señala Connerton en su libro *How Societies Remember*: “Los grupos dotan a los individuos de estructuras en las cuales están localizadas sus memorias y son localizadas las memorias por una suerte de cartografía. Nosotros situamos aquello que recordamos en los espacios mentales brindados por el grupo. Pero esos espacios mentales... nos remiten a espacios materiales que ocupan grupos sociales particulares”³. La Ciudad de México, ciertamente, funciona como el espacio mental

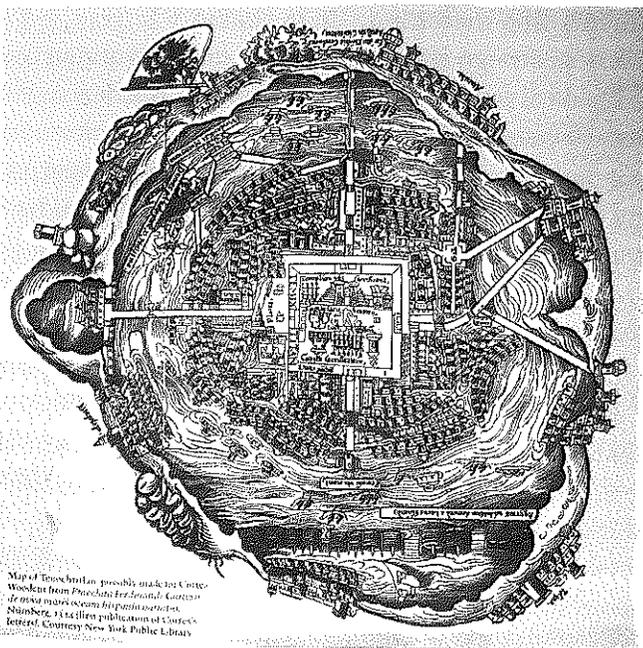


FIGURA 9. Mapa atribuido a Hernán Cortés. Cortesía de la Biblioteca Pública de Nueva York.

y material que provee de estructura a la memoria individual y colectiva. Los edificios y la disposición arquitectónica recuerdan, hasta al más distraído transeúnte, que ese espacio es un lugar violentamente practicado. Hoy en día, Ciudad de México es un palimpsesto de historias y temporalidades.

La foto de la Figura 10, tomada desde las ruinas del Templo Mayor, pone en evidencia la práctica social de aniquilación y subrogación de los colonizadores. El antiguo *cue mexica* o Templo Mayor, ubicado en el centro del mundo nahua, fue demolido en el siglo XVI por indígenas conquistados, forzados a derribar su propio mundo y obligados a utilizar las mismas piedras para construir la catedral que domina el zócalo, centro administrativo de México. Al fondo está el monumento al neocolonialismo contemporáneo, la Torre Latinoamericana, que otrora fuera la edificación más alta de América Latina. El paisaje, como la cultura y la gente (así lo sugiere la obra) son producto de prácticas sociales violentas, mutuamente definidas, doble y triplemente codificadas, tradicionales y posmodernas, enraizadas, superpuestas, intersticiales.

Solamente después de que la Intermediaria se ubica como receptora/transmisora en esa red de comunicaciones es que Carballido procede con el acto: “¡Noticias!”, anuncia ella, y se pone de pie para dar paso a la acción. Los eventos son mínimos. A través de la obra solo sucede una cosa: dos niños pobres (Polo y Toña), jugando en un botadero de basura, descarrilan un tren de carga al pasar. Los antecedentes también son pocos. Polo no está en la escuela porque no tiene zapatos y Toña no va porque no ha hecho sus tareas. Ellos manosean los teléfonos públicos para buscar cambio, juegan a lanzar las monedas que encuentran con un vendedor de dulces, las pierden, las recuperan, compran dulces y le dan un par de centavos a un vagabundo que pasa. Se encuentran con su amigo Maximino, quien les ofrece dinero para la escuela, pero lo rechazan para jugar en el botadero: “Ya encontraremos algo. Puedes ver el tren pasar” (49). Los niños bailan, bromean y recogen cosas. Uno de los objetos encontrados es un gran cubo lleno de cemento, desechado por algunos

constructores. Con impulso, lo ruedan hacia la pista cuando el tren se aproxima. Las luces del escenario parpadean frenéticamente mientras la audiencia escucha un enorme choque. Las luces se apagan y, en un segundo, escuchamos correr por el teatro al vendedor de periódicos y anunciar a gritos los titulares.



FIGURA 10. Vista desde las ruinas del Templo Mayor. Detrás está la Catedral Nacional y al fondo la Torre Latinoamericana. Foto de Diana Taylor, 1999.

Las veintiuna escenas de la obra palpitan como latidos del corazón. La imagen de la rosa, contenida en el título, funciona como un concepto epistemológico organizador; cada escena agrega una capa más de significación al todo. Con delicado humor, Carballido presenta varias teorías relativas al accidente, lo cual es escenificado cuatro veces desde distintas perspectivas. Un psicólogo freudiano habla de la “culpa oculta y el deseo de auto-flagelación” de los niños, y nos dice que podemos comprenderlo todo si examinamos de cerca lo individual, el pétalo de la rosa. Él compara el botadero con la naturaleza humana: “No es ocioso aclarar que, por naturaleza, dentro de cada uno de nosotros existe un basurero”. De acuerdo con el teórico marxista, podemos entender tales fenómenos solo al mirar lo colectivo, la rosa completa. El acto de los niños refleja los “resultados extremos” de la extrema violencia económica, “sin duda una clara expresión de la lucha de clases”. Los titulares del muchacho que vende periódicos califican a los niños, alternativamente, de vagabundos, esquizofrénicos, criminales, proletarios privados de sus derechos. La maestra de escuela culpa a la atmósfera general de “enfermedad”, “estupidez” y “falta de espíritu civil”. Las madres de los niños responsabilizan a los padres ausentes (por muerte y alcoholismo). La atención pública se centra en el “evento” como un caso límite que personifica lo sensacional y lo extremo, pero pasa por alto el crimen de la pobreza, la marginalización y la inequidad social. El maestro de ceremonias de un programa televisivo de preguntas y respuestas sostiene tres imágenes de una rosa —la de un primer plano de la estructura celular, la del pétalo y la de la rosa entera— y pide a la audiencia identificar la imagen auténtica. El resto de las imágenes tienen que ser eliminadas por falsas. Quienes escojan la imagen correcta de la rosa ganarán un premio. Para quienes rebuscan en la basura, y recogen las bolsas de comida dispersas por el descarrilamiento, el accidente resulta una bendición. Para los dueños del tren es un acto criminal de vandalismo que cuesta cinco millones de pesos. Los transeúntes y otros personajes ofrecen sus teorías, ninguna realmente más irresistible que las otras.

En total, la Intermediaria aparece cuatro veces en la obra con libros, advertencias, historias, interpretaciones enigmáticas. Hace énfasis en el desafío de la interpretación y lo ilustra con la historia de los "Dos que soñaban". Es la historia de dos hombres (¿gemelos?, ¿hermanos?, ¿amigos?) que vivían en pueblos diferentes, Chalco y Chalma. En sus respectivos pueblos, y exactamente al mismo tiempo, ambos soñaron con una figura prodigiosa que aparece e instruye a cada uno a ir al pueblo del otro, y rezar juntos ante el santuario cercano a la casa. Ambos se despertaron, fueron cada uno hacia el pueblo del otro y se encontraron a mitad del camino. "Y se contaron sus dos sueños, que eran el mismo, como la imagen de dos espejos contradictorios". La historia, con raíces que se remontan al siglo XVI, habla de la multiplicidad de signos y sistemas, así como de los consiguientes problemas relativos a descifrar⁴. Ellos no saben cómo interpretar el sueño, o a cuál pueblo ir. El predicamento es antiguo, lo prueba la leyenda nahua y, sin embargo, es contemporáneo y apremiante. Ellos lanzan una moneda al aire (así como los niños en la obra) que cae en una grieta: "Es un signo, dijeron, y allí mismo acamparon para esperar otra señal... u otro sueño... La señal no llegó y ellos al fin decidieron cumplir allí mismo la manda. Era un lugar de maleza, hierba y rocas" (¿el botadero?), lo desmontaron con sus machetes y construyeron una "iglesia extremadamente pequeña". Los hombres, vestidos como sus ancestros precolombinos, "bebieron unos tragos de mezcal, luego bailaron y rezaron. Bailaron el complicado diseño rítmico que les habían legado sus padres, rezaron las oraciones aprendidas en la infancia; dos hombres, fatigados y sucios, adornados con plumas y con espejos, bailaron y rezaron en la nocturna ambigüedad de aquel monte sin respuestas... Después, el plazo había vencido y ellos ya no podían cumplir mejor los caprichos de aquel ser arbitrario que les hablaba en sueños".

A través de historias, la Intermediaria ve el pasado y el futuro, e integra las muchas partes en el sonido rítmico del corazón de todo el mundo, latiendo a una. El botadero es transformado en un sitio mágico de recontextualización y transformación. Su

interpretación, de que los niños forman parte de todo lo que les rodea, puede no ser más convincente que las otras, pero ella juega el papel vital de abarcar las variadas interpretaciones. En esa aparición, que es la final cuando la obra cierra, ella es una verdadera figura resplandeciente, dotada de luminosidad espiritual. Nada, finalmente, está decidido en la obra, y esta ofrece solo un par de indicios con respecto al destino del personaje. Al terminar, la Intermediaria nos pregunta de forma enigmática: "¿Y saben cómo Polo llegó a instalar un taller? ¿Y cómo fue el matrimonio de Toña?... Esa... ya es otra historia".

Etnicidad, género y memoria cultural

La centralidad de la Intermediaria, combinada con su capacidad de transformar, desafía la impresión de que el individuo o el grupo son, de alguna manera, una entidad estable, un conducto invariable para recibir y transmitir el torbellino de eventos alrededor suyo. El cuerpo, en la memoria cultural corporizada, es específico, vital, está sujeto al cambio. ¿Por qué esta insistencia en el cuerpo? Porque es imposible pensar en la memoria cultural y la identidad como descorporizada. Los cuerpos, al participar en la transmisión de conocimiento y memoria son, ellos mismos, producto de cierta taxonomía, de sistemas disciplinarios, taxonómicos y mnemónicos. El género impacta la forma en la que esos cuerpos participan, así como impacta la etnicidad. Las técnicas de transmisión varían de grupo en grupo. La estructura mental, que incluye imágenes, historias y comportamientos, constituye un archivo y un repertorio específicos. Claramente, la mestiza es un producto de la memoria cultural, su cuerpo está también cartografiado por prácticas racializadas y generizadas de identidad individual y colectiva. Mientras los académicos que trabajan en campos como las humanidades, las ciencias y las ciencias sociales están cada vez más convencidos de que la raza es socialmente construida —lo cual doy por sentado aquí— se ha trabajado menos con la forma en la que la memoria cultural

es moldeada por la etnicidad y el género⁵. Sugiero aquí la imposibilidad de separar estos tres aspectos: memoria cultural, raza y género. El discurso de apertura de la Intermediaria establece que ella es una mujer de pueblo, una mestiza, una mezcla cultural y racial de linajes indígenas y españoles⁶. La palabra “mestiza” lo dice todo, señala simultáneamente el género, la raza, el pasado étnico y la posición cultural de liminalidad: europea e indígena, en medio y entre, central para la identidad nacional de México, aunque políticamente marginalizada. Sin embargo, ¿qué significa mestiza en relación con la memoria cultural? A pesar de que la figura de la Intermediaria sugiere formas en las que podemos pensar la memoria del mestizo/a, ciertamente no es a través del concepto de raza o sangre, como argumentaron los principales teóricos del mestizaje en los años veinte: “Por mi raza hablará el espíritu”. La raza, por supuesto, ha sido históricamente igualada a la sangre y al color de piel. A partir del siglo XVI, la administración española en Nueva España estableció el sistema de castas para demarcar claramente las líneas sanguíneas y las categorías raciales producidas por la miscegenación. De ahí, surgieron términos como mestizo, mulato, morisco, lobo y coyote⁷. A pesar de que aparentemente estuvieran basadas en nociones de sangre, estas categorías, y las muchas pinturas que las representaron, en realidad se enfocaron más en asuntos que yo identifico con la performance: maneras, vestimenta, estilo, lenguaje, religión y escenificación⁸. Tanto los grupos indígenas como los españoles tuvieron un sistema altamente codificado de identificación, basado en marcadores sociales visibles.

El sistema de castas, como se ilustra claramente en la Figura 11, marca aquello que se constituyó como diferencias raciales, haciéndolas inmediatamente discernibles al observador a través de gradaciones del color de piel, marcadores de clase y prácticas de representación.

Las estrategias visuales y de performance acompañaron las discursivas para producir a los nuevos sujetos racializados y generizados que ellos afirmaban solamente describir. En general, el hombre es pintado como europeo y la mujer como indígena.

La imagen sugiere la práctica de reconocimiento paternal, inicialmente asociada con los mestizos. El niño, vestido igual al padre, se parece a él como *gente de razón* (opuesto a los indígenas que eran *gente sin razón*). Como tal, este es identificado con los españoles, y así se garantiza la protección del padre español⁹. No obstante, esta práctica de identificar a los hijos de matrimonios mixtos como españoles disminuyó, de acuerdo con R. Douglas Cope, después de 1570: “Los colonos llegaron a considerar los términos ‘mestizo’ e ‘ilegítimo’ prácticamente como sinónimos” (18). Los hijos provocaron aquel incómodo dilema de definición: no eran ni lo uno ni lo otro¹⁰.



FIGURA 11. De español e india, nace mestizo, 1774, Museo de América, Madrid.

El tiempo complicó el sistema de castas, especialmente con el ritmo acelerado del matrimonio mixto. En el siglo XIX, las exigencias políticas, impulsadas por los movimientos independentistas, forjaron nuevas alianzas entre grupos que más tarde

debilitaron esas distinciones. Los pensadores del siglo XIX e inicios del siglo XX creyeron en la necesidad de incorporar a las poblaciones indígenas en sus imaginarios nacionales, si no política o económicamente, al menos discursivamente. La retórica del mestizaje como condición definitoria de la nación emergente, subrayó el valor del pasado precolombino de México y la vitalidad de su variedad racial, mejorada, como los teóricos lo explicaban, por la influencia civilizadora de la infusión europea¹¹.

Si la memoria colectiva se basa en las estructuras sociales para permitir la transmisión, entonces, claramente, las prácticas de comportamiento que definen la etnicidad participan en esa transmisión. Es decir, antes que regresar al lenguaje de sangre y herencia que los teóricos como Vasconcelos utilizaban en los años 1920, necesitaríamos pensar la memoria, la etnicidad y el género en términos de doble codificación de prácticas lingüísticas, epistémicas y corporizadas, asociadas con el mestizaje.

La Intermediaria, por ejemplo, habla español, pero su uso del lenguaje transmite la acumulación poética de imágenes y la cualidad cantarina de eco del náhuatl, que se basa en dispositivos de memoria, tales como repetir y amplificar para recordar información. Como los pétalos de la rosa, las palabras y expresiones se envuelven una a la otra para añadir más y más matices sobre la misma cosa. Ejemplo de ello pueden ser los términos tomados del náhuatl, que aparecen en el libro *Huehuetlahtolli, testimonios de la antigua palabra*, usados por una madre para dirigirse a su hija: "Mi niña, mi tortolita, mujercita, tienes vida, has nacido, has salido, has caído de mi seno, de mi pecho"¹². En una continuación de ese estilo, la Intermediaria se refiere a su corazón como el amante cauteloso al querer entrar, como el pollito que picotea las paredes del huevo, para salir a ver la luz, como una anémona marina y una poderosa flor. Su uso particular del español, entonces, habla de la coexistencia de otro lenguaje vivo en él, que constituye un bilingüismo lingüístico y cultural.

Sus creencias y formas de pensar, además, muestran los varios sistemas epistémicos que confluyen. Como los antiguos nahuas, la Intermediaria revela la lógica de acumulación, sugerida

en la cita anterior. Una idea se liga a la otra, pero no de forma casual. Antes bien, ella manifiesta lo que el antropólogo mexicano Alfredo López Austin llama pensamiento "mítico", esto es, una inclinación hacia taxonomías que conectan diferentes procesos sociales y naturales "para encontrar equivalencias y paralelismos entre distintos sistemas de clasificación en un intento por descubrir... una congruencia absoluta y un orden total del universo"¹³. El sistema de equivalencias vincula el cuerpo humano (el corazón) con las plantas (la rosa), los animales (la anémona marina), con la naturaleza (la cueva), la armonía global (si todos los corazones del mundo sonaran en voz alta...). Los tropos lingüísticos y los sistemas de equivalencia (tales como la metáfora y la metonimia) sugieren una similitud, un "como si", que le falta al sistema de ella. Su forma no lineal de pensar, generalmente asociada con la esfera semialfabetizada del pasado, se parece, irónicamente, a los conceptos digitales de redes, circuitos e interconectividad. Con la excepción, por supuesto, de que su conocimiento está corporizado, y de que ella lo comunica en el aquí y el ahora de la performance.

La Intermediaria cuenta historias del pasado que se despliegan continuamente hacia el futuro. Su presencia, tal y como está escrito en el texto de la obra, es a la vez marginal y central. Ella es una fuerza vital que media, interpreta, transmite. Sin ella no hay historia. A pesar de ser una mujer humilde, ella es ahora una suerte de *tlatoani*, cuya autoridad se deriva del habla. Ella asume el orgullo/la autoridad de custodiar la memoria¹⁴. Se dirige a la audiencia de forma íntima, habla tanto del pasado como del futuro. Cuenta historias que datan de los tiempos prehispánicos para elucidar las ambigüedades del presente, y esas historias constituyen la estructura que permite la memoria cultural y posibilitan la transmisión de conocimiento particularizado. Al tomar de ambos, del repertorio y del archivo, los sistemas heurísticos se juntan en ella, y su corazón, ese potente "ventrículo central", los mezcla y bombea nueva vida a través del cuerpo individual y social. Aunque sus maneras y su vestimenta sean simples, propias de una mujer de pueblo, ella deviene, gradualmente, luminosa.

Su rebozo oscuro y su falda, que llevaba en la escena de apertura, se convierten al final en ligeras prendas de gasa.

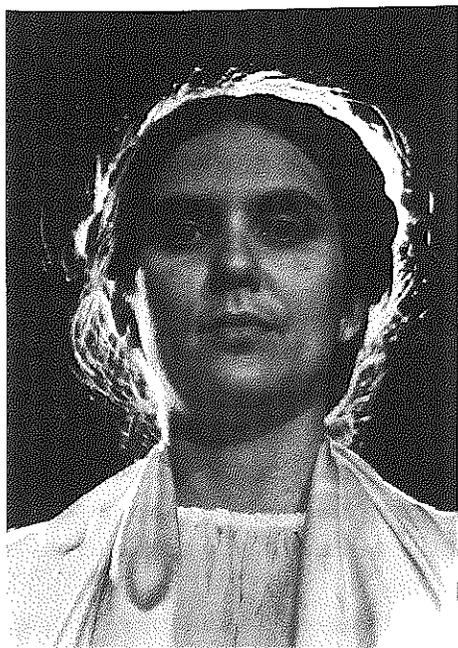


FIGURA 12.
Flora González como La Intermediaria en *Yo también hablo de la rosa*, dirigida por Diana Taylor, Teatro Cuatro, Nueva York, 1983. Foto de George Ruben.

La Intermediaria, entonces, existe en un estado constante de transformación. Realiza una metamorfosis y pasa de mujer de pueblo, vestida rústicamente y de color oscuro, a una aparición milagrosa, una más en la larga línea de diosas/figuras vírgenes de orígenes mezclados, indígenas y europeos. Aquí pensar en la raza se combina con constructos de género: son física y políticamente inseparables.

Para las mexicanas, las mexicanas-americanas y las chicanas, el género femenino es siempre dual, siempre liminal, siempre el reflejo de la madre despreciada (La Malinche) y la Virgen¹⁵. Esta dualidad se remonta a los tiempos precolombinos de los mexicas y los españoles. La identidad de género, para los mexicas, no era estable¹⁶. La feminidad y la masculinidad eran asociadas con flujo, y se consideraba a algunos dioses entidades simultáneamente

femeninas y masculinas. La parte femenina de esa dualidad, sin embargo, ocupaba el espacio de lo negativo, eso que López Austin traza como un conjunto de conglomerados muy común en el pensamiento occidental. Lo femenino era oscuridad, tierra, lo bajo, muerte, humedad y sexualidad, mientras que lo masculino estaba ligado a la luz, al cielo, a lo alto, a la vida, la sequedad y la gloria¹⁷. Las referencias a algunas de las diosas predominantemente femeninas en el Código Florentino de Sahagún son, a menudo, ambiguas. Por ejemplo, se dice que Tzaptlan es “representada por una mujer”, Chalchiuhtli “se consideraba dios(a). Ellos la representaban como una mujer”. Algunas descripciones también insistían en lo negativo de las diosas. Ciuacoatl era “una bestia salvaje y un mal agüero... Por la noche caminaba llorando, gimiendo, también era un presagio de guerra”. Las diosas llamadas Ciuapipiltin “eran cinco diablos cuyas imágenes eran de piedra”¹⁸. La idea de la dualidad de género sostenía el universo nahua e informaba a todos los papeles y prácticas sociales, incluyendo su ideología militarista¹⁹. El orden cósmico era predicado en el sacrificio (de dioses y humanos) y era mantenido en movimiento a través de la guerra constante, en la cual lo femenino era conquistado y, literalmente, destrozado. Huitziolopochtli, la deidad principal de los mexicas y dios de la guerra, derrotó y desmembró por la noche a su hermana Coyolxauhqui²⁰.

A esa dualidad se sumaba el hecho de que las mujeres eran vistas como vehículos de transmisión no solo de la vida sino también de bienes culturales específicos, tales como derechos de propiedad y privilegios sociales. Como lo hace notar Rosemary A. Joyce, las mujeres eran “tratadas específicamente como enlace con las tradiciones de la creación”²¹. Debido a la indeterminación y liminalidad asociada con el género, los niños nahuas eran disciplinados en papeles de género a través de comportamientos corporizados: tejer y cocinar para las chicas, ejercicios de guerra para los chicos²².

La asociación de la dualidad y liminalidad con lo femenino apoyaba entonces, particularmente, la ideología de los conquistadores españoles, con la polaridad de bueno-malo corporizada

en la Virgen y en Eva. Cuando Cortés llegó a Mesoamérica traía el estandarte de la Virgen de Guadalupe, desde su región de Extremadura, delante de él.

El contacto entre los mexicas y los españoles puede ser resumido a través de las dos imágenes femeninas que este produjo: La Malinche y la Virgen morena de Guadalupe. Malinche, cuyo nombre de pila era Malinal o Malintzin, era de familia noble pero, de acuerdo con Bernal Díaz del Castillo, su madre la regaló para pasar la herencia de Malintzin a un hijo de nuevo matrimonio. Malintzin y otras diecinueve mujeres fueron ofrecidas como regalo a Cortés en 1519. Así comienza su historia de circulación y sustitución, la cual perdura hasta hoy, pues, de acuerdo con el relato, su madre la regaló subrepticamente: "Para evitar cualquier impedimento... [la regalaron] por la noche para no ser observados. Después, difundieron el relato de que la niña había muerto, y cuando por ese tiempo la hija de una de las esclavas indias murió, ellos dijeron que esa era su hija"²³. Una hija sustituida por otra, entregada a la gente que a cambio la daría como regalo a Hernán Cortés, que al tiempo la entregó como esposa a uno de sus tenientes.

Históricamente, se hace referencia a Malintzin, bautizada Marina, como La Malinche, que es sinónimo de traidora (cultural/de género/racial). Como traductora y consejera de Hernán Cortés, y madre de su hijo, a menudo es nombrada madre de la raza mexicana (o mestiza). Ella corporiza la dualidad (Malintzin/Marina, princesa/esclava, náhuatl/española) y ocupa el espacio liminal de andar entre, negociar y comunicar entre dos personas. Así como en la obra de Carballido, abundan las interpretaciones sobre esta figura, pero existe un par de hechos²⁴. Representada por sus contemporáneos indígenas y por cronistas españoles como una intermediaria, ella toma su posición entre los conquistadores y los conquistados. Despreciada por los pensadores mexicanos, es vista no como la fuente de la identidad mestiza sino como el origen del autodesprecio mexicano y la violencia racial²⁵. Octavio Paz la llama nuestra Madre, *La Chingada*. Los mexicanos, por ella, son "fruto de la violación"²⁶.



FIGURAS 13 y 14. Tomadas del Códice Florentino de Bernardino de Sahagún. Doña Marina negocia entre los grupos indígenas y los españoles. Las burbujillas representan las palabras que van y vienen.

Como La Malinche, la Intermediaria trae lo nuevo/las nuevas al mundo. Aquello que transmite, mezclado a través de su acto de transferencia, es un nuevo original, que no es europeo ni nahua sino una tercera entidad mezclada, la mestiza. La Intermediaria, como la figura de La Malinche, ha sido humillada y relegada a los márgenes.

La transformación de la Intermediaria de Carballido, sin embargo, indica cómo la despreciada Malinche es, de hecho, inseparable de la Virgen de Guadalupe. Como La Malinche, la Virgen también ha sido llamada madre de la nación mestiza. A finales del siglo XIX, la gente "aseguraba que la fundación de México podría datar de la aparición de la Virgen María en Tepeyac y saludaban a la Virgen como la fundadora de la nueva nación mestiza"²⁷. Ella, como la Intermediaria, acoge muchas historias y memorias en su abrazo abarcador. Y también representa la conciencia compartida de la gente, unida solo en su devoción por ella. En México, estas imágenes han sido históricamente duplicadas, a pesar de que son mantenidas como separadas de forma violenta y vehemente. Con todo, como lo sugiere el teórico cultural mexicano Roger Bartra, no podemos entender a la Virgen o a La Malinche la una sin la otra. Malintzin era una de las veinte vírgenes dadas por los indígenas a Cortés, y Cortés le dio la Virgen de Guadalupe a los nativos, que la hicieron suya. "De esa manera", escribe Bartra, "ocurrió el primer intercambio carnal, simbólico y material de vírgenes por madres entre españoles e indígenas... tanto traicionó La Malinche a su pueblo como la Virgen al suyo, pues las dos se entregaron y su originalidad quedó mancillada: la primera dio inicio a la estirpe de mestizos, la segunda nació como Virgen india y morena"²⁸.

Mestizaje, hibridez, transculturación

El enlace vital que representa la Intermediaria, entre conocimiento corporizado, memoria e historia, nos ayuda a entender las formas en que imágenes de "mezcla" racial y cultural, tan incrustada

en los imaginarios sociales de América Latina, también portan historias de transmisión. La mera noción de identidad racial entra en la escena americana como producto de esas complicidades complejas de sistemas archivísticos y corporizados. A partir del momento en el que Colón pretendió "observar" y "describir" los cuerpos nativos, las identidades racializadas emergieron desde los sistemas de presentación y representación discursivos y performativos.

Algunos académicos argumentan que las muchas culturas indígenas del siglo XV en las Américas fueron descarriladas por la llegada de los europeos. Sin embargo, surgen más dificultades cuando tratamos de pensar sobre lo siguiente: ¿Cómo es que las poblaciones y culturas sobreviven al choque? ¿Qué sucede cuando las poblaciones, por ellas mismas, se someten al cambio y devienen el producto biológico del "encuentro"? La palabra mestizaje (*mestizagem*, en portugués), generalmente usada para denotar mezclas raciales a través del sexo interracial y heterosexual, se ofrece como término para hablar de fusión cultural. Por su parte, se ofrece también la palabra hibridez como término botánico, que se refiere a la ingeniería del injerto (asexual) de dos entidades disímiles. Aunque, a menudo, estos términos sean utilizados alternadamente, no son sinónimos. A pesar de que ambos revalorizan la "mezcla" (junto con términos tales como creolización y sincretismo), quisiera argumentar que la equivalencia no examinada que se hace de las dos omite las diferentes historias de colonización. De manera significativa, el mestizaje ha sido el término preferido en Latinoamérica hasta los tiempos recientes, mientras que el término hibridez predomina en los Estudios Poscoloniales, procedentes de la India y de la diáspora africana. Por último, ¿sería útil incluir el término transculturación en este debate? Acuñado en 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, este denota los procesos transformativos sufridos por una sociedad al adquirir material cultural foráneo, la pérdida o el desplazamiento de la cultura de una sociedad debido a la adquisición o imposición de material ajeno, y la fusión de la cultura indígena y la foránea para crear

un producto cultural nuevo y original. Estas cuestiones, planteadas de manera tan vehemente en la *Rosa* de Carballido, resultan vitales para nuestro entendimiento de las performances de identidad cultural y racializada de Latin/o América. En seguida, exploraré la forma en la que las teorías de mestizaje, hibridez y transculturación se diferencian por causa de su relación con las diferentes corporizaciones. Cada modelo ilumina una diferente faceta de la historia colonial.

Ni hibridez ni mestizaje son términos nuevos. El término mestizaje (*mestizagem*) remite a un concepto de fusión biológica y/o cultural. Así como ha sido usado en Latin/o América tiene una historia, *cuenta* una historia y *corporiza* una historia. El lugar primario del mestizaje es el cuerpo, vinculado como está con un/a mestizo/a, fruto nacido de padres europeos e indígenas. Viene de la raíz *mixtus*, que significa tanto el hijo de padres racialmente mixtos como también el engendro cruzado de plantas y animales. Pero resalta el aspecto biológico sobre el botánico²⁹. Con toda la centralidad del cuerpo, y a pesar de que los conceptos de mestizo y mestizaje vienen de él, ninguno de los términos se puede reducir al cuerpo. La subjetividad negociada del mestizo/a nos habla de alianzas que exceden, por mucho, los lazos raciales, y las ramificaciones intelectuales, estéticas y políticas del concepto de mestizaje moldean las historias culturales de Latin/o América. Junto al nacimiento del primer mestizo viene una constelación completa de historias que explican la formación de género, racial, étnica y nacional. Cada país en las Américas representa su identidad nacional a través de la escenificación y mitificación de lo que considera que es (a menudo en singular) su cuerpo racial³⁰. Aunque ambos términos sean usados extensivamente a través de Latin/o América, y lo hayan sido desde 1600, en este capítulo me concentro en su uso en México³¹.

El primer mestizo, de acuerdo con la leyenda mexicana, como ya esboqué, fue el así nacido de Cortés y Malintzin/Doña Marina/La Malinche. Sea cual fuera la naturaleza de su relación particular, el término conlleva una historia de relaciones de poder desiguales, de dominación racial y sexual, y de violación:

el hombre blanco forzando a la mujer indígena. El hijo ilegítimo, mezcla de razas, vivió en carne propia tensiones, contradicciones, vaivenes, racismos, odios y auto-odios asociados con la dominación. Había “un pequeño” disfrute en el nacimiento de esa “nueva” raza, acompañado de un desplazamiento político, social y cultural. Eric Wolf lo explica así: “Desheredado por la sociedad, el mestizo también fue desheredado culturalmente. Privado de un lugar estable en el orden social, solo podía hacer un uso limitado de la herencia cultural heterogénea legada por sus variados ancestros³². A pesar de que el término mestizo era usado con orgullo por algunos —el Inca Garcilaso de la Vega es un ejemplo importante— la categoría sirvió para poner en su lugar al cohesivo sistema discriminatorio de castas. Aún prevalece un profundo prejuicio social con respecto al mestizo y al mestizaje de parte del padre blanco que niega el reconocimiento. El *Diccionario de la Real Academia* (el diccionario oficial de la lengua española) esperó hasta 1992 para incluir la palabra mestizaje en su vocabulario, y el *Diccionario del uso del español* (el cual no incluye el término del todo) define el acto (el verbo, *mestizar*) como “adulterar la pureza de raza al cruzarla con otras”. El padre no puede nombrar al hijo o darle espacio en su vocabulario. De hecho, si no en teoría, mestizo y mestizaje son inseparables de la conquista y la colonia.

Pero hay una reprobación de ambos lados. La descendencia culpa a la madre de su estatus ilegítimo (los ataques a La Malinche vienen varios siglos después de la conquista por parte de hombres mexicanos que, quizá de forma inconsciente, se identifican como blancos).

Durante el periodo de construcción de la nación mexicana, en el siglo XIX, La Malinche era culpada de la caída del mundo indígena³³. Ella traicionó a través ambos labios, los de su boca y los de su sexo, una fusión que resalta la simultaneidad de la penetración cultural y sexual del conquistador.

Una historia de dominación imperial (provocada por luchas nativas internas, tácticas inferiores de maquinaria de guerra, y enfermedades devastadoras) es relatada como historia de deseo

y traición. Como en otros paradigmas coloniales, la mujer “solo deviene agente productivo a través del acto de violación”³⁴. A la vez, La Malinche funcionó como una bisagra en el discurso de constitución de la nación del siglo XIX. En 1886, Ignacio Ramírez la comparó con Eva al decir que: “Es uno de los misterios de la fatalidad que todas las naciones deban su pérdida y su baldón a una mujer”³⁵. La condena de La Malinche sirvió a la subyugación del Otro generizado (mujer) para recuperar retóricamente al Otro racial, el indígena. Ambos, los indígenas y los mestizos, tuvieron que ser abrazados (simbólicamente, si no de hecho) para forjar un sentido cohesivo, único, de identidad nacional después de que México se declaró independiente de España. Después de todo, el pasado indígena era lo que diferenciaba más verdaderamente a México de España y apoyaba el reclamo de México basado en su identidad única. El precio de esta mezclada identidad tan ambivalente, sin embargo, significaba que el racismo necesitaba ser desplazado y canalizado a través de la misoginia. La despreciada Malinche consumaba el odio racial mudo de los criollos hacia los indígenas, pero subyacente bajo el odio aparentemente justificable hacia las mujeres. Como Paz, de manera reveladora, lo argumenta en “Los hijos de La Malinche”, la violencia contra las mujeres (indígenas) surge al ser *ella* siempre e inevitablemente La Malinche. En el mestizo, lo biológico deviene sinónimo de nacionalismo, mientras que el género será su opuesto. Para Paz (de nuevo), lo mexicano es siempre masculino, siempre mestizo, definido en oposición al Otro femenino. El mestizaje era visto como la piedra angular del Estado-nación que daba soporte a un sentido de identidad nacional ambivalente, única y siempre negociada. El mestizaje, como la afirmación ideológica/política del mestizo, implicaba un intento equívoco de valorizar una identidad nacional mezclada.

El espacio del mestizaje también es central para esta discusión. Durante el primer periodo posterior a la conquista, los sobrevivientes al choque hablaron de habitar *nepantla*, el espacio entre culturas indígenas y españolas. *Nepantla* reflejaba la grieta, la liminalidad de una zona que ya no era solamente indígena

pero que aún no era (y nunca sería) realmente española. Así, el término mestizaje (al contrario de hibridez) remite a un sentido de *ambos/y*, antes que a uno de *ni uno ni lo otro*, al sentido de subjetividad doblemente codificada como opuesta al fragmentaria. El botadero de basura, como sitio de la obra de Carballido, capta la geografía del desastre y la revalorización del mestizaje. Este espacio que ha sido arrojado, devaluado, que transforma nuestros objetos más íntimos y los torna abyectos, cosas muertas, es también el espacio de la transformación mágica. Las cosas crecen en el botadero, hay evidencia de nueva vida e infinitas posibilidades de reconfiguración. El término *nepantla* ha explorado de forma creciente las gloriosas posibilidades y estéticas concomitantes del aterrador espacio entremedio que resultan teóricos, y artistas de performance contemporáneos. Los/las latinoamericanos/as y chicanos/as lo utilizan para describir su experiencia de vivir en los bordes: *ambos/y*³⁶. Las estéticas asociadas con el mestizaje (y también con una extensa hibridez) son aquello que Robert Stam llama “la redención estratégica de lo bajo, despreciado, imperfecto y nimio como parte del derrumbe social”³⁷. Los montones de basura ofrecen una amplia oportunidad de reciclar, revalorizar, reafirmar aquello que la cultura dominante ha desechado. El botadero es, por definición, un lugar multiestratificado e incongruente, asociado con el rascuachismo, la estética del *underdog*. El mestizaje como sitio y como práctica recuperativa nos coloca en un espectáculo de lo perdido y lo hallado en términos de raza, género y memoria cultural; cada iteración revaloriza y afirma aquello que sus predecesores denigraron. ¿Cómo leer los códigos, los signos, los descartados conceptos encontrados en el botadero? Carballido representa una población enfrentada con el drama de nunca acabar de lo indescifrable, de no saber jamás cómo interpretar o cumplir los mandatos. Esta continúa actuando, sabiendo que no sabe la respuesta, completamente consiente de que cada intento de hacer algo con respecto al accidente es otra “historia”, y otro intento de interpretación.

El término mestizaje tiene una historia no solo en relación con aquello a lo cual remite, a la duplicidad racial y cultural,

sino también con la forma como ha sido usado en varios proyectos sociales. A inicios del siglo veinte, el mestizaje celebraba la centralidad de la raza y de la mezcla en la identidad nacional de las Américas. El famoso tratado de José Vasconcelos *La raza cósmica* (1925) procuró compensar el programa eugenésico de “blanquear” las Américas del tardío siglo XIX e inicios del siglo XX, argumentando que el mestizo era, lejos de despreciable, el modelo para la raza “última”, “universal”, “cósmica”. Por causa de la fusión en el/la mestizo/a de las razas indígena, negra, asiática y blanca, este/esta abre el camino para la próxima fusión que combinaría y superaría todas las razas preexistentes. Basado en el concepto de raza y sangre, el de mestizaje era esencialista y normalizador, y llegó a ser equivalente de la identidad nacional, como lo expresa el famoso lema de México *Por mi raza hablará el espíritu*. El mestizaje adquiere su existencia a través de economías visuales, aportando el cuerpo y la voz de la identidad (nacional). Nosotros, los mexicanos, “somos”, pero solo en tanto somos diferentes. La identidad, especialmente la identidad como “diferencia” (original, única —no española, no indígena—) tiene que ser representada para ser vista. Vasconcelos en *La raza cósmica* se movió del arraigo biológico del mestizo al reino estético del mestizaje. Un proyecto que comenzó acentuando la centralidad de la población mestiza de las Américas acabó por aspirar a trascender todas las “razas”: cuando todas las razas se fundan en una, la raza por sí misma se tornará insignificante. Este giro mostró el otro lado del movimiento eugenésico, aunque aquí la desaparición ocurre a través de políticas de inclusión antes que de exclusión, a través del amor, el deseo y la miscegenación y no de la “limpieza” racial. Pero la inquietud por la desaparición apoyaba ambos discursos; el movimiento eugenésico implicaba asegurar que la raza blanca no llegaría a ser mancillada y a desaparecer, aunque la raza cósmica aspirara a apresurar la desaparición de la raza como problema (esta desaparición última de la raza refleja una temprana “trascendencia” de la raza negociada por José Martí, el inspirado revolucionario del tardío siglo XIX: “No puede haber odio racial porque no hay razas”)³⁸.

Vasconcelos celebraba el mestizaje para combatir el creciente imperialismo de Estados Unidos y para contrarrestar nociones de superioridad racial anglosajonas. El mestizo acrecentaría la despectiva designación de bastardo para que esta llegara a ser un modelo de la raza cósmica. En su proyecto sociopolítico Vasconcelos describe la historia también como un tren: unidireccional, inexorable. “En la historia no hay retornos, porque toda ella es transformación y novedad. Ninguna raza vuelve” (16). La ansiedad que rodeaba al “naufragio” de la desaparición da paso a una mirada utópica de “la fusión de gentes y culturas” (18), en mucho como termina la obra Carballido, con una fusión biológica/cultural similar de todos los corazones latiendo milagrosamente como uno.

El proyecto recuperativo del mestizaje en el temprano siglo XX ha continuado, en diferentes formas, moldeando su uso hoy en día. Detrás del término actual, el viejo aún persiste, transvalorizado pero ahí. A pesar de que el mestizaje ha sido estrechamente vinculado a los proyectos del Estado-nación, lo más particular de México, en los ejemplos que ofrecí, es que no estuvo limitado a la nación o a un sentido fijo de identidad nacional. La Malinche, de nuevo, sufre una transformación, esta vez para devenir símbolo antes que madre de todos nosotros. Tzvetan Todorov, usando las imágenes del Códice Florentino de Sahagún, pinta una imagen más positiva de La Malinche como figura que predispone el nacionalismo pero lo excede. Como “símbolo del mestizaje de las culturas”, ella “anuncia el estado mexicano moderno y, más allá de él, el estado actual de todos nosotros... La Malinche glorifica la mezcla en detrimento de la pureza —azteca o española— y el papel intermediario”³⁹. Asimismo, el papel de la Virgen y su significancia se han expandido más allá de las fronteras nacionales, la “Virgen mexicana” (la “Fénix mexicana” de los tiempos coloniales) fue coronada en 1895 y se convirtió en patrona de las Américas en 1999. Ambas figuras corporizan las tensiones al pensar en las identidades como locales y hemisféricas. ¿Quién puede reclamarlas? ¿Quién legitimarlas? Como un nacionalista mexicano lo expresó en el siglo XIX, la Virgen

“no quiere ser americana, ella es nuestra y solo nuestra”. En la coyuntura de su coronación, algunos objetaron que “la imagen no debería ser coronada, pues Dios ya la coronó”⁴⁰. Como la Intermediaria en la pieza de Carballido, La Malinche y la Virgen de Guadalupe señalan el mestizaje como asunto biológico (la madre de la raza mestiza), como cultura corporizada y viva, y, quizá más importante, como presencia vital que enlaza el pasado al presente en una forma corporizada⁴¹. Aunque en apariencia irreconciliables, las figuras forman los dos lados de una misma moneda, al encarnar la conciencia de lucha: o estás con nosotros o contra nosotros, eres nuestra salvadora o traidora, la Virgen o La Malinche. Esta doble figura, en todo caso, es posicionada como el enlace (la Intermediaria) entre lo viejo y lo nuevo, el pasado, presente y futuro, lo europeo y lo indígena, lo local y lo hemisférico, el repertorio y el archivo. Su cuerpo permite a lo “nuevo” venir al mundo, ser la nueva raza, el nuevo sistema de creencias, el nuevo sentido de identidad nacional o étnica, o, como en la obra de Carballido, el rostro de la modernidad.

La “novedad” se prolonga a nuevas teorías de identidad cultural entre grupos. Las feministas chicanas, como Norma Alarcón, Cherríe Moraga, Chela Sandoval y Gloria Anzaldúa, por ejemplo, se nutren de La Malinche, de la raza de Vasconcelos y de teorías de mestizaje para definir sus propios sentimientos de culturas trans-zonales. Anzaldúa, de hecho, parece inspirada por la Intermediaria de Carballido, sentada en la concurrida intersección de lo viejo y lo nuevo al describir a su mestiza: “Como quienes tienen o viven en más de una cultura, devenimos múltiples, a menudo mensajes opuestos. La unión de dos marcos referenciales, consistentes pero generalmente incompatibles, causa un choque, una colisión de culturas”⁴². Entonces aquí vamos, de regreso a la escena del choque de trenes.

Estas figuras de La Malinche y Guadalupe moldean la forma en la que mujeres mexicanas, mexicano-americanas y chicanas se piensan como sujetos generizados y racializados. Ambas han sido completamente internalizadas. Como lo señala Moraga: “Difícilmente haya una chicana hoy en día que no sufra por su

nombre, incluso aunque nunca oiga directamente sobre la otra princesa azteca”⁴³. En un relato, Sandra Cisneros cuenta que se cortó el pelo para la Virgen y se lo colgó con alfileres como pago de una deuda a su estatua⁴⁴. El mapa mental, como los sujetos, cambia con el tiempo. La estructura social que permite la práctica de la memoria regula las formas conflictivas en las que las mexicanas, mexicano-americanas y chicanas habitan su pertenencia, sexualidad y étnica, aunque no podamos transferir memoria afuera de esa estructura.

Entonces, el mestizaje revela las marcas de sus condiciones iniciales y las trasciende. Tiene una historia, cuenta una historia, actúa una historia a través de corporizaciones racializadas, y es teorizado en diversos momentos históricos como parte de varios proyectos sociales. Las teorías del mestizaje migran de la explicación del colonialismo interno de América Latina a la lucha chicana contemporánea y poscolonial.

Por todos sus diferentes despliegues —culturales, estéticos, políticos— la historia de la violencia colonial, el dominio, la violación y el deseo nunca se liberan de los cuerpos generizados y racializados que habita, aunque esto nunca sea reductible solo a la biología. La Intermediaria de Carballido es más que solo una mezcla racial, ella representa la continuidad entre pasado, presente y futuro, trae la memoria del pasado al presente e incluso hace visible el futuro. Al mismo tiempo, ella también es un producto de estructuras generizadas y racializadas en las cuales actúa la memoria. El *continuum* entre pasado y presente, entre el Otro y el yo, entre opuestos en guerra, caracteriza la conciencia mestiza, como Anzaldúa lo expone, lo que conlleva el abandono de la “escisión entre ambos... de modo que estamos al mismo tiempo en dos lados de la historia” (78). Y conlleva una duplicidad, una doble codificación, pre y pos, indígena y española, bilingüe y bicultural. Esta duplicidad caracteriza nepantla tanto como lo hace el libro *Borderlands/La frontera*, de Anzaldúa (que refleja, ya en su título, esa duplicidad). En vez de ese “ser uno u otro”, el mestizaje implica el “ambos/y”. Néstor García Canclini, el eminente teórico latinoamericano que asumió el tópico en

“culturas híbridas”, abandona el término de mestizaje y toma el de hibridación “porque abarca diversas mezclas interculturales, no solo las raciales a las que suele limitarse ‘mestizaje’”⁴⁵. Claramente, hay en marcha un nuevo desplazamiento paradigmático en este movimiento, nuevo pero ni tan nuevo en realidad. Para García Canclini, la hibridación ofrece un concepto más general para pensar en la tradición y la modernidad en Latinoamérica. Este movimiento, no obstante, repite una historia temprana de desplazamiento del mestizaje a la hibridez. Etimológicamente, híbrido, como mestizo, denota un engendramiento cruzado de personas, animales y plantas. Su raíz latina *híbrida* significa cruzado; no es claro si sus otros significados “insulto, lascivia, violación” (aquello que ahora asociamos con sus aristas estéticas y políticas) son del griego o el latín⁴⁶. Aún más interesante, al menos para mí, es que a pesar de que la palabra híbrido apareció en francés en 1596, no aparece en español hasta 1817, cuando ingresa a la lengua desde el francés. Sobresale el hecho de que este sea el periodo posterior a la era de Napoleón en España y que los recién europeizados intelectuales españoles, llamados afrancesados, abandonaran el término mestizo (quizá por lo cercano a su propia historia de colonización) y eligieran el de híbrido para promover su proyecto de modernización. La escogencia de diferentes términos en diferentes coyunturas históricas agrega, sin embargo, otro nivel a esta discusión. ¿Cuándo cesa un término de funcionar y por qué?

A pesar de las etimologías similares, el uso actual de híbrido señala un aspecto más botánico, científico e incluso de ingeniería. Generalmente hace referencia a la mezcla de especies y no de razas. Este término también tiene una historia violenta pero enlazada a la ingeniería racial y eugenésica. Los teóricos racistas hablarían de personas híbridas o “especies” humanas⁴⁷. Sin embargo, la palabra suele hacer referencia a plantas híbridas en las que dos especies son intencionalmente unidas por injerto, o a culturas híbridas definidas (por latinoamericanistas) por “las maneras en las que las formas se separan de sus prácticas existentes y se recombinan con nuevas formas en nuevas prácticas”⁴⁸.

Mientras que el mestizaje cuenta una historia de dominación, violación y reafirmación, la hibridez connota un proceso de categorización social. En lugar del histórico carácter frontal del mestizaje (con todas sus consecuencias violentas y transformativas) vivido en y a través del cuerpo del conquistador/a, la hibridez describe comúnmente un proyecto científico y consciente. Durante el siglo XIX —el apogeo de teorías seudocientíficas— uno de los principales argumentos era que los híbridos, que constituyen diferentes especies antes que razas, no se podían reproducir. Los productos de los engendros cruzados, como argumentaban esos “científicos”, se degenerarían con el tiempo. Así, el modelo de replicación en la hibridez consistía de agregados, acumulación, yuxtaposición. Entonces, aunque haya algunos traslapes entre los términos mestizaje e hibridez, este último era un término usado por los mismos mestizos para describir sus experiencias con un biculturalismo que no resultaba fácil y a veces incluso violento. La hibridez era un término despectivo, impuesto por aquellos que trataban de cauterizar las repercusiones biológicas del colonialismo a través de una categorización discriminatoria.

Como el mestizaje, el término hibridez en la actualidad reafirma y revaloriza aquello que fue previamente menospreciado. Los teóricos que encuentran utilidad en el término son, predominantemente, teóricos culturales negros y de la India, que escriben en el mundo posmoderno del capitalismo tardío, cuya historia de colonización difiere de la de América Latina. La hibridez, en sus trabajos, ubica a la teoría postestructuralista deconstructiva de la subjetividad como descentrada, desarraigada, junto con teorías provenientes de sus experiencias poscoloniales y diaspóricas. Una manera de pensar sobre las diferencias en los escenarios de la colonización podría ser en términos de colonización interna versus externa. La colonización interna tiene raíces largas y profundas en América Latina, que abarcan desde el tardío siglo XVI hasta inicios del siglo XIX. Se estima que el 95 por ciento de la población murió en los cincuenta años que le siguieron a la conquista. La población nativa fue así erradicada (en el Caribe) o transformada a través de la reproducción interracial⁴⁹. No es

de sorprenderse, entonces, que esas teorías de mezcla cultural se hubieran originado en el cuerpo mismo. La colonización externa, como en el caso de India, comenzó como un proyecto comercial; con la estructura de la colonia impuesta desde arriba y desde lejos. La mayoría de la población, así como también muchas tradiciones profundamente arraigadas, sobrevivieron la llegada de lo inglés. Hubo menos violencia, menos convivencia y mucho menos entremezcla sexual. Ninguna raza nueva surgió de ese encuentro, aunque hubo entremezcla sexual, violencia y violación. Contrario al caso de América Latina, la descendencia nacida de esa "colisión" se identifica con grupos étnicos específicos antes que con una nueva raza. Sin embargo su uso del término hibridez está separado a la vez que enlazado con la raza, separado porque se enfoca en la cultura, pero enlazado porque los teóricos se identifican como negros o gente de color. Por causa de las diferencias en la historia e implementación del colonialismo, parece lógico que teóricos como Gayatri Spivak y Homi Bhabha escriban de la hibridez como efecto del poder colonial⁵⁰. Al hablar de la "duplicidad" producida por la hibridez no se refieren a personas sino a signos, a sistemas de poder, a espacios. La hibridez ayuda a explicar cómo se produce, se representa y se sostiene la autoridad colonial, y localiza lo nativo en lo imposible, en la situación contradictoria del entremedio del mimetismo colonial. El colonizado trata de imitar —o ser como— al amo. Sin embargo, ese "como" fue siempre un "no del todo". Esa "doble articulación" se parece a nepantla pero, para hacerle eco a Bhabha, subrayo ese *como pero no del todo*. El término "nepantla" señala la desterritorialización producida por la conquista, la cual incluyó ataques brutales a la población nativa, derribar edificaciones, profanar dioses y quemar libros. El suelo que sostenía al mundo indígena y su cosmología cambió; era la misma tierra pero un espacio diferente, nuevo, porque era irreconocible. La mestiza, como la Intermediaria de Carballido, es un producto de lo profanado y lo impuesto. Ella ocupa la posición de la intersección, recibe y transmite diferentes códigos, contempla los signos. La doble articulación de la hibridez no remite a este espacio mediado del *entremedio*. Como

Bhabha lo describe, no está arraigado pero trabaja en la superficie, a través del control colonial del espacio. Al contrario del mestizaje, la hibridez (para Bhabha) no es "un problema de genealogía o identidad entre dos culturas diferentes" (114). La hibridez, producida como efecto del poder colonial, se devuelve para amenazar o subvertir ese poder. Y es porque el nativo ha cambiado a través de la mimesis colonial para parecer o actuar más como el amo —devenir como pero no del todo— que la hibridez también ha complicado el control visual de los colonizadores: el amo no puede reconocer o localizar automáticamente al sujeto colonial. La hibridez, una vez impuesta por el poder colonial, amenaza ahora con desestabilizarlo.

También podemos pensar en *Yo también hablo de la rosa* en términos de hibridez, como diferente del mestizaje, producido en México. Esta obra ilustra de forma brillante la vitalidad de la presencia (asociada con el mestizaje) a través de la Intermediaria. El sistema en el que ella opera, sin embargo, con sus teóricos, personajes de los medios, estudiantes y gente de negocios, capta la hibridez de la experiencia posmoderna del capitalismo tardío. Estas interpretaciones no son orgánicas o arraigadas al cuerpo (como lo son las de la Intermediaria o las de los "dos que soñaban"), sino sintéticas, son agregados, injertos de raíces teóricas "ajenas". No es que esto disminuya su validez o poder persuasivo, pero las ubica en una categoría diferente. La Intermediaria, como presencia general, enlaza a las personas horizontalmente a través del espacio —su corazón late con la ciudad México-Tenochtitlan— y verticalmente (por así decirlo), a través de las generaciones. Por otra parte, la hibridez se abre hacia el exterior, se puede agregar cada vez más variaciones a la misma raíz. Así, una plétora de yuxtaposiciones y nuevas configuraciones es posible. El mestizaje viene de culturas nativas, su poder explicatorio reside en que elucida las negociaciones involucradas en la adaptación a la autoridad impuesta. La hibridez, por el contrario, y la mimesis colonial de la que habla Bhabha, subrayan las demandas que vienen de los colonizadores. Como lo ilustra la obra, ambas teorías esclarecen nuestro presente, y no son ni mutuamente

excluyentes ni idénticas; ellas nos cuentan cosas diferentes sobre nuestro presente heterogéneo y multiestratificado.

Ambas teorías, la del mestizaje y la de la hibridez, reposan en imágenes de reproducción, humana o botánica. Pero hay otra forma más en la que los teóricos de América Latina ven los procesos culturales que no son predicados en este modelo. La obra de Carballido también ofrece otra perspectiva de cambio cultural, pérdida y rejuvenecimiento, similar a lo que Fernando Ortiz, en los años cuarenta, llamó "transculturación". Este término contempla un proceso de tres etapas que consisten en la adquisición de nuevo material cultural de una cultura ajena, la pérdida o desplazamiento de la cultura propia, y la creación de nuevos fenómenos culturales. Esta teoría también vio la luz para explicar una condición colonial y neocolonial específica. En los años 1930, antropólogos estadounidenses como Ralph Linton adelantaron teorías de aculturación para entender el cambio cultural. La aculturación, sin embargo, hacía énfasis en las pérdidas vividas por los nativos o inmigrantes al hacerles frente a las fuerzas culturales dominantes. Políticamente, esto encajaba con el pensamiento asimilacionista en los Estados Unidos, que proponía una visión posterior de crisol de razas (*melting-pot*) de la cambiante población y sus prácticas culturales. Para los latinoamericanos, que no tenían intenciones de fundirse en el crisol de Estados Unidos, la aculturación necesitaba ser comprendida y resistida. El concepto de transculturación complicaba el modelo de afirmar la creación de nuevas prácticas culturales. De manera interesante, la teoría de la transculturación, tan vital entre los expertos en Latinoamérica, permanece casi desconocida en Estados Unidos, con la excepción de los latinoamericanistas⁵¹.

Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina*, hace notar que la teoría de Ortiz es muy latinoamericana en tanto "revela la resistencia a considerar la tradición cultural propia, receptora del impacto de la cultura foránea que la modifica, como una entidad meramente pasiva, o incluso inferior, destinada a grandes pérdidas sin la posibilidad de respuestas creativas"⁵². Para Rama, que amplía el proceso de las tres etapas, Ortiz no hace

suficiente énfasis en la selectividad y la inventiva en la transculturación. Después de todo, las culturas no hacen préstamos indiscriminados, como en el basurero de Carballido se toma solo lo que se necesita. El teatro latinoamericano, como señala Rama, no se apropia del musical de Broadway. De lo que se apropia es de las técnicas del absurdo, lo grotesco y fragmentado que reflejan un sentido de la realidad caótica de Latinoamérica, así como de técnicas dramáticas mayormente orientadas a lo social, asociadas con Piscator y Brecht, para colaborar con el cambio en la situación sociopolítica local. Además, cuando esas técnicas se tomaron prestadas fueron radicalmente alteradas por sus nuevos contextos. La Rosa de Carballido es un fino ejemplo de la selectividad e inventiva que Rama escribe, así como de lo que él llama "redescubrimiento" de "valores primitivos casi olvidados al interior del propio sistema cultural, capaces de emerger de la erosión provocada por la transculturación" (39). Entonces Rama habla de cuatro etapas en el proceso —pérdida, selectividad, redescubrimiento e incorporación— las cuales, todas ellas, ocurren simultáneamente. Asimismo, también es importante hacer énfasis en que la transculturación crea espacio para el intercambio recíproco, de dos vías, a través del contacto. Mientras que la conquista ciertamente cambió las tradiciones preformáticas de las Américas, por ejemplo, también afectó debates culturales y prácticas en Europa.

Vamos a mirar la pieza *Yo también hablo de la rosa* desde la perspectiva de la transculturación. El "préstamo" es obvio y no solo en términos de las teorías psicológicas freudianas o económicas marxistas, que prevalecían en México al momento en que apareció la obra. También hay préstamos teatrales. El mismo Carballido llama la pieza "loa", lo cual es una pieza corta (generalmente de un acto) presentada antes de una obra de larga duración, e "himno", género que, aunque común durante la Edad de Oro del siglo XIX, pasó gradualmente de moda en el siglo XX. El narrador y la estructura de episodios parece brechtiana, y los elementos ritualísticos, incluyendo la escena final, parecen inspirados en Artaud. Sin embargo, si vemos las partes separadamente,

esto resulta engañoso. Aunque la Rosa tenga elementos brechtianos, no es una obra brechtiana, como aseguran algunos comentaristas⁵³. Al mirar a la Intermediaria a la luz de sus propias tradiciones, las cuales incluyen pero no se limitan a teorías occidentales, vemos que su papel como narradora proviene de su experiencia en la cultura oral. Nosotros, como audiencia, experimentamos esa tradición en los términos de ella. Su discurso nos involucra, nos envuelve antes que distanciarnos, nos despierta a la belleza y fluidez de su lenguaje. Carballido nos coloca ante ella en la misma posición física que asumiríamos ante un trovador, sus escenas son íntimas, tranquilas, retrospectivas o reflexivas. Como lo afirma Walter Ong: “La forma en la que la palabra es experimentada es siempre significativa. Para las culturas orales, el cosmos es un evento continuo con el hombre en su centro”⁵⁴. Esta experiencia, entonces, es profundamente diferente de aquella de la audiencia en el teatro de Brecht, pues él aboga por dejar las luces encendidas para crear una atmósfera informal de salón de música, en el cual la gente se siente cómoda fumando, riendo y comentando la acción.

La tradición oral también explica la trama en episodios de la Rosa. Como en el teatro brechtiano, algunas de las veintiuna escenas parecen apuñadas arbitrariamente, se podría cambiar el orden sin modificar significativamente nuestra experiencia de la obra. No obstante, los episodios no son brechtianos si aceptamos la propia descripción de Brecht de la trama en episodios: “Los episodios individuales tienen que ser anudados de forma que los nudos sean notados fácilmente. Los episodios no tienen que sucederse unos a otros indistintamente, pero tienen que dar la oportunidad de interponer nuestro juicio... Para ese final es mejor acordar el uso de títulos”⁵⁵. La estructura episódica de la Rosa no quiere distanciarnos. Aunque haya episodios, las escenas toman su estructura de la secuencia narrativa característica de la tradición oral. La Intermediaria nos narra la historia; desde su monólogo de apertura ella sabe cómo se desenvolverá el cuento particular de Toña y Polo —pero, como ella lo dice, “más de eso más tarde” (47), o “eso es otra historia” (54)—. La lectura errónea

de la trama en episodios radica en la insistencia en etiquetar lo episódico como “brechtiano”, en lugar de reconocer que el teatro “épico” de Brecht se nutre (“toma prestado”) de la tradición oral. Como lo dice Ong: “Lo que hacía a un buen poeta épico era, entre otras cosas, primeramente la aceptación tácita del hecho de que la estructura episódica era la única vía y la vía totalmente natural de imaginar y lidiar con una larga narrativa... Una trama estricta para una larga narrativa se acompaña de escritura” (144). El mismo Brecht era el primero en admitir que “estilísticamente hablando, no hay nada nuevo en el teatro épico” (75), que él ha usado técnicas e ideas del teatro asiático, de obras de misterio medievales, del teatro clásico español, del teatro jesuita, y de muchas otras fuentes. Brecht, de hecho, es uno de los mayores ejemplos de vitalidad, selección e innovación asociada con el intercambio cultural. Sin embargo, lo que lo hace *brechtiano* es su uso particular de los materiales adquiridos, y lo que hace a Carballido *no brechtiano* es el uso particular de los *suyos*.

Las formas occidentales aparentemente reconocibles ocultan otras lógicas en ellas. La doble codificación continúa con la tradición de esconder un sistema en otro, la cual caracterizaba la resistencia indígena al colonialismo. Los constructores indígenas solían poner una deidad precolombina detrás o dentro de una imagen católica para darle sentido al nuevo rito; la práctica de estratificar múltiples sistemas continúa, como lo muestra la Rosa. Como ya mencioné en el Capítulo I, la visión de mundo prehispánica estaba gobernada por un sistema de equivalencias antes que de representación y mimetismo. Una imagen, por ejemplo, no era la representación de dios, sino una actualización más de dios. El corazón humano, ofrecido en sacrificio, alimentaba las deidades pero, de hecho, era solo una entre muchas ofrendas. La fruta del cactus, en forma de corazón, también servía para el sacrificio no porque representara o reemplazara al corazón humano, sino porque era equivalente, una manifestación más de comida nutritiva. Así, los mesoamericanos establecieron un sistema completo de equivalencias en el cual el corazón, como la rosa, compartía una profunda correspondencia. Ese “como”

remite a ese sistema de correspondencias multifacéticas y no a una sustitución o aproximación metafóricas. Comprender la organización de las escenas metafóricamente significaría que pulsan *como* los latidos del corazón, y se añaden uno al otro *como* los pétalos de una rosa. Un mexicana, por otra parte, podría comprender la rosa, el corazón, los canales de arterias, el espacio de la ciudad, el conocimiento y la memoria como elementos que están vitalmente enlazados, correspondencias que fluyen unas dentro de otras, contribuyendo a la compleja composición y a la interconectividad del todo. Esta interpretación de los elementos aparentemente inconexos apoya claramente el entendimiento de la Intermediaria de la interconectividad expresada a través de la obra. ¿Está dicha dimensión prehispánica oculta en una estructura en apariencia brechtiana, o es simplemente visible a aquellos que entienden los códigos? Como Sahagún lo sospechaba en el siglo XVI, las performances pueden ocluir así como visibilizar. Los reclamos de acceso se lanzan contra la opacidad de la performance⁵⁶.

La misma opacidad del cruce cultural complica la comprensión de los elementos rituales de la obra. La historia de los “dos que soñaban” y la escena final de la pieza no son artaudianas porque invocan el ritual contrario, Artaud es “ritualístico” porque invoca, incluso mistifica los ritos mexicanos indígenas. Para Artaud, lo no occidental es la “verdadera cultura (que) genera exaltación y fuerza... En México, ya que estamos hablando de México, no hay arte: las cosas son hechas para su uso. Y el mundo está en perpetua exaltación”⁵⁷. Carballido, por otra parte, no mistifica el pasado de México ni, como Artaud, corre riesgos suicidas para recuperarlo. Antes bien, más a la manera que asociamos con la transculturación, él “redescubre” (el término de Rama) e incorpora constantemente el pasado en el presente. El ritual, como notamos, no apunta hacia el pasado, se refiere a la experiencia de dos hombres tratando de funcionar apropiadamente en una maleza inexplicable, carentes de guía sobrenatural o divina, tomando elementos de las tradiciones que tenían a la mano. Además, el ritual de danza de Carballido, que enlaza

los personajes al final de la obra, no es un regreso ahistórico o nostálgico a la comunidad ritual. Es una exacta representación histórica de la heterogeneidad cultural de Latinoamérica.

Entonces, ¿qué es lo que nos aclaran estos tres términos? ¿Qué es lo que oscurecen? Yo argumentaría que los tres son producto del choque de trenes de la conquista y la colonización. El mestizaje nos permite comprender las continuidades raciales y culturales a escala corporal, el microcosmos en el que estos conflictos fueron vividos como experiencia corporizada. Las memorias y estrategias de sobrevivencia son transmitidas de generación en generación a través de prácticas performáticas que incluyen (entre otras cosas) prácticas rituales, corporales y lingüísticas. Estas prácticas tienen historias. El mestizaje, entonces, toma en cuenta la forma en la que la cultura es transmitida por/a través de/como corporización. Pero claramente, estas prácticas son moldeadas tanto ideológica como genéticamente; aunque algunos mestizos puedan no diferenciarse significativamente de los indígenas, su sensación de sí mismos, evidenciada por su vestimenta, lenguaje y estilo de vida, es predicada en esa separación, esa distancia⁵⁸. La Intermediaria, como mestiza, es ambas/y. La hibridez, por otra parte, hace énfasis en la heterogeneidad cultural de lugares como Ciudad de México, cuya tasa infinita y acelerada de crecimiento contribuye a ello a la vez que lo complica. La hibridez, entonces, ilumina un aspecto muy importante de esta realidad contemporánea y posmoderna, del cual el término mestizaje no puede dar cuenta. Finalmente, la categoría transculturación, concebida en términos generales, indica asuntos fundamentales de transmisión encontrados en teorías de mestizaje e hibridación, pero a gran/trans escala que contempla movimientos culturales, desplazamientos, reciprocidades. Asimismo, tiene un papel potencialmente liberador por permitir a la cultura “menor” (en el sentido de la posicionalidad marginalizada) un impacto en la cultura dominante, aunque las interacciones no sean, estrictamente hablando, “dialógicas” o “dialécticas”. El término transculturación sugiere un modelo de desplazamiento o circulación de transferencia cultural. El impacto medible de lo “menor” en

lo “mayor” puede ser a largo plazo. Los primeros cronistas del mundo a menudo se refieren a intercambios interculturales como si fueran proyectos conscientes, una decisión de rejuvenecer la propia cultura agotada de aquellos que, como Brecht, explotan, adoptan o minan otras culturas. Los latinoamericanos no suelen aludir a tal opción; para ellos los conceptos de pérdida y desplazamiento son fundamentales (aunque notablemente ausentes de la mayor parte del debate del Primer Mundo). Muchos teóricos mexicanos reflejan agudamente el sentido de desplazamiento de sus culturas nativas mientras que reafirman, orgullosamente, la vitalidad de las nuevas. Al subrayar la sobrevivencia cultural y la creatividad de la transculturación, ellos compensan lo que implica la pasividad y la reificación implícita en el poder desigual. Así, ¿deberíamos adoptar un término e insistir en que los otros dos “sean borrados del registro”, como sugiere el maestro de ceremonias en el *show* de televisión de la obra de Carballido? ¿O deberíamos tratar de comprender cómo cada uno contribuye a un entendimiento de la transmisión cultural?

Post scriptum

En mi oficina, donde trabajo, tengo un altar a la Virgen de Guadalupe. En él hay vírgenes talladas en madera, algunas de metal, de cerámica, algunas con rosas, otras adornadas con la bandera mexicana. Algunas de ellas son vírgenes morenas, algunas negras y algunas blancas. Mi madre me legó varias. Otras las adquirí en mis caminatas por las Américas. Cerca de mis virgencitas hay una gran figura de la Soldadera, en *papier maché*, al estilo de Posada. Porque creo en todo, otros íconos culturales han llegado a mi altar. Tengo figuras del Che y de Fidel, un muestreo de conmemoraciones a Evita, y polvos mágicos: la ley del mantente lejos y las latas del éxito, especialmente populares entre mis estudiantes. Aquellos que necesiten protección contra el mal de ojo pueden ayudarse con el polvo rosa que una colega me trajo de Brasil. Mi hija, Marina Malintzin, contribuyó

recientemente con una ofrenda especial: una Virgen de Guadalupe cuyo corazón se enciende y late cuando se presiona un botón en su espalda. Ella sabe que me gusta el arte de performance. El milagro de la reaparición tiene lugar a diario, quizá no todos los corazones en el mundo latan a una, pero sí la reactivación continua de esos repertorios que sostienen nuestras nociones de quienes somos.

CAPÍTULO IV
LA RAZA COSMÉTICA.
WALTER MERCADO REPRESENTANDO
EL ESPACIO PSÍQUICO LATINO

Nosotros, en América, deberíamos llegar, antes que cualquier parte del mundo, a la creación de una nueva raza moldeada con los tesoros de todas las precedentes: la raza final, la raza cósmica.

José Vasconcelos, *La raza cósmica*

¿Qué es el cosmos? Todo aquello ordenado o armonioso, pero también, por obvia extensión, todo aquello adornado en virtud de la disposición –por lo tanto nuestra “cosmética”.

Birth of Rhetoric: Georgias, Plato and Their Successors

De ellos (los habitantes nativos de Lucayo) se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios ni negros ni blancos, y de ellos se pintan de blanco, y de ellos de colorado, y de ellos de lo que hallan, y de ellos se pintan las caras, y de ellos todo el cuerpo, y de ellos solos los ojos, y de ellos solo el nariz.

Cristóbal Colón. *Primera Carta*

En días laborales, apenas puedo esperar hasta las 5:45 de la tarde, el momento en el que Walter Mercado aparece en el programa televisivo de noticias latino *Primer Impacto*, de *Univisión*, para revelar lo que las estrellas nos tienen reservado. A esa hora del día necesito toda la paz que él tiene para ofrecernos, por no mencionar el “mucho, mucho amor”. Espero que las dos presentadoras latinas nos lleven a través del programa, que empieza con deporte, luego con salud, después nos instan a estar al día con los desastres naturales venideros y, finalmente, ¡sí!, llega el momento de Walter. El palpitar rítmico, la extraña música incorpórea, y los gráficos giratorios del cosmos lleno de estrellas, prometen llevarnos a la presencia del mismo Walter Mercado.

El cruzado encapotado

Dejemos aparte mi fortuna. No soy creyente o, mejor dicho, creo en *todo*, lo cual agrega un giro más positivo al mismo asunto. Lo que quiero saber es, ¿cómo estará vestido Walter hoy? Puede ser que lleve una de sus glamorosas capas que, según se informa, sería una de las miles que guarda en un hangar de avión en Miami. Ello le mereció el apodo de “El cruzado encapotado”. Yo las amo, cuanto más llamativas mejor, un corte dorado, colmado de perlas, con dobleces largos y pesados de fabulosa tela. O quizá, ¿aparecerá más sobrio, con su pantalón de traje de terciopelo, su brillante chaleco dorado y sus sedas suntuosas? ¿Cuál de sus tantas escenografías servirá de fondo? ¿Hará el número de egipciología, aquel en el que él está sentado en un trono dorado, casi momificado con tul, rodeado de columnas griegas, una esfinge brillante y cientos de velas que titilan? ¿O será el que yo me imagino como el salón de abuela, igual de opulento, al estilo del cambio de siglo, repleto de sofás de mullidos brocados (cubiertos con chales de encajes rojos), cortinas gruesas, flores y muebles de oscura madera labrada? Walter está sentado en un sofá, a menudo sosteniendo un enorme libro ornamental o una bella rosa. Esculturas griegas de bellos muchachos adornan el área detrás de él. De vez en cuando, tenemos un fondo tropical: Walter en un trono, en medio de un mar de colores brillantes y lo que parecen ser palmeras de verdad se balancean con la brisa.

Aunque rodeado de esta variedad aparentemente infinita, ciertas cosas permanecen iguales. El cabello de Walter, rubio-ceniza y largo hasta los hombros, siempre está peinado hacia atrás y abombado. Sus dedos, cuidados por la manicura, exhiben enormes anillos. Sus cejas arqueadas, sus grandes ojos y sus labios rellenos están bellamente maquillados y sonríen calurosamente. Me pregunto cuántos años tiene. Bien podrían ser más de sesenta, probablemente, pero es difícil calcularlo. Las cirugías estéticas y su maquillaje revelan tanto como esconden. Su español, tan bello, tan ilocalizable, tan artístico y artificial, indica su panlatinoamericanidad. Por su forma de hablar nunca podríamos

saber de dónde viene, solamente sabríamos que es latino. Él ama sus palabras, las acaricia y las pasea rodando por su boca. Con la escenificación sucede lo mismo. Va por el horóscopo, signo por signo, a veces toma elementos o lee de diferentes tradiciones: el tarot, el I-Ching, la santería, el catolicismo, el misticismo hindú. Asegura haberlos estudiado todos. Es *culto*, como dicen los puertorriqueños, o *fino*, como dicen en Brasil. Walter, ese navegante de infinitos sistemas de signos, nos guía en un viaje nocturno hacia las estrellas, al pasado, al futuro, a otras tradiciones y civilizaciones.

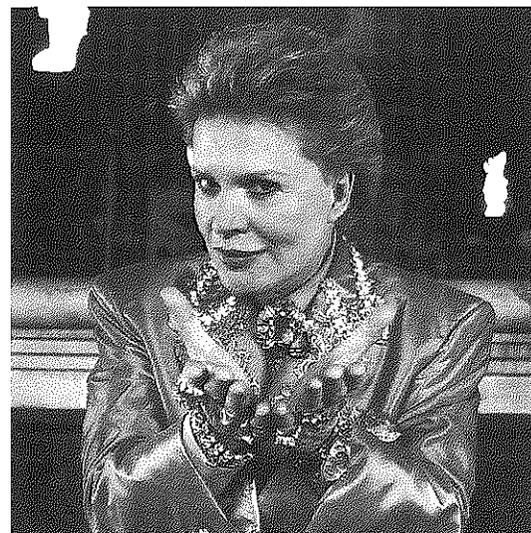


FIGURA 15.
Walter Mercado.
Foto de Pablo Crosby,
2000.

Generalmente, él es juguetón, un poco coqueto, a veces incluso travieso; “y ahora mi pequeño leo”, se burla de forma conspiradora, “escúchame, te estoy hablando”. Walter sabe nuestros secretos, aunque nos previene contra las autorrevelaciones. “Guarda tus secretos, que se queden entre tú y tu almohada”, susurra con conocimiento. A veces, él es una comadre, una amigable vecina de al lado, o un familiar que ofrece consejos para nada descabellados y aplicables a todo, desde el amor (el cual él distingue

exactamente del matrimonio) hasta la decoración del hogar. Y siempre nos advierte que no hay que juzgar a los otros: "No olvides, cuando señalas a alguien con un dedo, tres dedos más te están señalando a ti", y amonesta, sosteniendo una elegante mano llena de joyas así como lo muestra la imagen. El trabajo de montaje y cámara permanecen siendo los mismos. Él puntualiza cada signo, alternando su atención entre una de las dos cámaras estacionarias. Sus ojos están empañados, con una mirada lejana. ¿Estará haciendo escrutinio del cosmos? ¿De su maquillaje? ¿O de los letreros que lo guían? Sus gestos de despedida se asemejan a los de un sacerdote cuando bendice. En un movimiento de cuatro pasos: alza sus manos cuando nos desea paz, los baja hasta su pecho, hace un círculo alrededor de su corazón, pone los dedos en sus labios y los extiende hacia nosotros cuando nos lanza un beso. Y nos desea mucho, mucho amor. Sus ojos permanecen enfocados, creando confianza e intimidad con los espectadores invisibles y desconocidos. Y se queda mirándonos hasta que su imagen cede ante el original gráfico del cosmos. Una voz grabada nos invita a escribirle a Walter *directamente*, a la dirección que aparece en pantalla. Y yo sé que me habla a mí.

Bueno, algo así. A mí y aparentemente a 120 millones de personas por día, de acuerdo con su publicidad. "Walter y las estrellas" sale al aire diariamente por el *Canal 41*. Estos son actos de transferencia diferentes a aquellos de los que he estado escribiendo. Walter, una personalidad de archivo, circula en los puntos de encuentro posmodernos del capitalismo tardío. Podemos pagar para escuchar su voz grabada en su número 900, la línea psíquica "El círculo de poder de Walter Mercado". O bien, podemos escucharlo a diario en la radio, o leer su columna. Sus libros, sus libros grabados y discos compactos se venden por millones. Walter, un producto de los medios, está siempre y nunca "en vivo"; ofrece la ilusión de que podemos alcanzarlo o hablar con él en persona. Walter nos dice que está "ahí" para nosotros, aunque nunca sabemos dónde. Sus sitios son todos montaje, sabemos que tiene un apartamento en Nueva York, una bella casa en Miami y una impresionante mansión en Puerto Rico,

pero nunca sabemos dónde está. A pesar de que viaja sin cesar, las escenografías autocontenidas nunca nos dan una pista de lo que está afuera. El "más allá" es puro simulacro. Pero tiene que existir en persona, supongo. Aparentemente, celebridades como Bill Clinton, Susan Sarandon y Madonna se han "encontrado" con él. Algunas corporaciones le piden que vea su futuro (financiero). Algunas mujeres latinas ya mayores, que conforman la mayoría de su audiencia televisiva, creen en él, y se basan en su juicio para lidiar con los problemas cotidianos. Una de ellas, transmitida en uno de sus videos promocionales, asegura que él siempre dice la verdad. Algunos latinos gays que conozco también lo aman, y lo llaman afectivamente La Carroca, "porque se echa la casa encima". Su estilo estafalario y su ostentación exuberante de referencias culturales lo ponen en la cima. ¿Cómo es que él llega lejos con esta performance camp, me pregunto, considerando el amplio rango del público al que se orienta el programa, compuesto por las clases media y trabajadora de todas las Américas? El alcance de su popularidad es lo que me parece interesante, especialmente entre audiencias latino-estadounidenses y latinoamericanas, tenidas a menudo por convencionales cuando de asuntos sociales se trata. Parece que el cielo es el límite cuando tratamos con figuras místicas.

Los trabajadores del oráculo gozan de una autoridad especial entre Latin/o americanos que vale la pena notar en relación con el fenómeno de Walter. La comprensión histórica, como indican los manuscritos y códices del siglo XVI, abarcaba los eventos del pasado y el futuro. Moctezuma, por ejemplo, se basó en presagios y adivinos para prever los daños provocados por los invasores foráneos. En la Mesoamérica de los siglos XV y XVI, el adivino era "el sabio en cuyas manos estaban los libros, las pinturas, quien preservaba las escrituras, quien poseía el conocimiento, las tradiciones, la sabiduría que había sido proferida"¹. El secreto no estaba solo en los libros (en el banco de memoria que anteriormente llamé archivo), sino, dada su importancia, en la interpretación y performance de las palabras pronunciadas (el repertorio). Sin embargo, los adivinos pagaban caro si revelaban

interpretaciones aterradoras. Moctezuma mató a algunos de sus videntes por predecir la caída del Imperio Mexica y encerró a otros en la cárcel, aunque luego desaparecieron “milagrosamente”. La autoridad de los adivinos, y más tarde de los espiritistas y chamanes, basada en su habilidad de revelar lo imprevisto y su capacidad de ocultarse de aquellos en el poder, persistió a través de los siglos. Las carismáticas figuras visionarias emergieron en los siglos XVII y XVIII como líderes de la resistencia que ofrecían fuentes opositoras de conocimiento y prácticas culturales, prohibidas por la inquisición y el Estado. Su influencia prevaleció, a pesar de todos los esfuerzos de la Iglesia católica y las autoridades civiles por darle fin a su poder profético y personal². Uno de los cargos contra ellos era su habilidad de hacerse visibles o invisibles a su antojo. Ellos, al contrario de los sujetos comunes, parecían controlar su corporalización y se mostraban inaccesibles para el escrutinio y la vigilancia³. Su fuente de poder, además, descansaba en las visiones y prácticas que no estaban al alcance de aquellos en posiciones de autoridad secular y religiosa. Ellos soslayaban el sistema hegemónico de control. Una forma de comprender cómo la práctica corporalizada transmite memoria social e identidad a través de los siglos puede implicar el análisis de los movimientos de oposición en las Américas, organizados alrededor de esas figuras visionarias⁴.

El fantasma de la oposición continúa empoderando performances espirituales de latinos y latinas. Este mantiene la esperanza de que lo marginalizado pueda evadir el poder dominante. En Estados Unidos, los latinos/as a menudo se vuelcan hacia tradicionales remedios rituales, de su tierra de origen, para lidiar con problemas cotidianos de desplazamiento cultural y físico. ¿Es pensamiento mágico esperar que una lata de “mantente lejos” detenga a la policía de Nueva York? ¿Pueden los polvos mágicos liberar a los sujetos modernos del escrutinio y la vigilancia?

Walter, el rey del negocio del oráculo es, por mucho, el más exitoso de los tantos psíquicos, curanderos y espiritistas que compiten por el mercado latino en los Estados Unidos. Hay tiendas botánicas, mercados, páginas web y tiendas especializadas

que venden muchos de los productos asociados con estas prácticas populares de sanación. Amuletos, hierbas, candelas, jabones, polvos mágicos, cartas astrales, esencias, inciensos, y latas en tamaño económico de spray ayudan a mantener lejos las fuerzas maléficas. Las cartas del tarot, las estatuas de santos católicos, elegguas de la santería y muñecos de vudú se rozan en los estantes de las ecuménicas tiendas botánicas. Tal y como la población latina a la que apelan, estas prácticas espirituales también comparten un espacio cultural más o menos pacífico.



FIGURA 16.
Afiche del Indio Amazónico
en su consultorio de
Queens, Nueva York.
Foto de Diana Taylor, 1999.

La presencia extrañamente descorporalizada de Walter es inusual en espiritistas, muchos de los cuales carecen de acceso a los medios de comunicación y dependen de la transmisión corporalizada. El Indio Amazónico, para tomar otro ejemplo de un célebre sanador/espiritista latino, tiene tres consultorios en Nueva York, así como uno en Los Ángeles y un templo en Colombia, su tierra natal. Él ofrece servicios de diagnóstico y tratamiento, lectura de manos, tarot y limpiezas, también accesibles en otras tiendas botánicas. Sus consultorios, contrario a estas tiendas, se parecen más a la oficina de un doctor que a una farmacia. Él no vende ningún producto. Antes bien, su recepcionista, vestida con una suerte de gabacha de laboratorio —una túnica verde con estrellas y símbolos— atiende a quienes entran y se sientan a esperar su turno. Y es por ser el Indio Amazónico una celebridad, que puede cobrar el doble que otros curanderos, pero esto también significa que la práctica depende de que él esté ahí, en persona. Mientras sus asistentes asumen su puesto cuando el Indio está en otros lugares, la mayoría de los clientes esperan a que regrese.

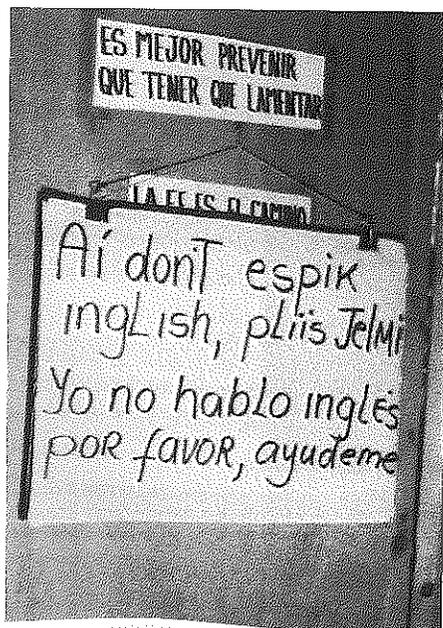


FIGURA 17. Un afiche del consultorio del Indio Amazónico indica a los suplicantes qué decir: "Jel mi"; es decir, "help me". Fotografía de Diana Taylor, 1999.

El consultorio del Indio es abierta y pobremente teatral. Un indio de madera, de cuatro pies de altura, saluda a los visitantes en la puerta. Una caja para donaciones, estratégicamente ubicada, nos invita a intercambiar dólares por deseos. La gran sala de la tienda está separada, el área de la recepción está a la izquierda. Hay una plataforma elevada, ubicada al frente, adornada con velas eléctricas, enormes ruedas de la fortuna, cartas, una palmera gigante y demás parafernalia cósmica. Supuestamente, en esa tarima tienen lugar espectáculos milagrosos de sanación; vemos los accesorios bordeando el camino. Hay muletas de varios tamaños dispuestas contra una pared, aparentemente listas para que los suplicantes las tomen, de camino a ser sanados. Un afiche, que funciona como guía, le indica al suplicante qué decir: "Jel mi". A un lado, una máquina de coser atestigua la necesidad de reparaciones de último minuto. Un gran lienzo con una pintura del Indio, curando en una tribu de nativos, sirve para arraigar esta práctica en una tradición "auténtica". Una pantalla de video del tamaño de la pared, ubicada detrás de la tarima, muestra al Indio en acción: es una *puesta en abismo*.

Hay dos áreas privadas al lado de ese espacio. Detrás del área de recepción hay una oficina interior privada, donde el Indio realiza sus consultas individuales, esto es, lee las cartas, el tarot y las manos, y receta remedios o costosos tratamientos. La oficina interior, como la gran área externa, está repleta de signos y símbolos de todos los sistemas religiosos imaginables: herraduras, figuras de Cristo, torsos egipcios y cabezas reducidas. En el sótano, que no se me permitió visitar, el Indio montó un estudio en el que produce videos para regalar a los visitantes.

Los múltiples afiches, murales e imágenes de video que muestran al Indio, nos preparan para su aparición en persona. El Indio, vestido con ropa hilada a mano, un penacho, una pluma que atraviesa el tabique de su nariz, con la cara pintada, rosarios, y dientes de tiburón, representa y ofrece una autenticidad "nativa", una manera indígena de ser, saber y curar. Él se presenta, explícitamente, como el *repertorio* del saber tradicional corporalizado: "testimonio y herencia de una cultura que no ha

muerto y se conserva en este personaje”, como lo afirma su video promocional⁵. A pesar de que él también se nutre de todas las tradiciones concebibles, afirmando un *espiritismo universal*, la legitimidad del Indio tiene sus raíces en su cuerpo y conocimiento nativo. En un acto autorreflexivo de “etnografía de rescate”, él se objetiviza, es todo cuerpo, un personaje que funciona como receptáculo y transportador de conocimiento. Él es prueba viviente de una práctica “auténtica” que presupone, claramente, una “artificialidad”. Su cuerpo sirve de escenario para su poder milagroso, del cual da prueba atravesando con clavos su lengua y labios, o cortando su brazo con un cuchillo.



FIGURA 18. La oficina privada del Indio Amazónico. Foto de Diana Taylor, 1999.

Más allá de lo “anormal” que parezca esta performance, el Indio, como Walter, cumple sin embargo una función normalizadora y regulatoria. Él representa la idea de alguna tradición pura y auténtica, aún no contaminada, en los márgenes de la sociedad moderna, y envía a los latinos del frenesí posmoderno de Jackson Heights a la tranquilidad de lo premoderno, a través

de la exhibición performática. El cuerpo del Indio transmite la “memoria” de la integridad corporal primaria que él nos recuerda que hemos perdido, y que solo él puede reactivar. Docenas de candelas en forma de novias y novios, e imágenes de felices parejas heterosexuales, afirman las nociones más tradicionales del amor y la felicidad. Y ¿por qué, uno se pregunta, los suplicantes tienen que dirigirse al Indio en el inglés mal pronunciado (“jel mi”) que indica el afiche? Con toda la retórica de autoayuda del video, y la información promocional, el cliente todavía necesita al Indio para aprovechar las fuerzas externas y asegurar el éxito. Los suplicantes, ajenos a las prácticas auténticas de una Amazonía en rápida desaparición, y que aparentemente aún no fluyen o se incorporan a la cultura dominante en Estados Unidos, parecen condenados al fracaso. En lugar del espacio del *ambos/y*, o incluso del *o uno u otro*, el espectáculo ubica al cliente en el espacio del *ni/ni*. Se podría argumentar que estas performances de sujeción siguen la larga tradición latinoamericana del riguroso peregrinaje, la autoinmolación y otros rituales de humillación. Pero la performance del cliente, como suplicante que no fluye, angustiado, paralizado, también refuerza la práctica políticamente desastrosa de forzar a los latinos/as a adoptar posiciones de sumisos. Los escenarios actuados en esa tarima han sido concebidos por el Indio, que provee los accesorios y los textos. Este ritual prueba lo opuesto de la confesión, lo contrario del testimonio, al forzar a los clientes a actuar historias penosas que no les corresponden, antes que tratar de procesar su propia pena o trauma. Así, la sujeción sociopolítica es ensayada en el propio espacio en el que algunos latinos buscan empoderamiento.

La performance del Indio Amazónico ilumina las limitaciones de la corporalización al pensar en los latinos/as. Esto significa no criticar simplemente la performance de sanación montada por el Indio, sino también lo que el Indio personifica. La especificidad de su exhibición —en términos de raza, sexo, ubicación geográfica, pertenencia étnica, repertorio cultural “primitivo” y estilo de representación— provoca ciertas respuestas. Esta es la corporalización que tiene que ser abandonada, pueden argumentar los



FIGURA 19. Consultorio del Indio Amazónico. Fotografía de Diana Taylor, 1999.

progresistas, si deseamos des-esencializar la raza y la etnicidad, la figura ancestral que hay que trascender si continuamos aprobando la noción de raza cósmica y mestizaje que acuñó en 1925 el educador mexicano José Vasconcelos: “ninguna raza vuelve”⁶. Culturalmente, las Américas han invertido fuertemente en la desaparición de la presencia indígena —nuestras nociones de modernidad y progreso económico dependen de ello—. No hay vuelta atrás, nos recuerda Vasconcelos (16), no hay espacio para un repertorio de prácticas de performance nativas en el progreso social del mestizaje que trasciendan la “diferencia”.

En el extremo opuesto del espectro representacional, Walter Mercado ofrece un espectáculo y una práctica de lo latino muy diferentes. No se trata simplemente de que él le rinda culto a lo primitivo del Indio en el rango de las prácticas estéticas “altas/bajas”, o que su espectáculo apele a distintas fantasías basadas en la clase, la raza y la sexualidad. Mientras el Indio Amazónico apunta conscientemente a una forma de capital cultural arraigada en el pasado que desaparece, Walter representa una identidad autocreada, expansiva al infinito y descorporalizada, en proceso.

Sus opciones representacionales son, por supuesto, una función de su blanquitud. Al Indio nunca le sería permitido desplegar su personaje a través de las Américas. Walter asume su papel de brillante gurú que preside sobre sus propias versiones de las “Américas”, estas incluyen “países” como Miami, Puerto Rico y muchos de esos Estados-nación, fans de Walter, encontrados en sus mapas. Las Américas que él habita se conocen mutuamente a través de sus costumbres de televidencia, no a través de tradiciones de performance compartidas ni de la cultura impresa, antes bien, por estar unidas en conglomerados de medios como Univisión. Las performances de Walter se ocupan del (de los) futuro(s) de las poblaciones latinas promisorias, que rápidamente se muestran como importantes fuerzas políticas y económicas.

La manera en la que estos psíquicos ubican el pasado/futuro de la identidad latina está profundamente entreverada con la naturaleza corporalizada y descorporalizada de sus performances. El Indio y Walter participan en actos de transferencia muy diferentes, uno legitimado por su corporalización precaria, el del otro es espectral, archivístico y descorporalizado. El personaje de Mercado también se nutre de un amplio repertorio de modelos de varios repertorios y archivos culturales. Esto incluye líderes espirituales variopintos: clarividentes, sacerdotes católicos, espiritistas y figuras célebres del mundo del espectáculo como Liberrace y la estrella del rock latino El Ves. En cada caso, el estatus divino oculto o de celebridad trasciende la pálida normatividad de la vida secular. Él se muestra como uno más en la larga lista de niños profetas que experimentan privación personal y poderes mágicos a la edad de seis años. Él mismo relata: “Un día mi madre abrió la puerta y todo el jardín estaba lleno de gente esperando para ser tocada por ‘Walter el milagroso’. A mis padres no les gustó para nada... aunque mi abuela fuera la más grande lectora del tarot de toda España”⁷.

Aparentemente, de esta manera Walter fue escogido⁸. En lugar de presentarse como corporalización y punto donde culmina una tradición, tal como el Indio lo hace, Walter da un salto directamente hasta la categoría sobrehumana de lo extra-ordinario.

Supongo que tiene sentido, entonces, que su personaje esté ahí, más allá de las convenciones en términos de sexualidad, riqueza y estilo. Como Tiresias el vidente, Mercado es una figura sexualmente ambigua: hombre/mujer, y esa ambigüedad, la forma en la que él la cuenta, refleja un halo divino: “Dios no es hombre ni mujer”, escribe Walter, abordando las taxonomías judeocristianas. “La insuficiencia de la lengua nos obliga a describir su ser supremo en términos de género, pero su esencia se extiende más allá de ello, incluyéndolo todo” (66). Esta ambigüedad sexual también opera a tono con el catolicismo oficial. El sacerdote católico es el único hombre del mundo hispánico con permiso de usar faldón. Los vestidos ricamente bordados de Walter se asemejan al costoso ropaje eclesiástico, diseñado para trascender lo que claramente revela: el encubrimiento sexual. La gruesa túnica disimula visualmente el cuerpo humano que está debajo. Sus mantos, ricamente adornados, se parecen a la sotana del sacerdote. Walter, como el sacerdote, está supuestamente descorporalizado, es todo cabeza. Los anillos recuerdan la autoridad papal. Es, como escribe Freud en *El malestar en la cultura*, un “dios prostético”, “él es de verdad magnificante... cuando se pone todos sus órganos auxiliares”⁹. El santuario/escenario visible el poder de la apropiación cultural. El recinto amurallado y aislado, lleno de candelas, esencias, telas gruesas, texturas de todo tipo, dota lo inanimado de lo sensorial negado por la carne.

De manera interesante, estamos aquí, de nuevo repudiando el cuerpo.

La raza cosmética

La astrología, la lectura de la palma de la mano, el tarot y otros rituales de sanación brindan una entrada más al sistema de signos, una arena más en la cual se da la sujeción física. A su manera, estos “llevan al sujeto a ser”, aunque sepamos por teóricos como Beauvoir, Foucault y Butler que las maneras en las que el sistema entra en acción varían considerablemente¹⁰. Como lo aclara

Walter con sus advertencias y consejos, múltiples fuerzas tiran y empujan a los espectadores en su audiencia. Para un sujeto bicultural, tal como un/a latino/a en Estados Unidos, el proceso de sujeción está doblemente concebido, doblemente complicado, ya que los sistemas regulatorios externos demandan formas diferentes, y a veces irreconciliables, de sumisión. La identidad cultural es altamente performativa. El reconocimiento es predicado a través de comportamientos corporalizados y actos de habla: las lenguas que hablamos, la forma en la que “actuamos” nuestro género y nuestra sexualidad, las maneras en las que la clase y la raza son comprendidas y visibilizadas, el grado de agencia desplegado por los actores sociales.

Pero estas performances operan de forma diferente en distintos sistemas culturales, como lo deja claro la situación de los latinos/as en Estados Unidos. Los latinoamericanos de clase alta pueden quedar asombrados al constatar que son considerados, automáticamente, subalternos en la imaginación popular de Estados Unidos, en donde, por su parte, los negros de Puerto Rico, de República Dominicana y otras partes de las Américas africanas, a menudo son etiquetados como negros y no como hispanos. Los blancos, negros y amerindios de Latinoamérica pueden ser, todos juntos, agrupados como “gente de color”. Las prácticas y tecnologías visuales de identificación, que se han desarrollado en las Américas para componer y catalogar categorías raciales —desde las pinturas de castas de los siglos XVI y XVII hasta la fotografía del siglo XIX y el XX— se estancan ante el dilema de que los latinos/as no sean identificables por su raza¹¹.

Ya el censo del año 2000 realizado en Estados Unidos, tropezaba con la misma constatación. El país está ahora dividido en dos: los no blancos y los negros como de costumbre, pero los no hispanos (lo cual incluye a blancos, negros, asiáticos, personas de las islas del Pacífico, multirraciales y “otros”, es decir, grupos designados por la raza) e hispanos (una designación étnica que abarca gente de cualquier raza)¹². Los “latinos” o “hispanos”, como las autoridades los llaman, muestran los límites de las clasificaciones y teorías raciales¹³. Aunque los hispanos estén exhaustivamente

racializados en la cultura de Estados Unidos, hispano/a no es una categoría racial. No es una raza cósmica, como Vasconcelos argumentaba, que reemplazaría las categorías existentes (“negros, blancos, indios, mongoles”) al transformarse en la quinta raza mestiza de las Américas, la raza “cósmica” final, “síntesis forjada con el tesoro de todas las razas que le antecedieron”¹⁴. Antes bien, es una raza cosmética, en la cual la apariencia externa no revela ninguna estabilidad ontológica. ¿Qué quiere decir esto exactamente? ¿Significa que las razas, de hecho, han “desaparecido” y que la población se ha fusionado en una “cósmica” y trascendente raza sin raza, como lo avizoró Vasconcelos? Definitivamente no. Las políticas de la “diferencia” racial continúan controlando el acceso al poder, a la riqueza, la educación y la salud a través del hemisferio. El privilegio de la blanquitud no ha sido sustituido en ninguna parte. Ahora, en las Américas, como en los escritos de Vasconcelos de 1925, el vocabulario del mestizaje intenta subsumir categorías raciales y racismo con específicos fines políticos. Pero esos fines son diversos. En México, durante la década de los años veinte, los intelectuales estaban combatiendo las teorías sobre la supremacía blanca que venía del norte. Había poder en una colectiva identidad racial imaginada. Hoy, en el “norte”, latinos/as e hispanos/as trastornan, todos juntos, el imaginario racial de Estados Unidos. Y esto no porque los hispanos sean considerados una etnia o una raza. El censo mismo deja claro que el latino/a “tiene” una raza, pero que puede ser cualquier raza. La raza, el mayor marcador visible en el arsenal colonial, no puede visibilizar la minoría más numerosa de la nación¹⁵. La raza cosmética, definida por prácticas de representación antes que por el color de la piel, desestabiliza la “raza” en sí. Las investigaciones sobre genética ya desacreditaron los señalamientos biológicos de las categorías raciales. Ahora los latinos han quebrantado los sistemas de identificación sociales y visuales. Las olas de inmigración latina durante los pasados cincuenta años han empañado todas las nociones de identificación visual. Llegaron inmigrantes de todos colores: migraciones de clase trabajadora “morena” de Puerto Rico, clase media y alta blanca y antirrevolucionaria

de Cuba durante los años sesenta, clase media y blanca de Puerto Rico, balseros “negros” en el Mariel a inicios de 1980, migraciones de exiliados políticos de países predominantemente “blancos”, como Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile, y un flujo constante de indígenas y mestizos de México y Centroamérica, política y económicamente oprimidos. Este grupo se le agrega a aquellos que estaban antes de la redefinición de la frontera entre México y Estados Unidos en 1848 y, con ello, queda claro el porqué latinos y latinas parecen estar, simultáneamente, en todas partes y sin embargo ser ilocalizables; visibles pero inidentificables. Son todos latinos/as, y aún hay poder en una identidad imaginada, étnica y colectiva.

Los latinos y las latinas llegaron a ser la mayoría más numerosa de Estados Unidos, aunque nadie parece notarlo. Ellos, como Walter Mercado, son representados como invisibles, no ubicables, y/o absolutamente performáticos. Ellos abandonaron la mayoría de las discusiones sobre raza, ya pocas universidades tienen programas de Estudios latinos, no hay mes de la historia latina o día de César Chávez por los derechos civiles. Basta con mirar la sección latina en una librería. Si asumimos que hay algo “hispanico”, probablemente encontraremos de todo, desde templos prehispánicos hasta libros de cocina argentina o decoración con recortes de papel. ¿Quién sabe quiénes son los latinos o lo que han realizado en Estados Unidos? ¿Cuáles archivos albergan sus historias, escritos y logros artísticos?

No es de sorprenderse, según mi argumento del capítulo inicial, que esta falta de presencia archivística lleve a la gente a cuestionar la existencia misma de estas poblaciones. Parece que para muchos los latinos/as no tienen cuerpo. Existen entre las sombras trabajadores indocumentados que hacen los trabajos necesarios pero invisibles. Una iglesia latina, ubicada en el distrito Lower East Side de Nueva York, por el cual camino regularmente, tiene un mural enorme que dice: “Déme sus almas, quédese con el resto”. Los políticos quieren votos, el mercado quiere consumidores de carros medianos y tarjetas de llamadas a larga distancia. Luis Valdéz y Cherríe Moraga, ambos dramaturgos chicanos,

tienen obras en las que sus protagonistas revolucionarios no tienen cuerpos, literalmente, solo cabezas¹⁶. Distorsionada por sistemas opresivos de representación, escribe Moraga en *Loving in the War Years*, “me volví puro espíritu, incorpórea”¹⁷. Cuando los latinos sí tienen cuerpos estos tienden a estar desarticulados: son las espaldas que se doblan para recolectar fresas, los brazos que limpian las casas, las manos que empujan los cochecitos de los niños. O entonces son cuerpos tras las rejas, entre el desproporcionado número de hombres y mujeres de color encarcelados en Estados Unidos. ¿Quién se preocupa por el cuerpo latino? La mayoría de los latinos no vota, no tiene derecho a protección legal ni acceso a seguro médico o escolaridad. La corporalización presenta problemas políticos, éticos y legales que muchos oficiales y votantes en Estados Unidos preferirían no contemplar.

Para otros, los latinos son ruidosos, temperamentales, dados a los afectos excesivos y la autoexhibición. La identidad latina, entonces, parece menos una cuestión de origen racial o incluso geográfico; más bien se trata de estrategias de automodelaje: idioma, gusto, música, comida y autoidentificación¹⁸. ¿Son o no son?

Así, los imperativos culturales chocan unos con otros, amenazando a veces con partir en dos al sujeto bicultural. En lugar del *ambos/y* del mestizaje biológico y cultural, los latinos en Estados Unidos son confrontados con un “o uno u otro”¹⁹. Walter se resiste a esas limitaciones, navegando de forma exuberante en el *ambos/y*: hombre y mujer, blanco y latino, rico y “del pueblo”, hispano y angloparlante, puertorriqueño de la isla y de los Estados Unidos continentales, lector de fortuna y buscador de fortuna. El placer que me da su performance me permite olvidar que su habilidad para navegar en esos espacios es afirmada por su estatus privilegiado de hombre blanco y rico. En cierto nivel, entonces, él simplemente apoya las estructuras existentes de visibilidad.

En otro orden de cosas, me gusta creer (o hacer creer) que la biculturalidad de Walter aún presenta retos a la normatividad. Los políticos y comentaristas como lamentan Pat Buchanan y Linda Chávez se quejan que los latinos a menudo evitan el “o

uno u otro”. Muchos de ellos no quieren ser “asimilados”. La mayoría escoge no abandonar sus prácticas culturales aún cuando acepte las nuevas. Está bien ser *bi*. Los latinos van al doctor si están enfermos y tienen acceso a la medicina occidental, pero muchos de ellos a la vez participan en toda suerte de prácticas de sanación no occidentales. Ir a ver a curanderos o espiritistas es otro ejemplo del *ambos/y*. Los curanderos, psíquicos y espiritistas equivalen a ciertos tipos de archivos y repertorios culturales (hierbas, piedras, cartas, signos cósmicos) con competencia cultural, que implica *conocimiento* y *comprensión* antes que creencia. El participar en limpiezas es un ejercicio ontológico, otra forma de ser latino. En los Estados Unidos, estas prácticas iluminan los puntos de quiebre, los nodos en donde los conflictivos sistemas se reúnen. Walter y otros espiritistas latinos visibilizan esos puntos, trazando un espacio psíquico que es sociopolítico más que cósmico.

Lo performativo felizmente infeliz

“¿El decir algo es hacer algo?”²⁰ J. L. Austin, como bien saben todos los estudiantes de Estudios de Performance, acuñó el término *performativo*, “derivado por supuesto del verbo en inglés *perform* (6), para referirse al lenguaje que actúa. Hay casos —ceremonias de casamientos, bautizos— en los cuales el decir algo crea algo (12). Al contrario de las constataciones o declaraciones de “hechos”, lo performativo enmascara: es una forma “disfrazada” que “imita” enunciados de hecho (4). Aunque Austin señala que operan diferente: “El enunciado que constata es verdadero o falso y el performativo es feliz o infeliz” (54). Entonces, Austin continúa desarrollando un sistema elaborado que identifica lo performativo infeliz (las cosas “salen mal por causa de tales enunciados” (14) y señala las muchas razones por las cuales lo performativo no actúa como anticipado. Hay fallos, actos que no causan efecto y son declarados nulos, invalidados, porque (1) el procedimiento seguido es errado o la persona que lo ejecuta no es

la apropiada (“malas apelaciones”, 17) o (2) el procedimiento es el correcto pero su performance es fallida (“malas ejecuciones”, 17). En ese maravilloso libro, en el que deshace sus argumentos a medida que los avanza, Austin parece realizar lo que me gustaría subrayar aquí. Los fallos, las apelaciones mal hechas y las malas ejecuciones conllevan grandes cantidades de diversión. Sugiero que Walter es el maestro del fallo, una persona no autorizada que utiliza medios inapropiados para trastocar la sabiduría convencional y pronunciar —y efectuar— un nuevo orden social.

Como performer, Walter se especializa en el arte de la inversión, la exageración, la fusión, la contradicción, lo camp, lo cursi, lo rascuache y el relajo. Él dota a la *drag queen* de autoridad papal, lee las políticas a través de la astrología, y comenta la brutalidad de la conquista, la esclavitud, el sexismo y otras enfermedades sociales por medio del movimiento de las estrellas. En lugar de actuar como el intermediario del amor de Dios, él mismo se nos ofrece, mezcla aquello que reclama su paso hacia el arte culto —sus figuras griegas y libros mayores— con el lenguaje rascuache, el mal gusto cursi, ridículo, el tener que arreglárselas: *have to make do*²¹. Él es una diva, una comadre, un experto, un hombre de negocios y un hombre culto. Mercado, el psíquico del mercado, es un súper multimillonario que vende o aprueba productos. Súper Mercado, como uno de los comentaristas lo llama, mercadea de todo, desde *productos energéticos* hasta rosarios de los que asegura tienen un gran poder. Mercado es un carismático líder espiritual autocreado, autopromovido, del que se dice que fue un niño tartamudo y enfermizo en su nativo Puerto Rico. Él manifiesta el nuevo “destino” latino, manteniendo la promesa de transformación: de pobre a rico, de tartamudez a discurso profético, de Puerto Rico al mundo entero.

Quizá es interesante, sin embargo, el juego estético a las escondidas en la performance de Walter, un encerrarse que radica en la forma en la que dos prácticas —el camp euro-americano y el rascuache latin/o americano— se unen para ocultar cada una lo que la otra revela. Desde sus articulaciones teóricas iniciales (como opuestas a la práctica), ni lo camp ni lo rascuache son

ajenos al esconderse. El famoso escrito de Susan Sontag, de 1964, “Notas sobre lo camp”, dio pie a acalorados debates no solo respecto de las políticas de lo camp, sino también de las políticas de la misma Sontag²². A pesar de que ella asocia tardíamente lo camp con lo homosexual (nota 50), ha sido acusada de minimizar eso que otros escritores ven como el enlace vital entre la performatividad camp y la *queer*²³. Sin embargo, de manera interesante, ese ensayo también hizo emerger la teorización de lo rascuache. A pesar de que el rascuachismo tiene una larga historia en la cultura popular mexicana y mexicano-americana, la articulación teórica, lúdica y sucinta de Tomás Ybarra-Frausto “Rascuachismo, a Chicano Sensibility” se deriva del ensayo de Sontag²⁴. La forma en la que Ybarra-Frausto modela sus reflexiones a partir de las notas de Sontag sugiere una profunda interconexión (así como una divergencia radical) entre dos teorías que a menudo tratan de ignorarse mutuamente.

Como lo camp, el rascuachismo es definido como el “buen gusto del mal gusto”²⁵. Ambos son, políticamente, discursos minoritarios que captan el placer y la diversión de oponerse. Estilísticamente, ambos son cursis, traducidos como “llamativo, chillón, pretencioso” en el diccionario de inglés-español *New World*. Lo camp, definido por Sontag como “insignia de identidad”, adquiere su contraparte en el rascuachismo, como “los códigos verbales-visuales que usamos para hablar con cada quien entre nosotros” (155). Ni lo camp ni el rascuachismo son “elevados” o “serios”. La lista de Sontag de artículos camp, tales como las lámparas de Tiffany y las óperas de Bellini, tienen su contraparte en la lista de artículos rascuaches de Ybarra-Frausto: tamales para microondas y “retratos de Emiliano Zapata sobre terciopelo” (155). Lo camp, de acuerdo con Sontag, “ve todo entre comillas. No es una lámpara sino una “lámpara” (nota 10). Lo rascuache también es citacional, reciclado, trasladado a un contexto que muestra el reverso de lo alto a lo bajo, de lo reverente a lo irreverente: Emiliano Zapata, el gran héroe revolucionario, en barato terciopelo brillante. Sontag sostiene que “la esencia de lo camp es su amor por lo no natural: el artificio y la exageración” (277).

Como lo camp, el rascuache es extravagante y elaborado, “un sentido decorativo rampante, cuyo axioma básico puede ser ‘demasiado nunca es suficiente’” (Ybarra-Frausto, 156). Lo rascuache, como lo camp, es inseparable de la gente que lo practica. Así, Ybarra-Frausto hace eco del miedo de Sontag de “traicionar” la sensibilidad al definir públicamente los códigos privados, y toma una aproximación para nada solemne, incluso rascuache, al explorarlo. Ambas teorías caminan nerviosamente por el borde. ¿Se trata lo camp/rascuache de ellos/eso? ¿O se trata de nosotros? ¿Nos volvemos camp/rascuaches al hablar de ello?

Entonces, aquí tenemos dos “sensibilidades” relacionadas en curso. La divergencia radical tiene que ver con los agentes de esas sensibilidades y las políticas de su práctica. Cada teoría rechaza o desaprueba el sujeto —en términos de clase, raza y orientación sexual— que está en el centro de la otra. Para Sontag, lo camp “es, por su naturaleza, solamente posible en sociedades opulentas” (nota 49), mientras que el rascuachismo, para Ybarra-Frausto, refleja el gusto de la clase trabajadora: es “una perspectiva del que lleva las de perder”, “una actitud arraigada en la inventiva y la adaptabilidad, aunque conciente de la postura y el estilo” (156). En Estados Unidos, el rascuachismo “ha evolucionado como una sensibilidad bicultural” (156). Los homosexuales de Sontag también pertenecen a una “minoría”, pero a una “creativa”, y ciertamente no étnica (nota 51). Por el contrario, los chicanos y las chicanas pueden ser de abajo, vivaces, fuertes, flexibles y llenos de recursos, pero nunca gays. El ensayo de Sontag enlaza a disgusto sensibilidad con práctica sexual y privilegio de clase, mientras que asume el privilegio racial. El ensayo de Ybarra-Frausto celebra la sensibilidad como la marca de la clase trabajadora mex-chicana en tanto asume, estratégicamente, la heteronormatividad. Parece que cada ensayo juega a las escondidas, cada uno apunta a lo que desautoriza. Sontag resalta los problemas de clase y raza solo para desecharlos, lo camp pertenece no a la clase baja sino a aquellos que experimentan la “psicopatología de la abundancia” (nota 49). Ella etiqueta a la cantante cubana *queer* La Lupe como camp —un movimiento que pudo haber abierto la

discusión para incluir personas no euro-norteamericanas y gente de color tan tempranamente como en 1964— pero solo dirige el gesto hacia posibilidades que deja sin explorar. Del mismo modo, el ensayo del rascuachismo se aleja de lo *queer* en el centro de su articulación. Ybarra-Frausto elude lo *queer* a sabiendas, quizá concientemente, de que el movimiento chicano de los años sesenta, el cual, argumenta, “revigoriza la postura y el estilo del rascuachismo” (159), contrarrestó el racismo en parte a través de un machismo que no toleraría su puesta en cuestión.

¿Qué dice esto sobre Walter el psíquico, y sobre el espacio psíquico latino, que al final del siglo XX representa lo camp sin sexualidad y lo rascuache sin etnicidad? ¿Cuáles fantasías de identificación o paso son negociadas en esta escenificación del “ambos/y”, y del “ni uno ni otro”? Walter el blanco, ese latino tan pero tan opulento, llama la atención extravagantemente a su cuerpo y su trasfondo solo para hacer énfasis en que aquello que tiene para ofrecer no se trata de sexualidad o etnicidad, sino del espíritu, el alma. Walter, la estrella, triunfa como latino. Sin embargo, su sentido de belleza y orden elimina casi todo lo que podría ser “americano” en el sentido hemisférico del término. Su inspiración fluye desde la antigüedad, Egipto, Europa, China, aunque sus apelaciones a la santería lo acercan a casa. No obstante, su performance de “civilización” afirma, tácitamente, que esta viene, en general, de “allá” y, personalmente, de su abuela española. Asimismo, él esconde su sexualidad aún cuando la representa en los espacios más públicos. Pero él mantiene sus secretos y nos insta a hacer lo mismo. Walter es la diva del “no pregunte, no cuente” de la comunidad latina, que practica y predica un rechazo estratégico a la definición.

No obstante, parte de su performance incluye el lado inverso rascuache/camp de su propia premisa. La exhibición exuberante de riqueza y éxito es tan transparente como graciosa, hace visible, como *fantasía*, la aspiración de lograrlo en un país que valora la blanquitud, el estrellato y el éxito material. No es tanto una meta como un “cumplimiento del deseo” freudiano²⁶. Así, esta performance de opulencia y blanquitud no es solo una desautorización

o borrón del sujeto rascuache —a pesar de que lo es— sino que apunta a participar en la ilusión nacional de “éxito”. Y hasta latinos y latinas pueden jugar. De igual manera, hace aparente el deseo étnicamente marcado (sin embargo fugaz) de “pasar” y trascender los efectos de la discriminación racial y social. La aparición de Walter es tan espectral, tan descorporalizada, tan virtual, que la realidad rascuache del desempoderamiento que la sostiene se destaca marcadamente. Tal como Ybarra-Frausto sospechaba, la performance rascuache hace a sus espectadores y comentaristas rascuaches: esta performance se trata de “nosotros”, como participantes en esta fantasía, y no solo de Walter, que es quien la empezó.

El reverso de lo camp también echa por tierra el encierro sexual de Walter. De modo que, aunque podríamos argumentar que Walter trata de esconder su sexualidad bajo llamativas vestiduras sacerdotales, su escogencia estética me parece generadora. A pesar de que él nunca se refiera a su propia preferencia sexual, no solo la representa sino que, constantemente, aboga por la tolerancia sexual al recordar a sus escuchas que el amor no tiene que ver con arreglos contractuales. Él escribe que “estamos entrando a la era del amor, y en ella las relaciones entre hombres y mujeres, entre un hombre y otro, entre mujer y mujer —incluso entre lo que llamamos “familias”— serán alteradas dramática y permanentemente”²⁷. Su encierro también viene con instrucciones para su audiencia. Mírame, parece decir, y piensa lo que quieras, pero no juzgues, no critiques, porque recuerda: cuando señalas a alguien, tres dedos más te están señalando a ti. La performance, entonces, se trata tanto del papel de la audiencia en el encierro sexual como del suyo propio.

La dificultad de ubicar a Walter, en todos los sentidos, es la clave de su popularidad. Él está en todas partes y en ninguna, es visible aunque no categorizable, es un artista de cruce, que crea exuberantemente el espacio de la liminalidad y la alternatividad, y lo hace glamoroso. Él es lo performativo feliz, el rostro brillante de la infeliz posición del/la latino/a en el imaginario estadounidense, ese que al reclamar prominencia la crea. Él eleva

la liminalidad a una condición cósmica: “Estamos pasando por un portal del tiempo” (2), escribe, y “estamos, de hecho, en el tiempo de la total destrucción de lo viejo, antes del tiempo del renacimiento” (57). Él ocupa el espacio de televisión de las 5:45 p.m., entre el día y la noche, entre la audiencia predominantemente femenina de las telenovelas y la audiencia variada de las noticias vespertinas. Navega la zona liminal de la especulación y mezcla fantasías y futuros. Se toma en serio a sí mismo, pero sabemos que es *puro relajo*, solamente un juego divertido.

El relajo es lo performativo felizmente fracasado, un acto que quiebra el sistema apropiado de comportamientos convencionales, y convierte su acción en nula y vacía. Es un modo liminal de acción que conlleva provocar y expresarse. El relajo, un acto de disrupción espontánea, quebranta la configuración dada del grupo o la comunidad. Frente al relajo, el procedimiento convencional no puede avanzar. Como una forma de comportamiento disruptivo o transgresor, el relajo manifiesta el reto a y el reconocimiento tácito de los límites del sistema. Es un acto de desvalorización, o lo que el fallecido intelectual mexicano Jorge Portilla llama “desolidarización” con las normas dominantes, con el fin de crear una solidaridad diferente, alegremente rebelde —la solidaridad del que lleva las de perder²⁸.

El relajo es un acto de desidentificación en tanto rechaza toda categorización dada sin pronunciar o poseer otra. Es una forma “negativa” de expresión en tanto declaración *contra*, nunca a favor; es una posición. No obstante, el relajo no es amenazante porque es cómico y subversivo en formas que permiten un distanciamiento crítico en lugar de un desafío revolucionario. Es un ataque lateral, no frontal. Lo rascuache (la estética, la actitud), como el relajo, (el acto), resulta liberador para comunidades marginalizadas. El relajo de Walter es una performance en tanto es siempre citacional, “comportamiento dos veces actuado”, y en tanto requiere externalización repetida. Es performativo en tanto provoca el efecto que pronuncia, hace visible la actitud negativa, el momento de interrupción o intervención. Walter se enaltece en su rascuachez. A través del relajo, él se burla de

las convenciones, deslegitima sistemas regulatorios normativos, forja un sentido de comunidad latina extravagante, liberada y bilingüe, que es capaz de hacer reglas —no solo de seguirlas o romperlas. A través del relajo, el mundo se divide en aquellos que entienden el gesto y aquellos que no. El relajo invierte la configuración colonialista de “los de casa/los forasteros”, involucrando a aquellos que entienden la broma y excluyendo a aquellos que se preguntan de qué se trata todo eso. Como lo *camp* y lo *rascuache*, el relajo niega el fácil acceso. Es una forma minoritaria de codificar —de revelar y ocultar— para sobrevivir en la esfera pública.

Esta liminalidad y alternatividad del relajo habla convincentemente sobre la experiencia de los latinos/as de la desposesión social y legal. Los latinos/as, para empezar, están siempre en medio, son marginales con respecto a ambos imaginarios sociales, el latinoamericano y el estadounidense, y a menudo también víctimas de fallos performativos. La ley y el orden en Estados Unidos generalmente no funcionan para los latinos/as, que son parte de esa población forzada a soportar políticas cada vez más agresivas. El espacio político de la liminalidad a menudo ha sido asociado, por buenas razones, con ansiedad y terror. Para los puertorriqueños, la identidad nacional ha sido un espacio intermedio, a menudo un tira y afloja entre la isla y los Estados Unidos continentales, entre el español y el inglés, entre una “identidad” puertorriqueña y un pasaporte de Estados Unidos. Los cubano-americanos a menudo expresan su identificación con Cuba, a pesar de que no tengan hogar al cual regresar. Los mexicanos, en el suroeste, estaban ahí antes que la frontera, y han sido y no han sido ciudadanos estadounidenses desde que el Tratado de Guadalupe Hidalgo les ofreció en 1848 su ambiguo estatus, la promesa de que serían “admitidos a su debido tiempo (a juicio del Congreso de Estados Unidos) para el disfrute de todos los derechos de los ciudadanos de Estados Unidos”²⁹. Para ellos, la ciudadanía legal y cultural ha sido siempre una fantasía, una creencia en futuros perpetuamente diferidos. Los recién llegados, tales como los suramericanos que cruzan la frontera, enfrentan

una zona liminal aún más aterradora, llena de “la ley”, los coyotes, la *Migra*, y otros peligros. Como lo dice Alberto Ledesma, ellos “tienen que aprender cómo vivir en las sobras, sin saber la lengua en la que se les habla, sin estar informados de todos los derechos que pueden tener, e incapaces de protestar por su situación”³⁰. Incluso los residentes legales y ciudadanos son, muy a menudo, tratados como extranjeros culturales y parias económicos. El precio físico de la sujeción hace a los latinos/as deseosos de otra Ley, otro sistema de significación, un orden más allá de la ley de la Iglesia y el Estado.

Creo que la performance de Walter visibiliza la Ley y su transgresión, aquello que exige el cumplimiento y, al mismo tiempo, eso que puede ser descifrado solo por aquellos que la conocen. La ley, según Baudrillard, es “parte del mundo de la representación, y por ello es sujeto de interpretación o sujeto a ser descifrado... Es un texto, y está bajo la influencia del significado y la referencialidad”³¹. Walter brinda un desafío paródico a la Ley misma al aludir a una ley superior que solo él puede descifrar. Él irrumpe en el archivo tradicional que ha guardado la información de aquellos en el poder al leer las estrellas, el tarot, el I-Ching, como signos basados en una Ley más profunda, más antigua y misteriosa, y, de alguna manera, más universal y eternamente válida que la Ley terrestre. Asimismo, él parece creer en todo (y nada), y no exige creer. No hay un trabajo puritano, ético, al cual adherirse y no hay nada que probar. Eso no es una religión ni una obligación. Se trata de participación, trabajo en equipo, estilo, actitud, un ejercicio de relajo que representa la esperanza de que la Ley, como sistema normalizador, pueda ser invertida y transgredida de manera segura.

Walter, creo yo, habla más de una fantasía de “lograrlo” que de una creencia espiritual —más de *hacer creer* que de creer en sí—. Este psíquico latino refleja, de formas interesantes, un espacio psíquico latino. ¿Qué es esa fantasía de participación cultural y por qué es tan irresistible, dado que claramente excluye más de lo que incluye? ¿Cómo es que la performance de Walter de la latinidad se liga a otras formas, quizá más sociológicas de

autoimaginarse, como las formaciones de identidad reflejadas en el censo del 2000? Quizá haya muchos porqués, algunos relacionados con performance, otros con género y sexualidad, otros con raza y etnicidad, otros con economía, otros con política, otros con espiritualidad, otros con la forma en la que todos ellos se unen.

La performance de Walter de un espacio psíquico, argumentaría yo, es complicada, contradictoria, aunque sobre todo afirmativa. Él es el síntoma de la mercantilización de las identidades y la hipertrofia del artificio. Walter hace visible al latino como estrella, con la condición de que sea blanco, rubio, hombre, rico y emprendedor. Él es el latino altamente artificial, que señala la paradójica creación del latino como una categoría pan-étnica. El latino es, en sí mismo, una acumulación de grupos, es simultáneamente un recurso político muy real, una identidad política colectiva y "movible", un constructo mediático, un estilo y un mercado de consumo. La sociedad de consumo interpola a sus sujetos a través del mercado, y ¿qué es Walter sino la (des)corporización paradójica del tráfico de identidades del capitalismo tardío? No obstante, Walter ofrece un orden cósmico y cosmético de las fuerzas múltiples, conflictivas y caóticas que tiran de la identidad. Él propone lecturas múltiples y abre múltiples espacios de alternatividad. Tal vez, lo que su personaje promete a los espectadores latinos/as es un espacio psíquico vital, con opciones, con espacio de maniobra, uno que prometa acceso a diferentes tipos de conocimiento, diferentes repertorios, textos culturales, estrategias hermenéuticas. Hay muchas variables para los ciudadanos biculturales, muchos factores lingüísticos, ideológicos y sociopolíticos por negociar. Y cada noche de la semana, por el *Canal 41*, Walter nos asegura, a nosotros sus espectadores, que estamos en control de las variables, en vez de las variables que hay que controlar.

CAPÍTULO V

IDENTIFICACIONES ERRÓNEAS. POBLACIONES MINORITARIAS DE LUTO POR DIANA

Estábamos sentadas en el sofá —mi hija pequeña Marina sentada sobre mi regazo— lamentando la muerte de una mujer a quien no conocimos. Mientras el ataúd tomaba lentamente su camino hacia la Abadía de Westminster, se escuchaba el zumbido reverente de los comentaristas sobre el silencio, el estado de ánimo, las dramáticas demostraciones de emoción pública. Daba la impresión de que había muchos públicos participando en lo que parecía el mismo teatro del luto. El público, exclusivo y bien portado de dignatarios y estrellas de cine dentro de la abadía, la cargada “audiencia” popular en los prados externos, los dos billones de televidentes alrededor del mundo viéndose unos a otros mirar. Por donde quiera que la cámara se fijaba la gente sollozaba silenciosamente. La emoción era contagiosa: la pena por Diana y sus hijos, el terror de la muerte súbita, la rabia por la reina mezquina, el desprecio por la falta de amor del esposo. Como en un teatro, la emoción dio paso al aplauso que estalló afuera de la abadía seguido del panegírico del Conde de Spencer, que sin invitación se abrió camino hacia adentro, hasta el frente, irrumpiendo en la solemnidad y recordando a los altos y poderosos que aquel era, después de todo, el acto que demandaba el público. Luego, cuando el coche fúnebre que cargaba los restos salía desde Londres, el público le lanzó sus últimos buques a la diva que partía. Incesantes repeticiones de quienes cubrían el evento nos aseguraban que estábamos viendo “en vivo”. ¿Qué significa en vivo?, me pregunté en voz alta al ver desde el otro lado del Atlántico. “Significa que nosotras estamos en vivo y ella muerta”, me explicó Marina. Entonces, “¿tú no vas a morirme, no mami?”, agregó mientras lloraba. “No, cariño, no, te lo prometo”,

dije mientras también lloraba de repente, pero avergonzada. Nuestras lágrimas eran de dos tipos diferentes, las suyas eran de pena y miedo, las mías complicadas por la determinación de resistir esa suerte de identificación que me parecía coercitiva y humillante.

¿Qué era Diana para mí, para que llorara por ella? Aquel era un extraño efecto de reflejo, una Diana llorando por la otra.

Una vez más, yo era aquella torpe niña gordita en Parral, Chihuahua, con mi cabello peinado hacia atrás en colitas, tan tallado que mis ojos no podían cerrarse, mi falda sostenida con alfileres porque había perdido el botón, mis botas vaqueras, mi chaqueta con flecos de gamuza, y mis amados pequeños aretes de tijeras de oro que se abrían y se cerraban. Y mi abuela anglo-canadiense me decía que solo los salvajes se hacían agujeros en el cuerpo. La princesa Anne, me recordaba ella, no usaba chaqueta de gamuza, eso por no decir nada de los aretes de tijeras. Definitivamente, yo no era su "princesita", y nunca crecería y me casaría con un príncipe si no me formaba y actuaba como una buena chica. En todas las vacaciones me llegaba una nueva medida correctiva para mi condición salvaje: un calendario real, una conmemorativa taza de té. Ahora, ahí estaba ella, la otra Diana, la que había sido alta, rubia y bella, la que nunca sería sorprendida muerta sin un botón, la que habría preferido morir antes que ser gordita, la que se había casado con el príncipe. Y mira lo que le pasó. Aquí, una vez más, yo estaba atrapada en un drama que de forma inesperada se había convertido en el mío. Sentí un escalofrío, percibí el fantasma.

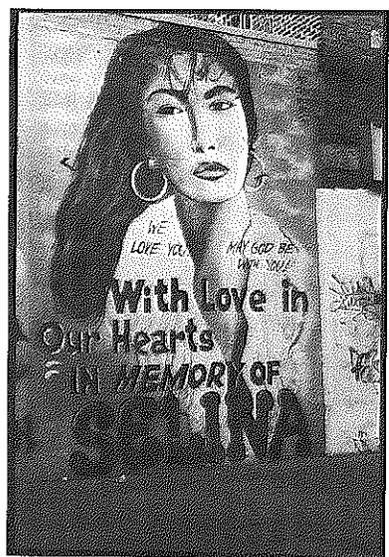
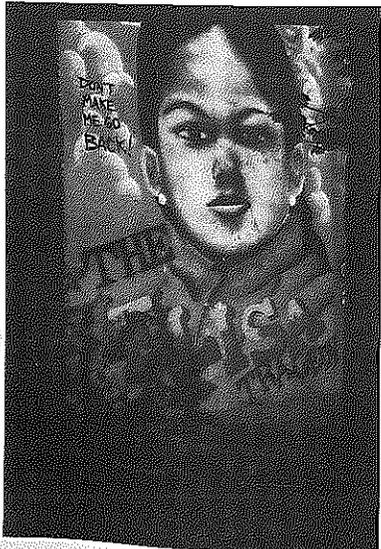
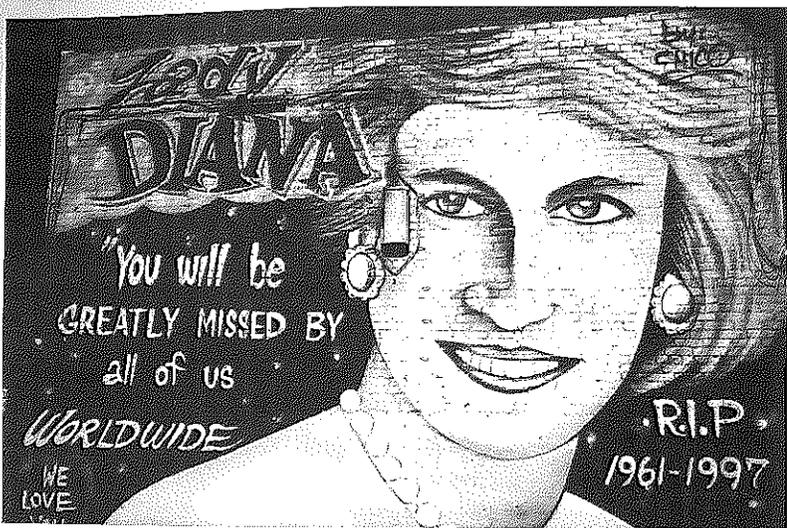
Descargar la aflicción

¿De quién era esa fantasía?, seguí preguntándome durante las semanas siguientes a la muerte y el funeral de Diana, Princesa de Gales. O mejor, ¿cómo es que tantas fantasías dispares llegaron a converger en este más bien ordinario ser humano? La disparidad entre el accidente como incidente y la espectacularidad de

la reacción a nivel mundial demandaba reflexionar. Yo sospechaba que el fantasma de Diana tenía más que contarnos sobre las relaciones internacionales que Madeleine Albright. ¿Cuál era la base de tal identificación, aparentemente extendida? ¿Estábamos viendo una mezcolanza de tradiciones funerarias, o era este realmente un caso de estilos de duelo multiculturales, uniéndose ante nuestros ojos? ¿Cuáles eran las políticas de tal energía memorialista, y las acciones miméticas del duelo que estaban siendo actuadas simultáneamente en varias partes del mundo, los momentos sincronizados de silencio, las firmas en el libro de condolencias, los santuarios florales? En Argentina, una revista puso un dibujo de santa Evita y santa Diana sentadas lado a lado en el cielo. Ahí estaba ella, "la más amada dama de nuestro tiempo", adornando estampillas postales de la República de Togo. El carnaval de Trinidad presentó el número "los paparazzi son el infierno" como un "tributo a la reina de los corazones". Artistas negros de Estados Unidos pintaron murales conmemorativos en el Lower East Side de Manhattan. Uno, hecho por Chico, ponía a Diana junto a otras mujeres víctimas latinas: Selena y Elisa (Figuras 20-22), ambas asesinadas por gente cercana a ellas. ¿Era este un mural de conspiración? En otro, Diana aparecía como una salvadora, junto a Madre Teresa, en "realeza y santidad" (Figura 23). Y aquí, en un mural amonestador, hecho por A. Charles en una sinagoga de la Houston Street, la muerte de Diana es pintada como una saturación de los medios de comunicación (Figuras 24-26), puesta junto a los íconos afroamericanos caídos Tupac Shakur y Mike Tyson.

"Vivir por las armas, morir por las armas". Los murales visibilizaban las versiones de la santa, víctima, y objeto de los medios, que circulaban en la esfera pública. ¿Cómo es que estas imágenes globales fueron descargadas en las paredes de estos barrios? ¿Por qué ella habría de importarles a las poblaciones minoritarias, cuando sus propios íconos, desde Evita hasta Selena y Tupac, habían aparecido tan escasamente en los medios? ¿Por cuál mecanismo la popularidad de Diana era construida como "la popular"? El mundo suspendió voluntariamente su incredulidad cuando esta

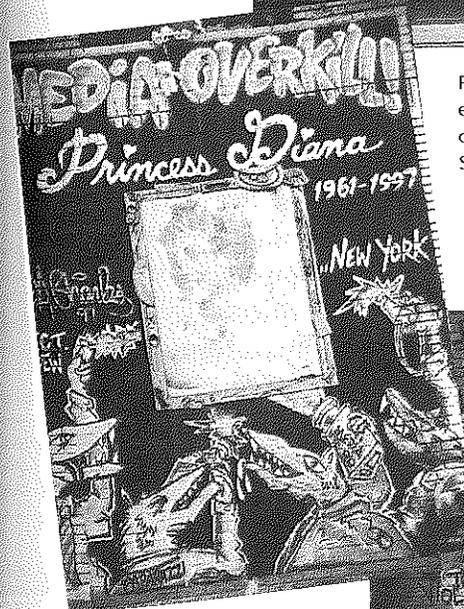
mujer, tan aristocrática, casada con un príncipe y futuro rey, madre de príncipes y futuros reyes, quien socializaba con billonarios y celebridades, fue transformada ante nuestros ojos en “la princesa del pueblo” y “reina de los corazones de la gente”.



FIGURAS 20-21-22. Murales de Chico en la East Houston Street, en Nueva York: Diana, Selena, Elisa. Fotos de Diana Taylor, 1997.



FIGURAS 23, 24, 25 y 26. Murales de A. Charles en la calle Houston y Primera Avenida, en la ciudad de Nueva York. Overkill, Diana, Tupac Shakur. Fotografías de Diana Taylor, 1997.



La vida de Diana, su muerte, el funeral y la vida después, casi como reliquia sagrada en exhibición, ilumina la forma en la que los dramas sociales, intersectados y múltiples, actúan global y localmente. Toda clase de problemas, que van desde desórdenes de alimentación hasta matrimonios infelices, desde el Sida hasta el trabajo de los medios, el neocolonialismo y la globalización, parecen mágicamente encarnados en su imagen. La trágica construcción de la trama de los eventos alrededor de Diana y la teatralidad de la escenificación transmitidas internacionalmente, crean la ilusión de una audiencia cohesionada, "universal". Pero, ¿no es este, quizá, un espectáculo internacional, en el sentido de Debord, que "se presenta, simultáneamente, como de toda la sociedad, como parte de la sociedad y como un instrumento de unificación", en tanto "concentra toda mirada y toda conciencia?"¹. Hay una diferencia entre dirigirse a una audiencia global y asegurar que el drama apela de forma universal. Pero al mirar la naturaleza y escenificación de estos dramas sociales, yo exploro la forma en la que la globalización se presenta como "universalidad" y cómo esta "universalidad" es descargada estratégicamente y reconfigurada a nivel local.

Drama social

Si seguimos el modelo de Victor Turner del "drama social" por un minuto, un modelo que él presenta como válido universalmente, podemos reconocer con facilidad las cuatro fases que él identifica: (1) la brecha o ruptura social y burla de la norma; (2) la crisis, en la que la brecha se ensancha y escala; (3) la acción reparadora, que busca detener la propagación de la crisis; y (4) la reintegración, el reordenamiento de las normas sociales². Cada una de las cuatro se desarrolla en modos dramáticos diferentes, cada una rivaliza con la anterior al presionar los límites de la teatralidad.

♦ *La brecha —su divorcio de Charles y su extrañamiento de la familia real— fue puro melodrama. Actuado en clave estridente*

de interrogatorios, declaraciones y denuncias, el drama se desarrolló con llantos y cuchicheos explosivos y esporádicos. Casi todo el mundo pudo (y aparentemente lo hizo) sintonizarse con los últimos episodios que mostraban al insensible marido, a la otra mujer, a la suegra desaprobadora. Las fronteras de lo "apropiado" fueron repetidamente enfatizadas y transgredidas. Este drama privado, tan públicamente actuado, situaba a protagonistas y espectadores por igual, al borde y a menudo más allá de lo admisible. Yo, como otros tantos millones, viví los traumas de las infidelidades y los comportamientos autodestructivos, ponía atención a las conversaciones y compartía la estridencia de las revelaciones y negaciones. Cuando ella no estaba luchando para contener las lágrimas, las imágenes señalaban la evidencia de la vulnerabilidad. Su dolor se convirtió en espectáculo, actuado a modo del juego de las escondidas, de estratégica autoexposición de su parte, y de impenitente voyeurismo de parte mía. Lo que hizo que todo fuera tan emocionante, por supuesto, no fue su originalidad sino el ser predecible: su historia, actuada con tanto *glamour* en el aquí y el ahora era, básicamente, la misma vieja historia. Yo, como muchísimas personas, ya la había vivido o visto antes.

♦ *Su muerte —la crisis— fue un drama trágico. El fatídico accidente, que yo (como otros antes de mí) repetiré en detalle más adelante, sacó a Diana de "lo viejo y lo mismo" para otorgarle el papel de "única". Estamos vivos y ella muerta —ella dejó el anonimato del "nosotros" para habitar la singularidad del "ella"—. Ella se cristalizó en el original, la quintaesencia, la amante trágica, bella, ángel misericordioso y madre amorosa. Su repentina singularidad, su trágica magnitud, nos permitió olvidar por un momento que ella también era, por mucho, el producto de una larga historia de imaginaciones colectivas que han normalizado la heterosexualidad, glorificado la maternidad, fetichizado la juventud y la feminidad, llenado de *glamour* la blanquitud,*

erotizado el imperialismo y promovido un discurso de voluntarismo. ¿Era en vivo? ¿O era una repetición más de lo vivo?

♦ *La acción reparadora —el funeral— fue un acto teatral.* Inserto en la tradición de otros funerales de Estado, este evento fue una repetición más, solo el más reciente pero nunca el primero o el último de tales espectáculos. Aparentemente, Leonor de Castilla tuvo una despedida suntuosa en 1290, y el funeral de Evita en 1952 fue un espectáculo magnífico, tan masivo y estatal como el de Diana. Fue un acto orquestado con un inicio, un desarrollo y un final. Fue una teatralidad que emanaba desde la esmerada coreografía de color, movimiento, sonido, espacio y trajes de gala. La teatralidad se atribuye en general al teatro, que claramente lo precede y se amplía más allá de él. Las comunidades sin teatro (culturas no occidentales como la mexicana) entendieron, y eran regidas, por la teatralidad. Y los problemas concernientes a la teatralidad se situaron en el centro de muchas de las tensiones entre la Reina y la población británica. ¿Qué tanta o qué tan poca teatralidad debería demandar el país para honrar la muerte de su princesa?

La teatralidad del evento, como espectáculo de Estado, se adueñó del poder visual a través de la estratificación, de la suma y el aumento de elementos tradicionales y no tradicionales. El funeral de Diana, sobrecargado de esplendor, superó a aquellos que le habían precedido. Pero la repetición no era un simple retorno mimético a pasadas exhibiciones de pompa y circunstancia. Antes bien, la pompa asociada con el pasado servía para monumentalizar el presente. Cada reencarnación cobra poder a través de la acumulación. Así, la citacionalidad fue puesta al servicio de la originalidad, intensificando lo "nuevo", los toques no tradicionales tales como Elton John cantando su éxito pop "*Candle in the wind*", y con ello recordando una muerte anterior. Sin embargo, la naturaleza prescrita, dos veces actuada de

los funerales, también tiene otra función ritual. El tratamiento formal de transiciones o muertes dolorosas o peligrosas ayuda a regular el desembolso de la emoción. Los funerales han servido hace mucho para canalizar y controlar el duelo. Pero este funeral televisado, con su insistencia en la participación, parecía provocar las propias emociones para las que fue diseñado como canal. Los espectadores, tanto como el ataúd y los miembros de la realeza, se convirtieron en el espectáculo para una audiencia global reunida, quizá, por el duelo pero, más posiblemente, por la televisión, los periódicos, las revistas e Internet. Al contrario de los eventos anteriores, los medios y sistemas de comunicación actuaron la identificación que decían reportar, asegurándonos que la pérdida, como la princesa, eran nuestras.

La fase de la reintegración, el periodo de reordenar las normas sociales, se presentó en dramas múltiples, menos cohesivos, menos centralizados. Después de la fase inicial en la que se participaba virtualmente a través de una frenética conmemoración, el fantasma de Diana llegó a ser lugar de intensa renegociación entre varias comunidades. ¿Sería restaurado el statu quo roto por la brecha? ¿Quedaría la monarquía revigorizada o permanentemente anticuada? ¿Sería Diana el nuevo rostro de la Inglaterra más amable, gentil, más moderna de Tony Blair? ¿Emblematizó el lugar del entierro, construido por el hermano, la imagen de Inglaterra en el mundo como un "parque temático de la pompa real" de baja tecnología?³ ¿O había sido transformado en una reliquia completamente no británica, en un santuario prepago fuera de Disneylandia? ¿Fueron superadas las rupturas y divisiones visibilizadas por medio de su muerte en este momento de reintegración, o son las divisiones más fuertemente visibles que nunca?

La fantología de la performance

El paradigma del drama social, esbozado por Turner, visibiliza varias modalidades de cultura expresiva. Y él estaba probablemente en lo correcto al afirmar que este modelo de cuatro fases

ilumina todos los tipos de conflictos sociales, incluyendo desde disputas de oficina hasta conflictos nacionales. Sin embargo, estoy menos convencida de que esos dramas actúen internacional y entrecruzados culturalmente de una manera nítida. El "drama" de la muerte de Diana, y la "teatralidad" de su funeral eluden, en vez de aclarar, el "trauma" del cruce de límites, como espectros que atraviesan fronteras étnicas o nacionales. Lo que cuenta como drama en un contexto puede ser degradado a mero incidente en otro. El espectro de Diana se vuelve visible y significativo en tanto danza con varios repertorios de enfoques políticos y económicos, y viceversa. La Rosa de Inglaterra ocluye a Norma Jean como la nueva candela que danza al viento. La danza actúa más papeles de sustitución o, en términos de Joseph Roach, de subrogación: la Rosa de Inglaterra desplaza a Selena, la Rosa de Texas, su funeral supera el de Evita como el más sobreproducido del siglo hecho para una mujer⁴. El espectro, el espectáculo y los espectadores están todos danzando en este funeral, quizá porque es tan duro lidiar con ello, *spec-ere* (ver) que esos fantasmas, la fantasía, la performance, han sido tradicionalmente colocados en el lado opuesto de lo "real" e "histórico". Las fantasías en juego pueden ser vinculadas a las así llamadas ansiedades universales y eternas sobre una vida gloriosa, una muerte inesperada, y la caída de lo grande. La naturaleza iterativa y altamente estilizada de esta majestuosa exhibición no debería sugerir que no es, al mismo tiempo, profundamente política e históricamente específica. ¿Cuáles son las condiciones que le permiten a estas fantasías volverse visiblemente encarnadas en una mujer que no le importa mucho a nadie? Aunque el espectro puede ir y venir en el tiempo, y aunque las performances hacen visibles los conflictos que de otra forma permanecen difusos, los espectros y las performances suceden muy en vivo. La fantología "*haunting*", como señala Derrida, "es histórico... pero no tiene fecha"⁵. Sugiero que las fantasías que convergen alrededor de la figura de Diana requieren de ciertas condiciones de visibilidad y enfocan varias historias, ontologías y fantologías *hauntologies* de la performance.

En su libro *Unmarked*, Peggy Phelan señala la "ontología de la performance", subrayando el carácter en vivo del evento performático, el *ahora* en el que esa performance tiene lugar: "La única vida de la performance es en el presente. La performance no puede ser grabada, registrada, documentada o participar de otra forma en la circulación de la "representación de la representación"⁶. Un evento como la muerte y el funeral de Diana, sin embargo, también nos pide mirar la otra cara de la ontología de la performance, lo que Derrida llamó su "fantología" "*hauntology*". Muchas culturas se basan en la noción de una segunda venida: los mexica, los cristianos, los judíos, los marxistas, por nombrar solo algunos. El fantasma es, por definición, una repetición, el *revenant* de Derrida. Este es el momento de la posdesaparición y no el momento que la precede, señalado por Phelan. La suntuosidad de la ceremonia lleva a cabo la sacralización de los restos, teóricamente antitética a la performance. Los restos, en este espectáculo, toman vida por sí mismos, tanto así que un periódico sensacionalista con un fotomontaje mostraba a Di viendo su propio funeral desde una esquina con una sonrisa agrí dulce, una testigo más de un evento que la superó. El cuerpo que, asumimos, yace en el ataúd es todo lo que tenemos para asegurarnos de que Diana era real, pues nos provee la materialidad autenticadora que sostiene la performance de la resurrección. En espíritu, ella estuvo presente en su funeral; quizá, de manera inversa, podríamos argumentar que ella estuvo ausente de su vida. El santuario que acoge sus restos continuará garantizando la materialidad del fenómeno global que es Diana, la masiva reaparición del retorno. Política y simbólicamente, no hemos visto el final de ella. Una fotografía posterior en un quiosco de periódicos aseguraba que "se puede ser perdonado por imaginar que Diana nunca murió aquel agosto. La Princesa de Gales mantuvo durante un buen tiempo a la prensa rugiendo"⁷. La portada de la revista *People* del 2 de febrero de 1998, pinta a Diana tan activa en la muerte como lo fue cuando estaba viva: "En la muerte, como en la vida, ella recogió millones para la caridad".

Mi visión de la performance descansa en la noción de fantología, *ghosting*, esa visualización que continúa actuando políticamente incluso cuando excede lo que sucede en vivo. Como la definición de Phelan, depende de la relación entre visibilidad e invisibilidad, o entre aparición y desaparición, pero llega a ello desde un ángulo diferente. Para Phelan, la característica definitoria de la performance —esa que la separa de todos los otros fenómenos— es que sucede en vivo y desaparece sin dejar huella. Desde mi punto de vista, al contrario, la performance hace visible (por un instante, en vivo, ahora) eso que ya estaba siempre ahí: los fantasmas, los tropos, los escenarios que estructuran nuestra vida individual y colectiva. Esos espectros, manifestados a través de la performance, alteran futuros fantasmas, futuras fantasías. Diana puede haber sido el producto de una vía de conceptualizar la realeza, pero ella cambió la apariencia, el estilo y el rango de visibilidad por el que la realeza será actuada y deseada en el futuro. Su actuación dejó huella. Muchas mujeres que se postulan para un cargo político hoy en Argentina llevan el moño rubio teñido y el traje de Dior asociado con Evita. En cierto sentido, por supuesto, la performance en vivo elude la “economía de la reproducción”, como lo señala Phelan⁸. Pero yo argumentaría que su eficacia, como arte o como política, se origina de la forma en la que las performances se nutren de las fantasías públicas y dejan huella, reproduciendo y a veces alterando repertorios culturales. La performance, entonces, involucra más que un objeto (como en el arte de performance), más que un logro, o un cumplimento. Esta constituye una (casi mágica) práctica invocatoria; provoca emociones que dice solo representar, evoca memorias y dolores que pertenecen a algún otro cuerpo, conjura y hace visible no solo lo que sucede en vivo sino el ejército poderoso de lo ya siempre vivo. El poder de ver a través de la performance es el reconocimiento de que lo hemos visto todo antes, las fantasías que dan forma a nuestro sentido del yo, de la comunidad, que organizan nuestros escenarios de interacción, conflicto y resolución.

¿Cuáles son las condiciones de visibilidad necesarias para conjurar al fantasma? De todos los tantos espectros potenciales,

¿por qué algunos adquieren tal poder? ¿Por qué Diana y no otra persona? ¿Por qué, como Michael Taussig pregunta en *Mimesis and Alterity*, el espíritu (y, agregaría yo, el fantasma) necesita corporalizarse?⁹ El cadáver de Evita, quizá, puede arrojar alguna luz a la necesidad de dar forma material a una fuerza política. Evita, la mujer políticamente más poderosa a nivel mundial durante los tempranos años cincuenta, tiene el cuerpo más caro del mundo, pues costó US\$200.000 embalsamarla y tres copias de cera fueron producidas para engañar a todos los posibles ladrones de cuerpos. Las copias eran tan auténticas que el Dr. Ara quitó la punta de su dedo meñique para distinguir el cuerpo real de sus réplicas. El original, como siempre, nunca está tan completo como su representación. Su cuerpo, el fetiche más políticamente cargado del siglo XX, es clave porque ancla a la “otra Eva”, la más poderosa, aquella cuyo fantasma continúa dominando la política de Argentina. *Spec-ere*, ver, es posible solo a través de una historia de espectáculos y fantasmas. La performance, ya sea artística o política, logra un momento de revisualización, desaparece solo para asomarse, promete o amenaza con reaparecer, aunque en otra forma.

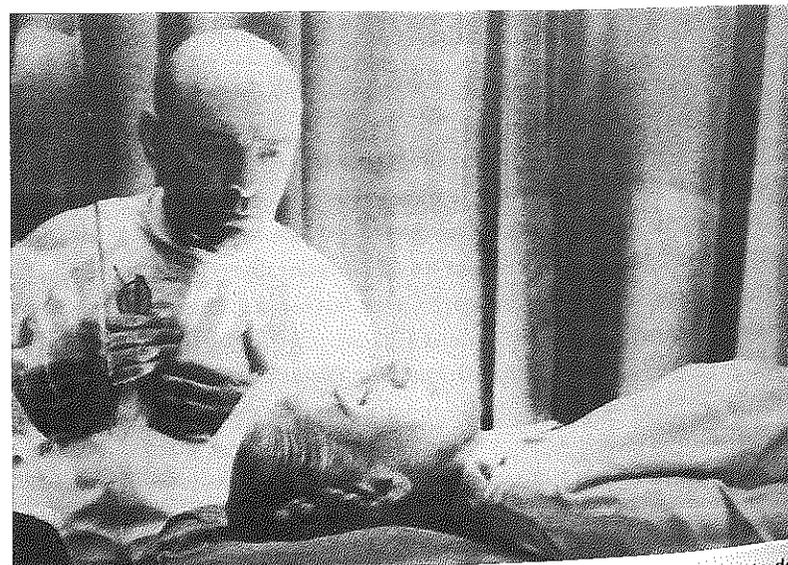


FIGURA 27. El Dr. Ara y el cadáver de Evita. De Página 12, 22 de setiembre de 1996. Foto de Diana Taylor.

La performance se hace visible, significativa, dentro del contexto de un repertorio fantasmagórico de repeticiones. Pero hay un doble mecanismo en marcha. Por una parte, vemos solo aquello que hemos sido condicionados a ver: eso que hemos visto antes. Entonces, parte del duelo que sentimos alrededor de la muerte de Diana es que ella nos sea tan familiar. Ella representa la versión más general e indiferenciada de la muerte de una mujer bella, es un escenario tan poderoso, tan naturalizado que suscribe el imaginario occidental y parece siempre haber estado ahí¹⁰. Por otra parte, el espectáculo se presenta como evento universal y unificador. Pero espectáculo, para conjurar a Debord por un minuto, "no es una colección de imágenes sino una relación social entre personas, mediada por imágenes"¹¹. El espectáculo, entonces, es *eso que nosotros no vemos*, lo invisible que "aparece" solo a través de la mediación. El espectro de Diana unifica a los espectadores en la fantasía de amar y perder a una mujer que nadie conoce realmente, aunque esconda las relaciones sociales entre la gente que, teóricamente, participa en la fantasía. La muerte de Diana parece como una repetición más de lo mismo; (singular y súbita) representa el instante de su muerte ("real", no performática) y la reaparición de otra muerte: Evita, Selena, Marilyn Monroe, Madre Teresa. Como argumenta Elisabeth Bronfen "La muerte de una mujer bella emerge como el requisito para la preservación de normas y valores culturales existentes... Sobre su cuerpo muerto, las normas culturales son reconfiguradas o aseguradas, ya sea por causa de que el sacrificio de la mujer virtuosa, inocente, sirve como crítica y transformación social, o porque el sacrificio de la mujer peligrosa restablece un orden que fue momentáneamente suspendido debido a su presencia"¹². Este escenario, aparentemente universal, elude las políticas de transmisión cultural. Lo que nosotros no vemos, cuando el mundo está de duelo por Diana, es que esas mujeres (juzgadas como inocentes o peligrosas y a menudo ambas cosas) forman parte de imaginarios profundamente diferentes, y las fronteras de esos imaginarios están vigiladas. El espectro esconde el espectáculo. Los rituales de duelo pueden ser similares, pueden incluso provocar fantasías de que son comunicables a diferentes poblaciones, pero las políticas no son traducibles.



FIGURA 28. "La otra Eva",
Página 12. Sección Radar,
22 de setiembre de 1996.
Foto de Diana Taylor.

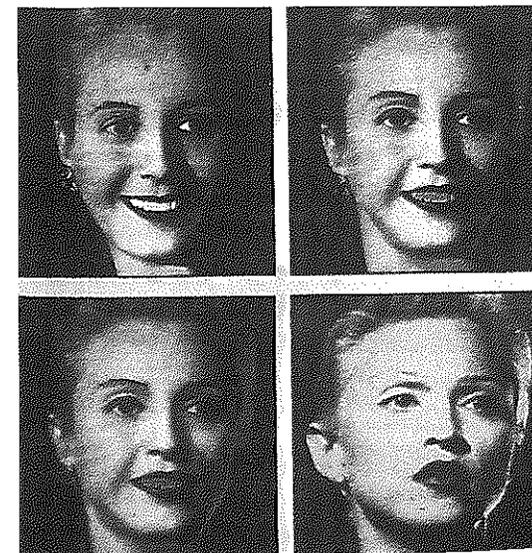


FIGURA 29. Evita se
desvanece en Madonna en
la portada de *La Maga*, 31
de enero de 1996. Foto de
Diana Taylor.

Vigilar el imaginario

Las chicanas y los chicanos, así como otros latinos, hicieron duelo por Selena masivamente, cubrieron su ataúd con miles de rosas, recolectaron decenas de miles de firmas en libros conmemorativos, declararon un Día Oficial de Selena, e intentaron inscribir su nombre y su rostro en todo, desde Internet hasta los muros conmemorativos y las botellas de Coca-Cola. La similitud de los rituales subraya la falta de reciprocidad empática, la teatralidad ciega aún cuando visibiliza. El momento reparador de un drama social (el funeral de Selena) indica el momento de la brecha de otro. Pocas horas antes del funeral, Howard Stern ya la había enviado en barco de regreso a México: “¿Selena? Su música es horrible, no sé qué le ven los mexicanos. Si vas a cantar sobre lo que está pasando en México, ¿qué puedes decir?... No puedes sembrar, tienes una casa de cartón, tu hija de once años es prostituta... Esta es música que serviría de fondo para un aborto”¹³. De acuerdo con Stern, esa muerte resulta demasiado humilde como para constituir un drama. Es reducida a un incidente; si no hay drama no hay brecha. Aquello que no son dramas no viajan. ¿Cómo, entonces, algunos fantasmas danzan sobre las fronteras culturales mientras otros son detenidos, inspeccionados al desnudo y se les niega la entrada?

El espectro es tan visible y poderoso como los escenarios culturales que lo rodean. La frase de Stern “¿Qué puedes decir?” relega a Selena a la ignominia del particularismo: pobreza, desviación, genocidio. Stern se coloca como la *migra* del imaginario, la policía de frontera que asegura que ciertas identificaciones no se cuelen en la cultura dominante. Aquí no se dan las ficciones de reciprocidad que Walter Benjamin atribuye a la traducción, no hay comunicación de boca en boca, no hay invitación para crear significados en este desconcertante asunto: no te entendemos, “no se qué le ven los mexicanos”¹⁴. Punto. El acto tan explícito de negación representa la brecha incluso cuando niega el drama. Al rehusarse a reconocer la pérdida, elimina la posibilidad de una acción reparadora y de reintegración. El desprecio

por el rito de duelo le niega al fantasma un más allá, y resulta un aborto. Diana, por otra parte, es evocada en términos silenciosos, de reverencia. A ella se le asegura una vida después de la muerte, como santa, como madre del futuro rey o como encargada de levantar fondos para la caridad. Con visa garantizada, su rostro cruza fronteras en estampillas postales, calendarios, revistas. Su imagen sirve como ocasión de unir artistas al servicio de comunidades desmembradas, aunque a miembros de esas comunidades les sea negado estar en escena. Sin embargo, todas las personas, al parecer, están invitadas a participar y conjeturar —a participar al conjeturar—. La escenificación de su muerte rebota entre polos gemelos de singularidad y universalidad, la vida y la muerte de Diana, aunque completamente únicas en su especie, sin embargo arrojan luz a la miseria, al sufrimiento y estoicismo por doquier. La cobertura saboreó cada detalle, incluyendo aquello que ella comió en la cena, ¡en aquella fatídica noche! Pero se esquivó el particularismo al subrayarse que esa muerte involucraba todo y a todos. Inmediatamente, la muerte fue estetizada como drama y fundida en el paradigma más poderoso y universalizante disponible para dar sentido a la cultura: la tragedia.

Tragedia

La muerte de Diana y su funeral son el más claro ejemplo, del que ya fui testigo, de una tragedia aristotélica de magnitud internacional “hecha sensualmente atractiva... actuada por la persona misma”, que provocó pena y miedo en millones de espectadores. Es verdad que Aristóteles insiste que la tragedia es la “imitación” de una acción antes que la verdadera acción¹⁵. Y, en cierto sentido, por supuesto, la distinción entre arte y vida es vital. Pero hay también una forma en la que la vida imita a o es construida a través del arte, y no al revés, y que nos permite pensar en la vida como performativa, de acuerdo al temprano uso que hace Butler del término, como “una estilizada repetición de actos”¹⁶. La “Diana” que conocimos era un constructo performativo, el

producto de actos estilizados —protocolo real, cuentos de hadas, estilos de diseñador y fantasías de Hollywood— una princesa real, un modelo real así como un nuevo modelo de realeza. Su boda le facilitó el papel y la insertó en un guion formado por la tradición. Ella dio la talla temporalmente (una joven virgen, aristócrata, maleable y de buena apariencia), de la misma forma en la que un actor debe ser etiquetado para un papel. Uno se pregunta, ¿qué es real de esta performance en vivo?

La muerte de Diana parece escrita de forma similar, esta vez no por el protocolo real, sino por “el destino” y los medios. Todo a su alrededor fue “imposiblemente trágico”. Fue significativa y de “magnitud” aristotélica debido a la nobleza y belleza (estatura heroica) de la mujer, la lucha por moldear su propio destino, los trucos para alejarlo (el chofer real saliendo del Ritz como señuelo). La *hamartia* de Diana (el defecto trágico) era muy simple, muy humana, según los medios/el coro: ella tan solo quería ser feliz. La *peripeteia*, o reverso de la fortuna fue abrupta. La inevitabilidad de la catástrofe era casi un hecho si consideramos la persistente cacería desenfrenada de los *paparazzi* y los intentos igualmente absurdos de huida. La identificación, como siempre en la tragedia, estaba escrita en el acto. No tenemos que conocer a estas grandes figuras para llorar por ellas.

Y el tempo no podría haber sido más trágicamente irónico. Precisamente cuando ella estaba comenzando su nueva vida, que había alcanzado contra viento y marea, murió en la propia noche en la que él le dio “el anillo”. No solo eso, murió con su amante —la última versión de los “desventurados amantes”, como los llamó un noticiero sensacionalista—. Hasta los nombres calzaban con la tragedia, cuando Dodi —que significa “mi amado” — y Di corrieron hacia su “destino” (la prensa sensacionalista alude de forma repetida al accidente). Ya estaba escrito —no solo en Aristóteles sino en el *Cantar de los Cantares*: “Dodí li va-aní lo” (Mi amado es mío y yo suya)—. Otros encontraron su muerte ya codificada en el Génesis. El espectáculo de la muerte provocó los espectros de lo que ya estaba ahí. Y nos sentimos conmovidos porque ya conocíamos la historia: el túnel oscuro,

la frenética cacería, Diana la Cazadora fue cazada. Los *paparazzi*, que dedicaron su vida a Di, acosándola, difamándola, manci-llándola, y tirando fotos con técnicas de ráfaga, barrido (todas palabras que aprendemos para tomar fotos velozmente), por fin llegaron a su presa¹⁷. El ritmo del drama fue rápido, el túnel, tumba en su oscuro encierro; la trama giró en torno a sexo y amor, la reversión de la felicidad suprema en muerte repentina fue precipitada; el inesperado final, impactante. Hubo un olor a conspiración en el final de esta vida que fue, por el contrario, tan transparente, tan carente de misterio. ¿Era la posibilidad de que Diana se casara con un *playboy* egipcio, de pasado supuestamente mafioso, demasiado para la familia real? La inocente mujer se había convertido, poco a poco, en una mujer peligrosa —la mujer cuya bulimia, intentos de suicidio e infidelidades amenazaban la imagen del cuerpo real y, ahora, su pureza étnica y exclusividad—. ¿O fue su accidente tramado por la familia real para generar apoyo popular? El Proyecto Interflora, un sitio en línea que advierte sobre conspiraciones de la realeza, también lo había visto todo antes, y advertía a su audiencia: “¡RECUERDEN! ¡¡DESPIERTEN!!”. Este lee el “asunto Di” como una vía para asegurar “la continuidad de la monarquía”. Las ofrendas florales son un ejemplo del “*Flower Power*... un programa de control mental de la MI5, dirigido a la manipulación masiva de los corazones y mentes del pueblo británico... Estas ofrendas florales NO fueron espontáneas!”. Ni siquiera Aristóteles hubiera podido figurarse una trama más perfectamente confeccionada. Mientras que los titulares de un periódico sensacionalista gritaban: “¡Ella no tenía que morir!”, la forma en la que los medios “le dieron sentido” a su muerte subraya la trágica inevitabilidad del “amor por el cual murió”¹⁸. Cualquiera que haya crecido con *Romeo y Julieta* o con *West Side Story*, por no mencionar a Agatha Christie y el Viejo Testamento, puede encontrar algo con lo cual identificarse en este drama.

La muerte de Diana precipitó un proceso de transformación y resolución a múltiples niveles. Diana, la mujer peligrosa y transgresora, “murió como amante”¹⁹. Sin embargo, ella fue enterrada

como madre, como víctima inocente, modelo de humanitarismo, casi una santa bienhechora y miembro de la familia real. Una vez más, su imagen fue traspuesta de una economía a otra: la princesa de los cuentos de hadas, en el pesado vestido de las fotos del casamiento y de esposa maternal, formalmente vestida, de los tempranos años, ya había dado paso en sus últimos años a la imagen casual del *jet set*, de ropas ligeras. Su muerte la agobió de nuevo con los pesados brocados de colores reales. Estaba de vuelta en el redil, el centro del escenario en la autoimagen del Estado (polivalente). Después de su boda con Dodi, un funeral suntuoso hubiera sido impensable. Incluso como sucedió inicialmente, la reina pidió que “el cuerpo de Diana no fuera puesto en ninguno de los palacios reales y que fuera llevado a una funeraria privada²⁰. El cuerpo, ahora saturado del poder sagrado/abyecto del transgresor, tenía que mantenerse lejos de la realeza. Ahora era “privado”, exiliado en la esfera mundana de lo ordinario. Pero los no reales no lo aceptaron, no para “su” princesa. Era el turno de la reina de someterse a la vergüenza pública. El “pueblo” la forzó a actuar sus emociones, así las sintiera o no. “Muéstranos que te importa”, pidió *The Express*; “tu gente está sufriendo, habla con nosotros señora”, gritó *The Mirror* desde la gradería. “¿Dónde está nuestra reina? ¿Dónde está su bandera?”, quería saber *The Sun*. “Dejen la bandera ondear a media asta”, insistió el *Daily Mail*, dándole a la reina su pequeña lección de protocolo.

El funeral fue igualmente dramático, aunque de forma diferente. Aquello fue teatro imperial, teóricamente negociado por el “pueblo” y elaboradamente negociado por todas las partes. Las disputas tras bambalinas sobre qué tanto de esto o qué tan poco de aquello (ya en términos de espectáculo o emoción, ya en términos de los espectadores) fueron suspendidas por el esplendor del acontecimiento. La suntuosidad del funeral hizo visible que las disputas, como el cuerpo, podían ser enterradas; ahora que Diana estaba muerta las rivalidades y contiendas podían ser olvidadas. El país estaba una vez más unido en la tragedia, y la abrumadora experiencia sensual (el olor a flores, los ecos de los cascos de los caballos, los cuerpos temblorosos de los sollozantes

espectadores) reavivó la erótica, aunque ambivalente, atracción al Estado. Entonces, el funeral fue un acto de conflicto y resolución nacional, un acto de recordar a una Diana al olvidar a las otras, de celebrar una vida y trascenderla (opacándola) con el pretexto de un propósito más elevado y una santidad que nunca tuvo. La Diana transgresora y casual se había apagado ahora completamente, en parte por la propia gente que decía amarla.

Como teatro imperial, el entierro fue lo opuesto de la muerte como drama. Tal como en el teatro, palabra que hace referencia al marco físico, institucional, y a la acción intencional que tiene lugar dentro de sus límites, la teatralidad del funeral omitió los problemas de las relaciones de Diana con la monarquía, al normalizar el rito de pasaje dentro de lo demarcado por la tradición histórica. Las tensiones desaparecieron detrás de la sensualidad, de la ceremonia de todo aquello. La ruta, las filas de espectadores, la coreografía de las partes implicadas en el funeral: eso era una escenificación deliberada para restaurar el orden, modelada con cuidado previamente, un funeral arreglado. Se trataba del “otra vez”, el “ahora” y el “como siempre” de la autorrepresentación real. Desaparece solo para reaparecer. La dolorosamente lenta procesión indicaba la cualidad en apariencia eterna y estable del orden real, ahora tan abiertamente en juego. Esta monarquía en exhibición era muy diferente de aquella que saludaba al mundo durante la boda. Pero la puesta en escena física era también un acto de restauración, le dio marco y trama al evento, el primer y último acto de la Princesa de Gales. Después de la abrupta crisis causada por el accidente, el funeral ofreció un cierre estético y una resolución emocional. Como en un ritual, esta etapa final prometió ser profundamente conservadora. La restitución del orden social, interrumpido pero probablemente no alterado de forma profunda por la crisis, significó que Diana regresó una vez más al cuerpo oficial que ella trató tan fuertemente de esquivar. Mientras Charles, los dos jóvenes príncipes, el príncipe Philip y el conde Spencer seguían al ataúd a pie, estaba claro que la procesión se trataba tanto de posesión y control como de emoción y empatía.

¿Qué tenía que ver “el pueblo” con este teatro imperial, con los pleitos entre la reina y el príncipe, los Windsors y los Spencers, la gente del Partido Tory y el Partido Laborista de Tony Blair? ¿Qué vela tenemos nosotros en este entierro? ¿Cómo se construye “el pueblo”? La “puesta en escena de lo popular”, como argumenta Néstor García Canclini en su libro *Culturas híbridas*, “ha sido una mezcla de participación y simulacro”²¹. Los periódicos alrededor del mundo circularon el mismo artículo, ampliando el alcance del nosotros y ampliando su audiencia. El mismo cuadro de Diana aparecería, a menudo con el mismo texto, reportando nuestra reacción ante el giro devastador de los eventos. Un sitio web instruía al usuario para “enviar sentimientos, condolencias o conmemoraciones relacionadas con la Princesa Diana al hacer click aquí”. Un “escrutinio hecho por fax de la Princesa Diana” (puesto por *The Post*) pedía a la gente definir qué significaba ella²².

En Inglaterra, el evento fue interpretado como una suerte de “revolución” pues mostró “al pueblo” su nuevo poder. El *New York Times* reportó la “notable confrontación entre el pueblo británico y el Palacio de Buckingham e... incluso una aún más notable retirada de la realeza”²³. “El pueblo” ganó su último combate con la reina. Este había pedido la pompa y ceremonia de la autorrepresentación del Imperio. El ritual, tradicional en extremo, podía ser leído como inversión subversiva, pues fue el público y no la corona quien lo ordenó.

Ahora, Tony Blair nos quería hacer creer que las viejas formas aristocráticas desaparecieron en un acto más de subrogación: la reina ha muerto, larga vida a Diana, la reina de los corazones de la gente. Diana era el nuevo rostro de la nueva Inglaterra, con estilo, juvenil y compasiva. La hegemonía gozaba ahora de una apariencia más casual y fotogénica. Diana, como Inglaterra, estaba saliendo de una depresión, y sería embajadora de buena voluntad, el rostro más amable, gentil, de la Inglaterra pos Thatcher. Estilo en lugar de políticas. En vez de amargas divisiones ideológicas, consenso y unidad nacional. “Las gentes” fueron mostradas como actores y no como espectadores del drama nacional.

El drama, entonces, no se trataba solo de la muerte trágica de Diana, su regio entierro, o situación política de Inglaterra de ese entonces. El evento, como insistían los comentaristas, era performativo; se trataba de las cambiantes estructuras de sentimiento. Cambió la forma en la que los ingleses mostraban sus emociones, de los labios superiores rígidos y su política mezquina, a exhibiciones públicas de espontaneidad. El acto de Diana, de tocar pacientes con Sida o niños moribundos, señaló una nueva forma de ser (británico).

Pérdida

Pérdida. Un fantasma es una pérdida, pérdida hecha manifiesta, la visión de aquello que ya no está más aquí. Pero yo me pregunto, ¿qué se ha perdido? Las velas de Diana, como las de Evita y las de Madre Teresa, ofrecen los mil puntos de luz que los gobiernos corporativos ya no se sienten obligados a proveer. Y pérdidas estaban también la clase trabajadora y la agenda feminista. Al contrario de Evita, que venía de un trasfondo de clase trabajadora y empuñó un poder político sin precedentes en Argentina, Diana y Madre Teresa no tenían aspiraciones políticas. La popularidad de Evita, canalizada en un populismo formidable, excedió su muerte hasta el punto de que su fantasma todavía es uno de los actores más poderosos en las políticas argentinas de hoy. Este mundo no está listo para otra Evita. La poderosa figura femenina de los años cuarenta y tempranos cincuenta se convierte en la sofisticada apolítica inofensiva de los noventa. A Evita se le niega también la visa. Cuando fue resucitada en la película *Evita*, Madonna era un estilo, una moda. El apasionado público de actores políticos que mantuvieron a Evita en el poder se fundieron con los espectadores y consumidores de ojos llorosos. La profecía de retorno de Evita “volveré y seré millones”, parecía irónicamente cumplida, pues ella estaba aquí, encarnada precisamente por Madonna. Hasta las paredes lloraban protestando: “Fuera Madonna, Evita vive”. Evita vive pero solo en Argentina.

En los Estados Unidos ella es un color de lápiz labial, una fascista, una puta y una rareza. ¿Qué sigue?, pregunta Frank Rich. Quizá “muñecas *Barbies* en forma de Evita, expuestas en pequeños ataúdes de plástico transparente”²⁴. El acto de conjuro cumplió una desaparición más por la repetición —un rostro por otro, un nombre por otro, Evita se disuelve en Madonna mientras Madonna gana visibilidad a través de Evita.

Así, la elección no fue, y nunca pudo haber sido, entre Diana y Evita, pero sí entre Diana y Madre Teresa. Una caricatura de Frank Cotham, aparecida en el *New Yorker* en 1998, mostraba habitantes alados del cielo moviéndose en la Calle Princesa Di y el Boulevard Madre Teresa. El camino del Imperio y el de la Iglesia cuentan cada uno con su embajadora, en un viaje que tiene claramente un solo camino a través de las fronteras, una prueba, una comprobación, no solicitada pero viva, de que al Primer Mundo le importa. Con el lenguaje del amor, y no el del poder, estas mujeres proclamaron su renuncia al enorme capital político, económico y simbólico en favor de los desposeídos. Como todos los íconos sobrecargados, estas mujeres parecían muy transparentes. Todo es muy simple: esa palabrería sobre el amor. Se puede amar a Diana y a Madre Teresa y aun así odiar la política, como si el naturalizado acto de hacer la caridad no tuviera nada que ver con el expansionismo del imperialismo, el catolicismo y el capitalismo tardío.

Quizá también es pérdida la nostalgia colonial por el amor de la realeza. Para los televidentes de las excolonias, Diana también corporalizaba una relación de amor/odio con el imperio y el imperialismo, que ella, simultáneamente, representaba y trascendía. Su extrañamiento de la realeza permitía el posicionamiento ambiguo, la nepantla del poscolonialismo latinoamericano, o la “ambivalencia” proveniente de eso que Homi Bhabha llama la “doble articulación” (el como pero no del todo) de la herencia colonial²⁵. ¿Qué opciones tienen los coloniales sino jugar el complicado juego de la identificación/desidentificación? ¿Era ella la prueba viviente de que el amor de la realeza había fallado? Pero este amor podría continuar a través de nuestro amor por ella. Y nuestro amor por ella nos llevaba a la posibilidad de trascender

el racismo en el corazón, en el centro mismo del colonialismo a través de su nuevo nexo romántico con Dodi. Este *playboy* Otro, oscuro, sexy, el consumidor perfecto, era la antítesis de Charles, el perfecto de aquellos anticuados “nerds”. Eso la hacía, supuestamente, “una de nosotros” —una de esos abandonados o traicionados por un sistema atroz y estricto—. Claro, Dodi era un millonario del *jet set*, quizá no del todo uno de nosotros, y en el fondo de nuestros corazones nos preguntábamos si ellos hubieran sido felices, pero la belleza de los cuentos de hadas depende, precisamente, de lo repentino y extemporáneo de sus finales.

En otro orden de cosas, por supuesto, la muerte de Diana se trataba de pérdida de otra forma de materialidad. Su imagen dio un rostro “universal” al globalismo descorporeizado que facilitan los satélites y la red global. Un producto de los sistemas de intercomunicación, la Diana que vimos estuvo nunca y siempre en vivo. Nunca porque, como lo señaló una publicación, “si no hay fotos no hay Di”²⁶. Su estado en vivo era un producto de la mediación. Susan Stewart, en la *TV Guía*, escribió: “Yo sé, de hecho, que Diana existió fuera de la televisión: una vez estreché su mano. Fue emocionante —ella ya era un ícono internacional, pero casi insignificante—. Tengo un recuerdo borroso de un cabello rubio, de un ronroneo por saludo. Hay por lo menos una docena de videoclips filmados de Diana, más vívidos en mi mente que nuestro encuentro fuera de la cámara”²⁷. Su existencia física, redundante incluso en vida, servía solo para autenticar su imagen más completa, real y ubicua, que continúa desafiando los límites del espacio y el tiempo.

Así, ella nunca estuvo (pero estuvo siempre) en vivo, aquí y en todas partes, asechando nuestro presente, una Di virtual cuya imagen sobrevive a su muerte, el significativo que no necesita significado, excepto como resto que autentica. Ella existió, eso es suficiente como para depositar ahí nuestros dramas. La red nos pide encender una vela por ella, ampliando el simulacro de participación. Ella es un fetiche, una imagen sagrada cuyo significado emana no desde adentro sino que se le asigna desde afuera. Como fetiche (en términos psicoanalíticos o como fetichismo de

la mercancía), su éxito emerge desde la facilidad con la que los miedos y ansiedades son desplazados hacia ella, y el proceso de desautorización por el que el público puede admirar la imagen mientras ignora la violencia que contribuyó a su creación. Su vulnerabilidad, infelicidad y aflicción física solo contribuyeron a su popularidad, porque, como notó alguien, cuanto más infeliz era mejor se veía. Después de su muerte, una nueva (y mejorada) generación de mercancías circularon con su imagen: estampillas, postales conmemorativas, platos y muñecas. La música y libros que ella inspiró alcanzaron la cima en las listas de mayores ventas y recaudaron millones de dólares. Su nombre es invocado en la guerra contra el manejo bajo efectos del alcohol, minas antipersonales, Sida, bulimia y otras enfermedades sociales de similar índole. Un nuevo ejército de diseñadores se encargará de vestir y orientar al fantasma. Se han reportado avistamientos. Nuevas representaciones políticas, artísticas o empresariales se levantan de esos restos de archivo. Otras mujeres danzarán en ese espacio de imposibilidad hecho visible por su performance.

Negociar lo local

Una vez pasada la orgía de identificaciones promiscuas, ¿sintieron las comunidades el abandono y la explotación de esa flor de un día? Cuando miramos en ese espejo colonial, ¿su reflejo nos mira de vuelta o nosotros nos vemos más completos, aún con colitas y botones caídos? Los murales como espacios de duelo público y comunal, muestran signos del debate de entonces. Antes que simplemente reiterar la exhibición universal de amor y pérdida, los murales convierten los eventos en locales, trayéndolos al corazón de la comunidad. “¿Por qué nos importa Diana?”, parecen preguntar. Al rendirle honores a su muerte prematura, los murales conmemorativos la sitúan de lleno en la larga y no reconocida historia de muertes prematuras en ese barrio. Estos llaman la atención a la violencia de pandillas y policía en la ciudad de Nueva York, que la gente prefiere ignorar.

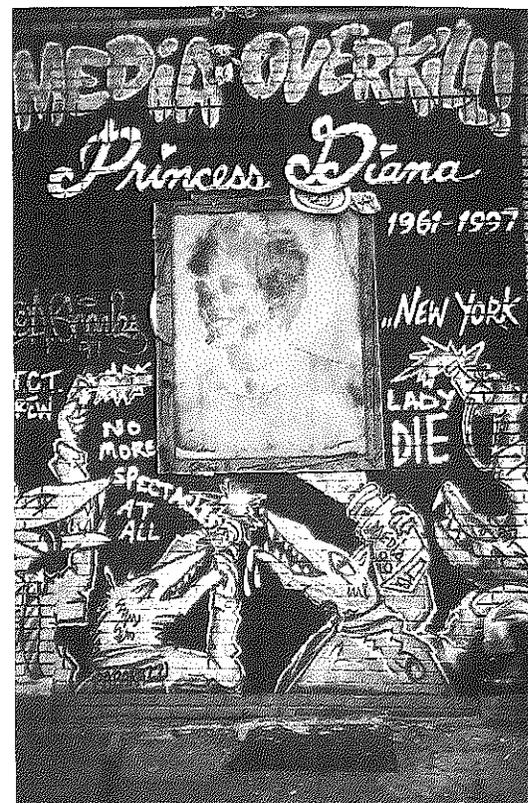


FIGURA 30. “No más espectáculos”, mural de grafiti alterado por A. Charles, en la Houston Street y la First Avenue, Ciudad de Nueva York. Foto de Diana Taylor, 1997.

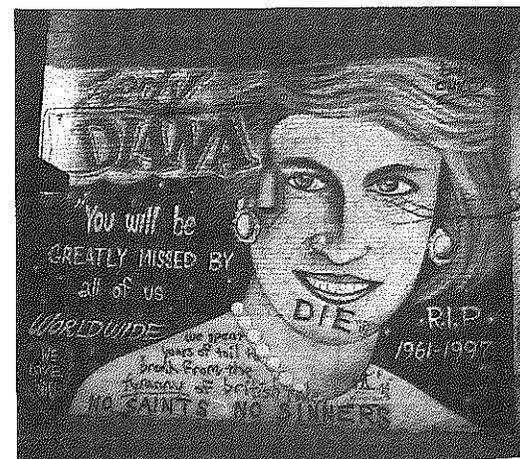


FIGURA 31. “Ni santos ni pecadores”, grafiti en el mural de Diana, por Chico, en la East Houston Street, Ciudad de Nueva York. Foto de Diana Taylor, 1997.

Pero los murales también manifestaban ira por lo no correspondido, “¿Por qué debería importarnos ella si no le importamos a nadie?”. En los murales latinos de la Princesa Di ahora se lee “Die” (imperativo del verbo morir), escrito por todos lados en ellos. Alguien escribió “NO MÁS ESPECTÁCULOS, LADY DIE”, con pintura amarilla sobre el mural amonestador que advertía sobre la exageración de los medios (Figura 30). El mural que declaraba su amor por Diana, y anunciaba que sería extrañada por siempre en todo el mundo, ahora tiene un consciente mensaje poscolonial escrito sobre él: “Pasamos años de trabajo para romper con la tiranía británica, NO HAY SANTOS NI PECADORES” (Figura 31). Los murales de la santidad y la realeza que mostraban a Diana y Madre Teresa no solo gritan “¡MUERE!, ¡MUERE!, ¡MUERE!” sino que participaban en otra forma de circulación (Figura 31). Este mural muestra más que las imágenes desplazadas de la globalización transnacional, pues capta, también, el otro lado de la misma economía que deja a la gente en el frío: la gente desplazada, la pobreza y la carencia de techo que el voluntarismo no disipa en el Lower East Side. Los sin techo se posicionan, como ofrenda, en este “altar” a la santidad.

El fantasma de Diana continúa danzando, trazando la convergencia de fantasmas preexistentes y de la crisis más reciente —es siempre una reescritura, una reactualización, un hacer actual algo que ya está ahí—. Al estar todos presos en economías transnacionales y sistemas iconográficos, no tenemos otra alternativa, parece, que participar en la circulación de capital simbólico y también económico. La forma en la que descargamos esas imágenes y nos relacionamos con ellas, sin embargo, refleja el poder de la comunidad local de dar marco a los términos de los debates. En un nivel, por supuesto, la muerte de Diana y su funeral constituyen un drama global de interpelación masiva. En él están todos los ingredientes de una exitosa obra lacrimógena: la muerte de una princesa noble, bella e incomprensida. Así, es ambas cosas, una aparición inicial y una repetición, fantológica, *ghosting* y performática. En esta puesta en escena particular, “el pueblo” no son solo los consumidores sino también lo



FIGURA 32. “Muere, Muere, Muere”, grafiti. “En memoria de la realeza y la santidad”, mural de Chico. Foto de Diana Taylor, 1997.



FIGURA 33. Fachada que A. Charles pintó en la Houston Street, sometida a gentrificación. Foto de Diana Taylor, 2000.



FIGURA 34. "La sobrepoblación nos está matando", mural de Chico en la East Houston Street. Foto de Diana Taylor, 2000.

construido por esta muerte. El espectáculo del espectro crea al espectador. En lugar de hacer el duelo, las multitudes indiferenciadas lo consumen, son los recipientes y no agentes de una emoción que no es la propia. "El pueblo", enciende velas imaginarias para Diana en la red, en un acto virtual de identificación. Pero, en otro nivel, el evento también ha escenificado la necesidad de participación activa. ¿Resulta tan extraño que queramos actuar en un drama que conocemos muy bien pero que no es nuestro? Si tenemos que relacionarnos con ello, y al parecer tenemos que hacerlo, estos muralistas muestran que la gente establecerá los términos de la conversación. Antes que constituir un espacio más para una descarga de lo global, abre un espacio estratégico más para la negociación de lo local. Quizá no sea tan raro que nosotros, como los artistas de los murales conmemorativos, deseemos insertar nuestra propia versión de los eventos al ubicarla cerca de nuestras víctimas, cerca de otros íconos caritativos, sabiendo muy bien que el gesto nunca será recíproco. Pero como siempre, hay un ambivalente tira y afloja de la fantasía imperial.

La Di hace erupción y acaba en DIE (muérete). Esos rituales de muerte insisten en que olvidemos que no pertenecemos, aunque recordemos.

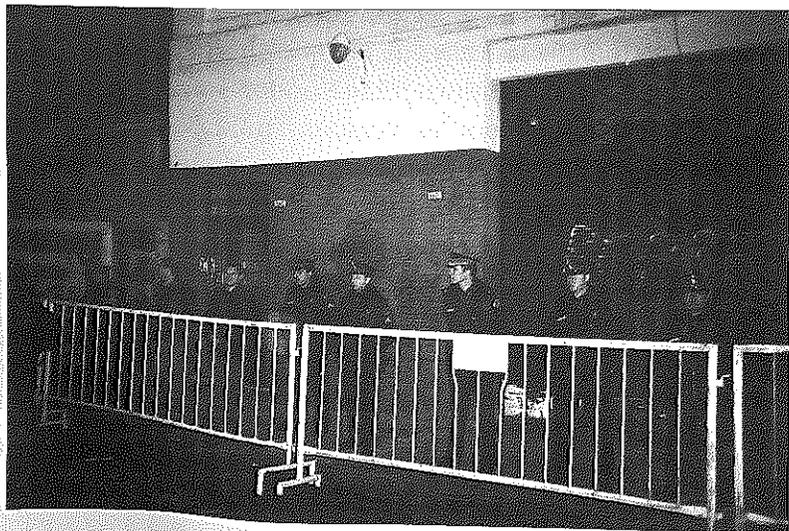


Marina y yo caminamos por las calles del Lower East Side, tomando fotos. Los muros cambiaban constantemente, reflejando así nuevos intereses y preocupaciones sociales. La sinagoga, más tarde convertida en un lugar de acogida a teatro musical en yiddish, en la cual A. Charles pintó a Tupac, Tyson y Diana, fue cercada por un año. Reabrió hecha un elegante cine que muestra excelentes películas alternativas (Figura 33). Después del 11 de setiembre, Chico usó el muro en el que había pintado "En memoria de la realeza y la santidad", para conmemorar a aquellos caídos en el ataque (ver Capítulo IX). Yo había olvidado que hacía mucho él había pintado sobre las caras de Diana y Madre Teresa. Claramente, él había querido borrar su lucha con esas falsas identificaciones. "¿Qué había aquí antes?" pregunté a Marina. Ella también había olvidado. Más tarde recordamos: la enorme y banal frase "¿No sería hermoso?" había sido escrita en una imagen igualmente banal del sol poniéndose sobre un mar calmo. No tenía nada que ver con nada, algo muy inusual para ser un mural artístico. No es de asombrarse que no recordáramos. En la Houston Street, los tres grandes muros dedicados a Diana, Elisa, y Selena también habían sufrido cambios. Chico repintó las imágenes de Selena y Elisa, cuyos rostros también desaparecieron hace mucho, Diana se fue, subrogada por la imagen de un gato y un perro contra la silueta de la ciudad de Nueva York, con la leyenda: "La sobrepoblación nos está matando: por favor esterilice o castré", y abajo el nombre de una clínica. Incluso Selena tenía una flecha sobre su cabeza, apuntando a una farmacia ubicada en la esquina (Figura 34). Muchas desapariciones, muchas formas de olvido. Pronto, olvidaremos que hemos olvidado.

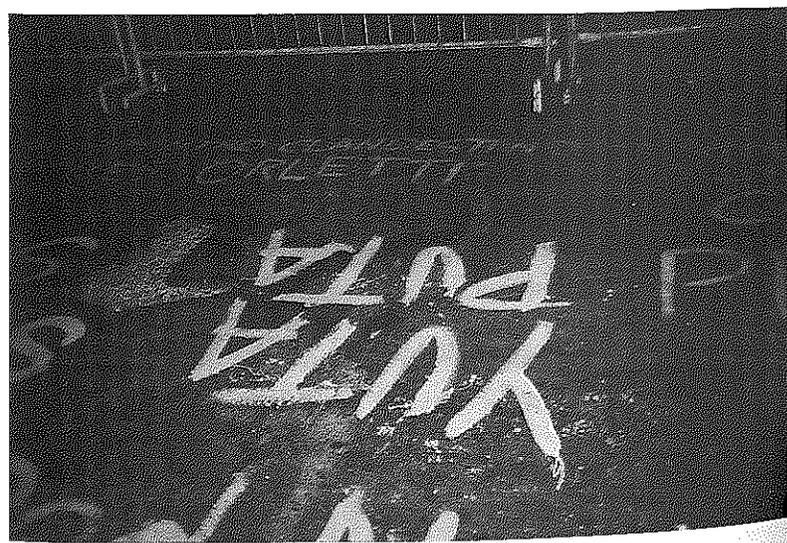
CAPÍTULO VI
"USTED ESTÁ AQUÍ".
LOS H.I.J.O.S. Y EL ADN DE LA PERFORMANCE

Buenos Aires, Argentina. 31 de mayo de 2000. 6:30 p.m. Me habían dado un mapa y un volante. Escrache al Plan Cóndor, organizado por H.I.J.O.S. —la organización de los hijos de los desaparecidos—. Cuando llegué, comenzaba a anochecer. Gente joven convergía en la esquina acordada. Yo conocía a algunos integrantes de H.I.J.O.S. que me habían invitado a participar, y a jóvenes activistas del Grupo Arte Callejero. El ruido se hacía cada vez más fuerte. Una camioneta con potentes altavoces emitía música rock. Los manifestantes preparaban sus señales, pancartas, fotografías y mantas. Con toda la emoción, y la conmoción, el ambiente se sentía fantasmagórico. Esos jóvenes con sus cabellos largos, sus barbas, sus ponchos andinos y su nuevo estilo *hippy chic*, me transportaron a los setenta en Latinoamérica. Así me vestía yo entonces y así se vestían sus padres —la generación de los desaparecidos—. Y en el año 2000, una nueva generación de activistas tomaba las calles de Buenos Aires, esa noche, para protestar contra el hemisférico “Plan Cóndor”, organizado por la C.I.A. e implementado por las dictaduras militares a lo largo de América Latina. Esa red garantizaba que los militantes perseguidos fueran capturados y “desaparecidos”, aun cuando hubieran tenido la suerte de escapar de sus países. En Argentina los militantes de izquierda fueron torturados en dos garajes: el Orletti y el Olimpo (entre otros espacios), que funcionaron como campos de concentración. Después de la caída de la dictadura, la gente llevaba allí a reparar sus coches, muchos ignorando la historia que encubrían. Aquella noche los miembros de H.I.J.O.S. iban hacia ese lugar para recordarle, a quien quisiera escucharlos, esa criminal historia a través del escrache. La atmósfera era festiva

y sin embargo muy seria. "Tengan cuidado", se advertían unos a otros, pues se sabía que había infiltrados que ya habían participado previamente en otros escarches, y que habían generado disturbios para provocar la intervención policial. "Tómense de las manos, no dejen a nadie entrar al círculo. Dirijan la mirada a quienes tienen al lado". El enorme círculo avanzaba y nuestro trayecto se caracterizó por continuas paradas y vueltas a retomar la marcha, moviéndonos juntos, bailando, gritando consignas, cantando por las calles de Buenos Aires. La camioneta bajaba la música para hacer comentarios y guiaba lentamente la marcha. "Vecinos, escuchen: ¿Saben ustedes que viven cerca de un campo de concentración? ¿Que mientras ustedes estaban en casa, cocinando milanesas, había personas que estaban siendo torturadas en estos campos?". Levanté la cabeza para ver a nuestro público —había gente en los balcones, tras las ventanas, mirando el espectáculo masivo—. Algunos saludaban, otros cerraban las cortinas o se retiraban hacia adentro. Algunos deben haberse sumado al círculo porque cada vez éramos más. Seguimos avanzando, primero hacia el Garaje Olimpo, en donde la policía estaba esperando, alineada en el frente del garaje. Entonces, después de



escribir con pintura amarilla los crímenes cometidos en ese lugar por las Fuerzas Armadas, sobre el pavimento, a lo largo del edificio que ocupaba todo el bloque, el grupo continuó su marcha hasta el Orletti. Y de nuevo la policía estaba esperando, y otra vez H.I.J.O.S. cubrió la calle con pintura amarilla.



FIGURAS 35, 36 y 37.

Escrache al Plan Cóndor, 31 de mayo de 2000. Fotos de Diana Taylor.

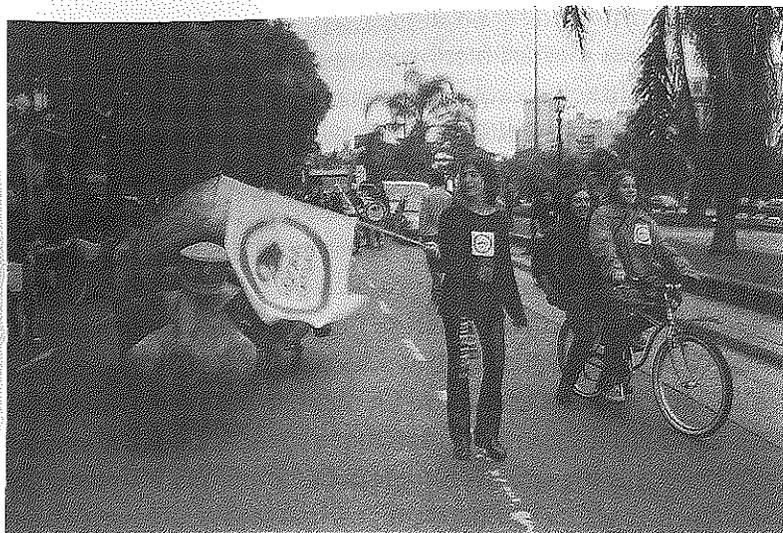
Marcar el espacio era emocionante, los miembros de H.I.J.O.S., y todos los que los acompañábamos, comenzamos a danzar y a cantar nuevamente; algunos miembros se dirigieron a nuestro grupo para hablarnos de lo que para ellos significaba el evento. El trauma era palpable, el poder de la emoción contagioso, y el sentido de empoderamiento político energizante. Incluso yo, una extranjera con poca relación inmediata con el contexto, sentí renovadas las esperanzas y la determinación. Había retornado a Argentina con un sentido de pérdida —las Madres estaban envejeciendo—. Aunque continuaban su caminata semanal alrededor de la Plaza de Mayo, yo me preguntaba cómo los movimientos de Derechos Humanos iban a sobrevivir a su defunción. Pero ahí estaban los H.I.J.O.S., jóvenes, alegres y decididos a llevar adelante la performática protesta. Si la performance transmite memoria traumática y compromisos políticos, aquellos de nosotros que los acompañábamos parecíamos haberlos contagiado.

¿Por qué —me pregunté— tan pocos teóricos piensan en la manera en que la performance transmite memoria traumática? ¿Cómo podríamos, quienes no hemos padecido esa violencia, llegar a comprenderla, participar a nuestro modo y transmitirla? Este capítulo explora esas cuestiones. Aunque no pueda transferir el impacto del evento que experimenté a través de la actuación en vivo, espero, sin embargo, poder transmitir a los lectores mis reflexiones a través de este escrito.

Los "escraches," o actos de escarnio público, constituyen una forma de performance de guerrilla, practicada en Argentina por los hijos de los desaparecidos, y destinada a los criminales vinculados a la "Guerra Sucia". Usualmente, los escraches son demostraciones ruidosas, festivas y dinámicas, que involucran de trescientas a quinientas personas. En lugar del movimiento circular, de carácter ritual, alrededor de la plaza con el que identificamos a las Madres de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., la organización de los hijos de desaparecidos y de prisioneros políticos, organiza protestas carnavalescas que conducen a los participantes directamente a la casa u oficina de un perpetrador,

o a un centro clandestino de tortura¹. Los escraches son altamente *teatrales* y están bien organizados. Son teatrales porque la acusación funciona solamente si la gente se da por enterada. De ahí que gigantes marionetas, cerdos vestidos como militares sobre ruedas, y al mismo tiempo enormes pancartas con las fotos de identificación de los desaparecidos, acompañan a los manifestantes mientras saltan y cantan por las calles (Figuras 38 y 39). A lo largo de la ruta, las camionetas con altoparlantes recuerdan a la comunidad los crímenes cometidos en su barrio. Y si digo que están *bien organizados*, es porque H.I.J.O.S. prepara a los vecinos para esta acción. Ya un mes o más antes del escrache, ellos exploran los barrios en los cuales viven y trabajan los perpetradores, mostrando sus fotografías y brindando información. ¿Sabían ellos que su vecino era un torturador? ¿Cómo se sienten trabajando con él? ¿O sirviéndole el almuerzo? ¿O vendiéndole cigarrillos? Los miembros de H.I.J.O.S. pegan las fotografías en tiendas, restaurantes, calles y muros del barrio. Cuando llega el momento del escrache, se acompañan no solo de activistas de Derechos Humanos, sino también con aquellos vecinos indignados por continuar viviendo tan próximos a la violencia política. Con la ayuda de artistas-activistas, como los del Grupo Arte Callejero, ellos colocan señales de calle con la fotografía, para marcar la distancia que hay hasta la casa del perpetrador (Figura 40). Cuando arriban a su destino, H.I.J.O.S. pinta el nombre del represor y sus crímenes con pintura amarilla en las aceras, en frente del edificio. Aunque la policía, siempre prevenida, rodea la propiedad señalada como blanco, los manifestantes pacífica y persistentemente llevan adelante su tarea de visibilizar el crimen. Las violaciones a los Derechos Humanos, que ellos les recuerdan a los espectadores, no han sido castigadas ni finalizadas. Los manifestantes dan a los espectadores un mapa alternativo del espacio sociohistórico argentino: "Usted está aquí", a quinientos metros del campo de concentración (Figura 41).

A pesar de ser carnavalescos y ruidosos, los escraches escenifican el trauma colectivo. Estas performances no solamente hacen visibles los crímenes cometidos por la dictadura militar



FIGURAS 38 y 39.
H.I.J.O.S. y el Grupos Arte Callejero participan en un escrache. Los escraches están caracterizados por su algarabía y su modalidad festiva. Un camión lleno de manifestantes exhibe carteles y pancartas cuyo lema es: "Si no hay justicia hay escrache". Cortesía de H.I.J.O.S.

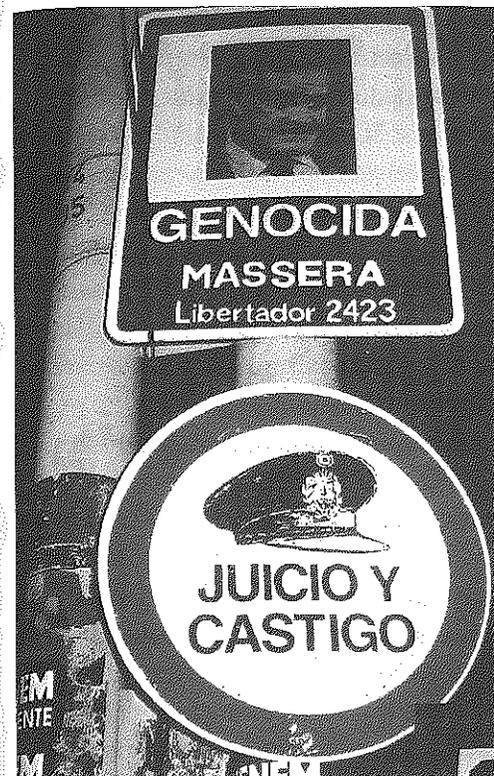


FIGURA 40.
Señales de calle con la foto del perpetrador que marcan la distancia hasta su casa. Cortesía del Grupo Arte Callejero.



FIGURA 41.
"Usted está aquí": a 500 metros del campo de concentración. Cortesía del Grupo Arte Callejero.

de los años setenta y ochenta, sino que también visibilizan el trauma posterior, sufrido por las familias de los desaparecidos, y por el país entero. Sin embargo, los movimientos de protesta interrelacionados, escenificados por H.I.J.O.S., por las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, utilizan el trauma para animar su activismo político. Ellos han contribuido a los esfuerzos de los Derechos Humanos al transmitir exitosamente la memoria traumática de una generación a otra, y desde el contexto político argentino a un público internacional que no ha vivido la violencia en carne propia. Esos actos de transferencia resultan vitales para la comprensión de la agencia cultural.

¿Cómo es que la performance transmite memoria traumática? El enfoque individual de los estudios del trauma se superpone claramente al enfoque más público y colectivo de los Estudios de Performance.

Las performances de protesta ayudan a los sobrevivientes a sobrellevar traumas individuales y colectivos, al utilizarlos para animar sus denuncias políticas.

- ◆ El trauma, como la performance, se caracteriza por la naturaleza de sus repeticiones.
- ◆ Ambos se hacen sentir de manera afectiva y visceral en el presente.
- ◆ Estos suceden siempre in situ. Intervienen en el cuerpo individual / político / social en momentos particulares y reflejan tensiones específicas.
- ◆ La memoria traumática a menudo se basa en performances en vivo e interactivas para su transmisión. Aun los estudios que hacen énfasis en el nexo entre trauma y narrativa evidencian, en el análisis mismo, que la transmisión de memoria traumática de las víctimas a los testigos involucra el acto compartido y participativo de contar y escuchar, asociado con la performance en vivo². Dar testimonios es un proceso en vivo, una acción, un evento que tiene lugar en tiempo real, en presencia de personas que escuchan y "llegan a ser participantes y codueñas del hecho traumático"³.

La posibilidad de recontextualización y transmisión de performance y trauma, sin embargo, marca importantes diferencias. En la performance, los comportamientos y las acciones pueden estar separados de los actores sociales que las llevan a cabo⁴. Esas acciones pueden ser aprendidas, actuadas y pasadas a otros. La transmisión de la experiencia traumática parece, más de cerca, "contagio" —se "toma" y corporaliza el agobio, el dolor y la responsabilidad de comportamientos/eventos pasados—. La experiencia traumática puede ser transmisible, pero es inseparable del sujeto que la padece.

Por consiguiente, para entender las performances de protestas, guiadas por la memoria traumática, es importante lograr que los estudios del trauma, que se enfocan generalmente en patologías personales e interacciones bipersonales, dialoguen con los Estudios de Performance, para permitirnos explorar las causas y canalizaciones del trauma, públicas y no patológicas. Al hacerse énfasis en lo público, en vez de lo privado, en la repercusión de la violencia traumática y las pérdidas, los actores sociales convierten el dolor personal en un motor para el cambio cultural.

Los movimientos de protesta que examino aquí, desarrollaron líneas generacionales alrededor de los desaparecidos: las Abuelas, las Madres y los hijos de desaparecidos, exilados o prisioneros políticos (H.I.J.O.S.). Así como las generaciones comparten información genética, lo cual han rastreado estos grupos activamente a través de las pruebas de ADN, hay estrategias de performance (el ADN de la performance) que vinculan sus formas de activismo. Un aspecto importante es que estos grupos se ven a sí mismos ligados genética, política y performáticamente. Aquí estudiaré variadas reiteraciones de performances de protestas, que involucran fotografías, llevadas a cabo durante los últimos cuarenta años. Una clara estrategia que revela la continuidad y transformación de materiales culturales deviene reconocible en el uso de la foto de identidad que unifica lo científico (la prueba de ADN) y lo performático para transmitir memoria traumática. Las estrategias, como las personas, tienen historias.

En este caso, las estrategias trabajan para lograr que reaparezcan aquellos que han sido borrados por la historia.

Desde 1977, casi a inicios de la Guerra Sucia, las Abuelas y Madres comenzaron a llamar la atención pública hacia las prácticas de "desaparición", llevadas a cabo por la dictadura, de aquellos que se opusieron a esta en cualquier sentido. De los treinta mil desaparecidos que fueron torturados y asesinados, diez mil eran mujeres, miles de ellas embarazadas que fueron asesinadas tan pronto como dieron a luz. Sus hijos, nacidos en cautiverio, fueron también "desaparecidos", no asesinados en este caso, sino adoptados por familias de militares. Todavía se calcula alrededor de quinientos hijos que permanecen desaparecidos, gente joven nacida en Argentina en campos de concentración, entre 1976 y 1983, que pueden saber poco o nada sobre las circunstancias en torno a su nacimiento. Sin embargo, los militares no secuestraron a los hijos jóvenes que ya habían nacido de la gente que ellos desaparecieron. Esos, a quienes llamaré "hijos de los desaparecidos" (en oposición a "hijos desaparecidos"), nacieron antes de que sus padres fueran raptados, y fueron criados por sus parientes. Como sus hermanos desaparecidos, muchos de esos jóvenes crecieron sabiendo poco o nada de sus padres. Un miembro de H.I.J.O.S. me contó que había crecido creyendo que sus padres habían muerto en un accidente automovilístico. Sus parientes le mintieron porque no querían que él se pusiera en peligro, como sus padres, al involucrarse con problemas relativos a la justicia social. Así, hay dos grupos de hijos: los hijos desaparecidos, que habitualmente desconocen su historia, y por lo tanto la existencia de esos hermanos y hermanas, y los hijos de los desaparecidos, muchos de ellos ahora informados y activos en H.I.J.O.S., que continúan buscando a sus hermanos y luchando por la justicia social.

Mientras los miembros de H.I.J.O.S. reconocen explícitamente sus innumerables deudas con las Abuelas y Madres, especialmente, quizás, el hecho de que esas mujeres iniciaran las performances de protesta asociadas con los desaparecidos, sus propias performances reflejan subsiguientes cambios políticos y

generacionales. ¿Qué estrategias son transmitidas? ¿Cómo usan esos grupos la performance para hacer sus denuncias? Miremos primero cómo Madres y Abuelas llevan a cabo sus acusaciones y demandas.

El espectáculo de mujeres mayores, con pañuelos en sus cabezas, cargando enormes pancartas con las fotos de identidad de sus hijos desaparecidos, se ha convertido en un ícono internacional de los Derechos Humanos y los movimientos de resistencia de mujeres. Al transformar su "proceso de duelo interrumpido" en uno de los más visibles discursos políticos de resistencia al terror, las Abuelas y Madres introdujeron un modelo de protesta de performance movido por el trauma (Figuras 42 y 43)⁵. Cada tarde de jueves, durante los últimos cuarenta años, las mujeres se han encontrado en la Plaza de Mayo para repetir su demostración de pérdida y resistencia política. Al comienzo, en la cúspide de la violencia militar, catorce mujeres caminaban alrededor de la plaza de dos en dos, tomadas del brazo, para eludir la prohibición de reuniones públicas. A pesar de ser ignoradas por la dictadura, la idea de estas mujeres, de encontrarse en la plaza, trascendió a lo largo y ancho del país. Poco después, centenares de mujeres de toda Argentina convergían en la Plaza de Mayo, pese a la violencia militar dirigida contra ellas. De forma ritual, caminaban alrededor de la plaza ubicada en el corazón del centro político y financiero de Argentina. Usaban sus cuerpos, convertidos en pancartas, como vehículos de memoria, vistiendo, literalmente, las fotos de identidad que habían sido borradas de los archivos oficiales. Semana tras semana en la Plaza de Mayo, las Madres acusaban a los militares de la desaparición de sus hijos, demandando que retornaran vivos ("aparición con vida"). Una vez pasado el peor momento de la violencia militar, Abuelas y Madres comenzaron a llevar en frente una gigantesca manta mientras caminaban alrededor de la Plaza. Al regresar la democracia, en 1983, comenzaron a acusar al nuevo gobierno de otorgar impunidad a los criminales. Con altavoces, ellas continuaron haciendo sus demandas, nombrando a sus hijos y nombrando a los responsables de su secuestro. Se apropiaron de la plaza, pintando

en el círculo donde caminaban, sus emblemáticos pañuelos, hechos con los pañales de sus hijos, con pintura blanca. Durante décadas, continuaron condenando el silencio del gobierno en relación con las violaciones a los Derechos Humanos cometidas durante la "Guerra Sucia". *Otro gobierno, misma impunidad.* Aún hoy, cada protesta ha sido secundada por evidencias performáticas: las pancartas con las fotos de identidad, la lista de los represores. A pesar de que Abuelas confiaran bastante en la prueba de ADN para confirmar los parentescos rotos por los militares, ellas y Madres han usado las fotos de identidad de sus hijos desaparecidos como un camino más para reconfirmar la verdad y el parentesco. Esta práctica representacional, de vincular las demandas científicas y performáticas, es lo que yo llamo el ADN de la performance. ¿Qué logran las pruebas performáticas que no puedan lograr las científicas por sí solas? ¿De qué manera estas prácticas representacionales legan una base para movimientos que vendrán después?



FIGURA 42. Protestas de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo denunciando al gobierno con pancartas. Ellas portan fotografías de sus desaparecidos, 1983. Foto de Guillermo Loiacono.



FIGURA 43. Madres de Plaza de Mayo continúan su condena al gobierno por violación de los derechos humanos. Foto de Diana Taylor, 2000.



FIGURA 44. "Otro gobierno, misma impunidad". Fotografía de Diana Taylor, 2000.

El ADN funciona como una suerte de archivo biológico, al almacenar y transmitir los códigos que marcan la especificidad de nuestra existencia, como especie y como individuos⁶. Sin embargo, también pertenece al archivo hecho por la humanidad, forense o de otro tipo. El archivo, en este caso, mantiene un núcleo macabro —ADN, registros dentales, documentos, fotografías, archivos policiales y huesos— supuestamente resistentes al cambio y la manipulación política. Como lo observara el especialista forense Clyde Snow: "Esta gente está, probablemente, más asustada de los muertos que de los vivos. Los testigos pueden olvidar a través de los años, pero los muertos, sus esqueletos, no olvidan. Su testimonio es silencioso, pero también muy elocuente"⁷. La evidencia archivística científica del ADN, ofrecida por las Abuelas, fue claramente central para su estrategia de rastrear a sus seres amados desaparecidos, mientras acusaban a los militares de su desaparición.

Las transferencias testimoniales y performances de protesta, por otra parte, son dos formas de comportamientos sociales expresivos, que pertenecen al funcionamiento de lo que yo he llamado el repertorio. La experiencia corporalizada y la transmisión de memoria traumática —la interacción entre personas en el aquí y el ahora, tanto para dar testimonio, en psicoanálisis, en una manifestación o un juicio— marca una diferencia en la forma en la que el conocimiento es transmitido e incorporado. La dimensión performática de sus protestas llamó la atención hacia la tragedia nacional en primer lugar. Al tomar la plaza, las Abuelas y Madres representaron la evidencia situándola en su cuerpo. Los procesos y comisiones de Derechos Humanos, como la Comisión Nacional de desaparecidos en Argentina (que publica el *Nunca Más* para reportar sus hallazgos), y la Comisión Sudafricana por la Verdad y la Reconciliación, comprenden la importancia de la escucha en vivo, para hacer sentir a los ciudadanos copartícipes del pasado traumático del país⁸.

En los espacios ubicados entre los sistemas de información y memoria, o en la superposición de los mismos, se constituye un vasto espectro que puede combinar los fundamentos de

lo "permanente" y lo "efímero" de diferentes formas. Cada sistema, para contener y transmitir conocimiento, excede las limitaciones del otro. La cualidad "en vivo" no puede nunca ser contenida en el archivo; el archivo resiste más allá de los límites de lo que sucede en vivo.

El ADN de la performance, entonces, se nutre de dos sistemas heurísticos, no solamente del biológico y performático, sino también del archivo y el repertorio. Esta vinculación refuta las nociones coloniales sobre el archivo y lo biológico como algo más duradero y preciso que las prácticas de performance corporalizadas. Ambos sistemas binarios se muestran frágiles sobre una base individual, ambos son susceptibles de corrupción y decadencia. El biólogo Richard Dawkins hace una importante contribución a nuestros pensamientos sobre la genética y las formas culturales de transmisión, así como al archivo y al repertorio. Él nombra a los sistemas que replican la cultura con la palabra *meme* (acuñada para evocar *imitación*, *memoria*, y la palabra en francés *même*, que suena como *gene* y significa *gen*). Los ejemplos de memes incluyen muchas de las mismas prácticas y formas corporalizadas de conocimiento que yo asocié con el repertorio: "melodías, ideas, frases hechas, ropas de moda, maneras de hacer ollas de barro o de construir arcos"⁹. A pesar de ser un científico, Dawkins desafía prejuicios que valorizan la permanencia del archivo y lo científico sobre el repertorio. Ni los materiales genéticos o meméticos individuales duran, generalmente, más de tres generaciones¹⁰. Los libros se despedazan, las canciones se olvidan. La longevidad, por sí sola, no puede garantizar la transmisión. Las cosas desaparecen, tanto del archivo como del repertorio. Tampoco la "fidelidad de las copias" garantiza la transmisión; estas también muestran fallas, con genes y memes, en el archivo y el repertorio. Las ideas y evidencias cambian, y a veces se tornan irreconocibles. Por lo tanto, los materiales culturales, concluye Dawkins, sobreviven si logran popularizarse. Ellos necesitan ser "realizados físicamente" (207) en la arena pública. El movimiento de las Madres, diría Dawkins, fue un meme que se popularizó. Miembros de los movimientos de Derechos Humanos en toda Latinoamérica, Medio

Oriente, la antigua Unión Soviética y otras áreas, comenzaron a portar fotografías de sus desaparecidos.

El ADN de la performance difiere de lo que Joseph Roach llama "genealogía de la performance." Al pensar en la transmisión de memoria cultural, Roach investiga "cómo la cultura se reproduce y se recrea mediante un proceso que bien puede ser descrito con la palabra *subrogación*. En la vida de una comunidad, el proceso de subrogación no comienza ni termina, sino que continúa como lugares vacantes reales o percibidos en la red de relaciones que constituyen el tejido social. 'En las cavidades creadas por las pérdidas por muerte u otras formas de partida... los sobrevivientes intentan calzar alternativas satisfactorias'"¹¹. Su ejemplo es: "El Rey ha muerto, larga vida al Rey."

La subrogación explica numerosas reiteraciones que implican un estrechamiento: en lugar de dos individuos de la realeza tenemos un rey. El acto de sustitución borra el antecedente. Ser "rey" es jugar un papel continuo que resiste, sin importar los diferentes individuos que puedan llegar a ocupar el trono. El modelo de subrogación resalta la aparente continuidad, sin interrupción, por encima de lo que puede ser leído como ruptura, los reconocibles unos sobre las particularidades de los muchos.

A pesar de que se torne imperativo pensar en la performance como una práctica que persiste y participa en la transmisión de conocimiento e identidad, de la misma manera es urgente notar los casos en los que la subrogación, como modelo de continuidad cultural, es rechazada precisamente porque, como apunta Roach, permite el colapso de los nexos históricos vitales y los movimientos políticos. Si alguien ve la memoria cultural como un continuo porque *se apoya en o rechaza* la subrogación, ello puede depender de quien la analice. Hay muchos ejemplos en la historia colonial de las Américas de colonizadores y evangelizadores aferrados a sus creencias de sustituciones exitosas (sus valores e imágenes suplantando las "paganas") cuando, de hecho, se daba un desplazamiento performático, y un doblaje que preservaba los antecedentes en lugar de borrarlos. Una deidad pagana puede continuar existiendo dentro de la imagen católica

concebida para reemplazarla. La estrategia de usar fotografías de los desaparecidos, que une a estos variados movimientos, es también una manera de resaltar, más que de rellenar, esos lugares vacantes creados por la desaparición. Pensar en el "ADN de la performance" nos ayuda a enfocarnos en ciertos tipos de transmisión que rechazan la subrogación. El uso de esas imágenes sugiere, como en el análisis del ADN, que nada "desaparece"—todo vínculo está allí, visible, resistente a la subrogación. Las Abuelas, las Madres, los "desaparecidos" y los hijos, establecen una cadena en y a través de la presentación y la representación.

Estos reclamos —los genéticos y los performáticos— trabajan juntos. La relación no es simplemente metafórica. Antes bien, yo los veo a ambos como sistemas heurísticos interrelacionados, modelos vinculados y mutuamente sostenidos que los seres humanos hemos desarrollado para pensar sobre la transmisión de conocimiento. Además, estos intervienen en ambas direcciones. Los especialistas forenses se han basado siempre en la representación, la performance y las presentaciones en vivo para transmitir la comprensión de sus hallazgos. La imagen de la Figura 45,

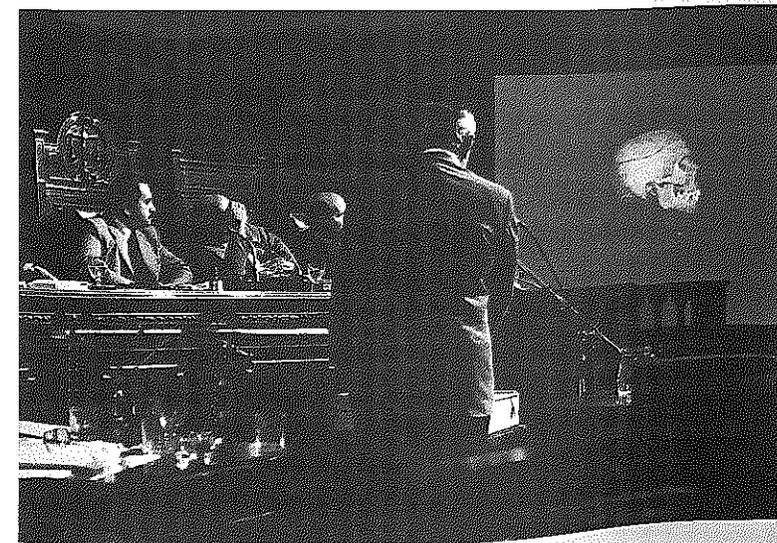


FIGURA 45. Esta imagen "Anatomía del terrorismo", muestra el uso de la fotografía como evidencia durante el Juicio a los Generales en 1985. Fotografía de Daniel Muzío.

titulada "Anatomía del terrorismo", muestra el uso de la fotografía como evidencia durante el "Juicio a los Generales" en Argentina, en 1985. La habitación está oscura, la "audiencia" está sentada frente a la pantalla iluminada y un "director" le pide a esta concentrar su atención en la foto del cráneo roto. La balanza de la justicia, grabada en la silla de respaldo alto de la izquierda, promete un debido procedimiento. Las demostraciones efectúan cambios sociales, así como aquellos asistentes al juicio, que tienen el poder de juzgar. Las explicaciones y "pruebas" científicas, como muestran las fotografías, dependen para su validez de la forma en la que son presentadas y vistas por un jurado y un juez. La naturaleza teatral de esta presentación no es metafórica, antes bien, es la demanda misma. Los hechos no pueden hablar por sí solos, el caso necesita ser presentado convincentemente. Así también, pensar en el ADN de la performance significa que esta contribuye a la prueba de la demanda en sí.

Las fotografías usadas por las Abuelas y Madres, y posteriormente (de otra manera) por los H.I.J.O.S., presentan un tipo de prueba, hacen evidente la existencia de las personas que muestran. Estas jugaron un papel particularmente vital, archivístico y performático en los inicios del movimiento, a falta de otras estructuras sociales y legales que pudieran reparar los crímenes contra la humanidad cometidos por las Fuerzas Armadas. Así como el ADN, las fotos de identidad procuran establecer la singularidad de cada individuo. Excepto en el caso de gemelos idénticos, no hay dos seres humanos que compartan el mismo ADN, aunque nuestra composición genética compartida sea lo suficientemente fuerte como para ligarnos a todos con la prehistórica Lucy. Las fotos de identidad, como la prueba de ADN, sirven comúnmente para identificar extraños en relación con el Estado¹². Normalmente categorizadas, descontextualizadas y almacenadas en los archivos oficiales o policiales, estas otorgan el poder gubernamental sobre los ciudadanos "marcados", que son fotografiados en condiciones de absoluta similitud —fondo blanco, pose de frente, cabello recogido, orejas expuestas, ausencia de joyas— las diferencias individuales devienen más fácilmente

accesibles para un escrutinio y una "identificación positiva". Ese restringido marco permite que no haya información de fondo, ni contexto, ni red de relaciones. Las imágenes parecen no ser artísticas ni precisas. Sin embargo, son altamente construidas e ideológicas, aíslan y congelan un individuo fuera de los campos de las experiencias sociales significativas. Las imágenes tienden a estar organizadas en categorías sin afiliación, esto es, los individuos pueden ser clasificados como criminales o subversivos pero no como miembros de una familia en particular.

La fotografía y el ADN ofrecen pruebas radicalmente diferentes de "presencia", por supuesto que en tanto hacen visible, cada una, aquello que es totalmente inaccesible para la otra. No podemos someter una fotografía a una prueba de ADN, así como no es posible reconocer fisonomías al mirar nuestros genes. Pero ambos, el ADN y las fotografías, transmiten información altamente codificada. Como el ADN, las imágenes y estrategias transmitidas a través de estas performances, construidas sobre materiales previos, replican y transforman los "códigos" recibidos. No todo el material heredado es vuelto a usar, una parte es incorporada selectivamente, otra descartada como "ADN-basura". Además, el ADN no indica un determinismo biológico. Estudios recientes han mostrado el grado en el que este es capaz de cambiar, antes que simplemente transmitir códigos, en el proceso de adaptación cultural a través del "mensajero ARN". Así también estas performances cambian el entorno sociopolítico aun cuando se desarrollan dentro de él. La información transmitida a través de las performances, como la información genética, aparece en formas altamente codificadas y concentradas, aunque eminentemente legibles. Las imágenes funcionan como marcadores, identificando un movimiento completo.

La performance de protesta que usa fotografías ha sido un ejemplo de adaptación al contexto político. En Argentina la foto de identidad ha jugado un papel central, tanto en las tácticas de las fuerzas Armadas como en las manifestaciones de los parientes de los desaparecidos. Cuando un grupo completo de individuos (clasificados como criminales y subversivos) era barrido totalmente

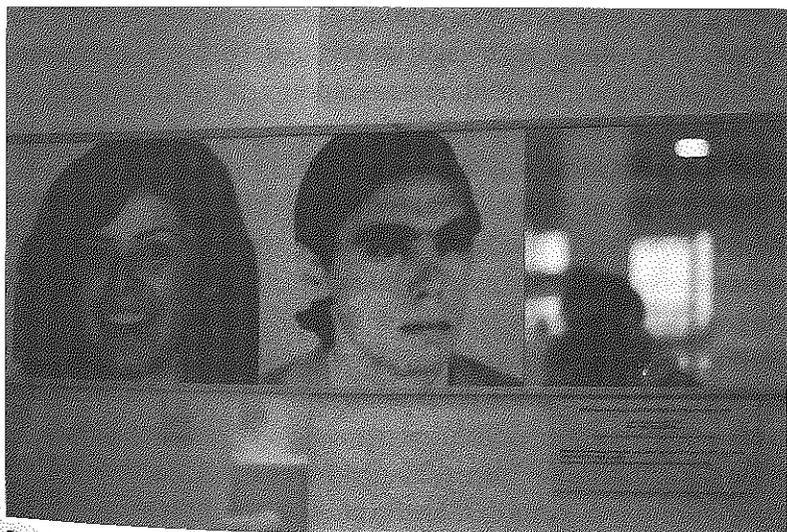
de las calles, sus imágenes en los archivos desaparecían junto con ellos. Aunque el gobierno aseguraba no saber nada acerca de esas personas desaparecidas, testigos declaraban haber visto a oficiales del ejército destruyendo las fotos de identidad y otras imágenes fotográficas de los prisioneros bajo su control¹³. Los familiares de los desaparecidos también atestiguaron que miembros de las fuerzas militares o paramilitares violentaron sus domicilios y robaron fotografías de sus víctimas aún después de que las habían hecho "desaparecer"¹⁴. Supuestamente, la idea era que al desaparecer las evidencias documentadas de una vida humana se podían erradicar todas las huellas de la propia vida. Esta estrategia trabaja como la imagen negativa que Roland Barthes llamó la "especial credibilidad de las fotografías"¹⁵. Al destruir la fotografía se destruye la credibilidad de la existencia de una vida real. Las Madres y los militares escenificaron —cada uno a su manera— la fe en la fotografía como un tipo de evidencia particular.

Cuando las Madres tomaron las calles para hacer visibles las desapariciones, activaron las fotografías y pusieron en escena. La urgencia de movilidad, combinada con la importancia de la visibilidad a la distancia, determinó el tamaño de las enormes, aunque livianas, pancartas que las mujeres portaban alrededor de la plaza. Esta, como todas las performances, necesitaba involucrar a quienes miraban. ¿Irían los espectadores nacionales e internacionales a responder a su acción o a desviar la mirada? Al llevar las pequeñas fotos de identidad alrededor de sus cuellos, las madres convertían sus cuerpos en archivos, preservando y exhibiendo las imágenes que habían sido escogidas para ser borradas. En lugar del cuerpo en el archivo, asociado con vigilancia y estrategia policial, ellas pusieron en escena el archivo en/sobre el cuerpo, afirmando que la performance corporalizada podía hacer visible aquello que había sido purgado de los archivos¹⁶. Al usar las fotografías como una segunda piel, ellas iluminaban la filiación de parentesco que los militares trataron de aniquilar. Las Madres crearon una imagen epidérmica, estratificada, al superponer los rostros de sus seres amados sobre los propios. Esos cuerpos, que las imágenes hacían claros, estaban conectados

genética, filial y ahora, por supuesto, políticamente. Esta táctica representacional de clasificar refleja aquella más "científica" emprendida por las Abuelas: establecer los lazos genéticos entre los miembros sobrevivientes de una familia y los hijos desaparecidos, por medio del rastreo del ADN.

Las Abuelas, por su parte, tomaron la estrategia representacional usada por las Madres y continuaron desarrollando el uso de fotografías para buscar a sus nietos desaparecidos. Mientras siguieron usando la prueba de ADN para encontrar a esos niños, también comenzaron confiando fuertemente en la fotografía. En la exhibición, *Memoria gráfica de Abuelas de Plaza de Mayo*, en el Centro Cultural Recoleta, en Buenos Aires (abril de 2001), ellas exhibieron las mismas fotografías que las Madres habían mostrado en la plaza. Aquí, las fotos se expusieron en unidades familiares: las fotos del padre desaparecido y de la madre desaparecida. Al lado, no obstante, en el lugar de la foto del niño desaparecido, ellas pusieron un espejo. Los espectadores de menos de treinta años, al mirar ese espejo, necesitaban preguntarse: ¿Seré yo ese niño desaparecido?

En las Figuras 46 y 47, una madre y su hija recorren la exhibición. A pesar de que pueda parecer que una exposición fotográfica pertenecería más al archivo que al repertorio corporalizado, esta en particular funciona como una instalación performativa que produce un impacto y, ojala en algún nivel, un reconocimiento. El espacio del museo en sí se transformó en un entorno del trauma muy en vivo, políticamente cargado. La muestra demandaba participación e "identificación" en vivo. Una persona no podía caminar por esta exhibición sin ser capturada por ese marco. Aun la fotógrafa, como ilustran estas imágenes, se encuentra reflejada e implicada en esa muestra, que no le permite a quien la ve mirarla o fotografiarla sin comprometer. Los espectadores podían no ser los niños desaparecidos, pero aún hay alrededor de cuatrocientos hijos que sí lo son. Aquí están en juego no solo problemas personales, o incluso nacionales, de memoria e identidad. Como lo señalaron las Abuelas: "Encontrarlos es encontrarlos"¹⁷. La memoria, como lo dejaba claro la exhibición de las



FIGURAS 46 y 47.
El emplazamiento de espejos al lado de las imágenes de los desaparecidos en la exhibición fotográfica *Memoria Gráfica de las Abuelas de Plaza de Mayo* (abril de 2001) obliga a los espectadores a preguntarse: ¿Soy yo su hijo desaparecido? Fotos de Gabriela Kessler, cortesía de Paula Siganevich.

Abuelas, es una práctica política activa. "Cuando nos preguntan qué hacemos, nosotras podemos responder que recordamos". La memoria traumática interviene, alcanza, toma a los espectadores que no son concientes y los sitúa directamente en el marco de la violencia política. Los espejos les recordaban a los observadores que había varias maneras de "estar ahí". El ADN de la performance ubica a los participantes y espectadores en la línea genealógica, en la herencia de una lucha continua por la identidad y la definición nacional.

Así como las Abuelas y las Madres, hay asociaciones que politizan los vínculos filiales; H.I.J.O.S. hace énfasis en la identidad grupal como organización que se basa en (pero no es reductible a) el parentesco biológico¹⁸. Tal y como las Madres se consideran sociopolíticamente madres de todos los desaparecidos, así los H.I.J.O.S. luchan por alcanzar la justicia para todos los desaparecidos, al reclamar que los criminales sean sometidos a un proceso legal. Su consigna es "Juicio y castigo", y claramente tienen la mira puesta en los represores. Para la mayoría de estos jóvenes, que crecieron sin sus padres, la memoria es, en cierto nivel, un proyecto político.

Como las Madres, los H.I.J.O.S. continúan su lucha contra la impunidad y el olvido, a través de un uso altamente visible del espectáculo público, al utilizar sus cuerpos para humillar a aquellos en el poder. Al igual que ellas, los H.I.J.O.S. se concentran en tiempos y lugares predeterminados para llevar a cabo su protesta masiva. Se mueven juntos, gritando, cantando, bailando, tomados de las manos para crear un círculo de protección alrededor de los manifestantes y lanzar su denuncia. Algunas de las características visuales de su activismo recuerdan las de las Madres: el uso de una larga manta horizontal con su nombre y las grandes pancartas con las fotografías de los desaparecidos (Figuras 48 y 49).

Sin embargo, sus performances, de hecho, se ven y se sienten de formas muy diferentes. Mientras que las Abuelas y Madres han expuesto a los militares desde sus inicios, su puesta en escena es diferente: se enfocan con sus reclamos en los desaparecidos (y, por extensión, acusan a los militares), en lugar de en



FIGURA 48.
Los H.I.J.O.S. como las Madres, usan la larga manta horizontal con su nombre. Foto cortesía de H.I.J.O.S.



FIGURA 49.
Las grandes pancartas con fotografías de los desaparecidos caracterizan la práctica de protesta. Foto Mariano Tealdi.

la exposición directa de individuos y organizaciones. Dirigirse hacia las esquinas oscuras de Buenos Aires durante la Guerra Sucia hubiera sido suicida. Las Abuelas y Madres, por necesidad, tenían que estar en los lugares más visibles de Argentina y hacer énfasis en la naturaleza tradicional (de no confrontación) de sus demandas; ellas se presentaban como inofensivas madres que buscaban a sus hijos. Aunque los H.I.J.O.S., como las Abuelas y Madres, admiten que su pérdida personal los anima, actúan desde una posición de alegría y esperanza¹⁹. En vez de la protesta de carácter ritual y de duelo que hacen las Madres, confinadas en la Plaza de Mayo, los H.I.J.O.S. organizan escraches carnavalescos o actos de humillación pública. La palabra *escrache* se relaciona etimológicamente con: *scracè* = expectorar, en el sentido tosco de "exponer"²⁰. Los miembros de H.I.J.O.S., a sus veinte años, disfrutaban ese esfuerzo físico, que era la marca característica de su tipo de activismo. Dado que entraron en la arena pública más de una década después de la caída de los militares, ellos podían permitirse confrontar más, con el uso de técnicas y del espacio público, y desafiar directamente a los perpetradores y forzar las políticas criminales de Argentina a una apertura. Esto implica ir desde los poco conocidos médicos, que asistían las sesiones de tortura, hasta la C.I.A., el infame Alfredo Astiz, conocido como el "ángel de la muerte", quién infiltró el grupo de las Madres y mató a catorce de ellas, la Escuela de las Américas, de Estados Unidos, que entrenaba a los torturadores, el infame Campo Olimpo, y el plan Cóndor. Los escraches se proponen intensificar la conciencia pública de que esos crímenes, sus perpetradores y las organizaciones criminales, continúan existiendo, impunes, en el contexto del supuesto retorno a la democracia. Ellos argumentan que las actuales políticas económicas neoliberales en Latinoamérica son una simple continuación de las políticas económicas de la dictadura con un disfraz más moderno.

Los H.I.J.O.S. prometieron continuar: "Si no hay justicia hay escrache". La espera por la justicia es un paso de dos. Las Abuelas y Madres, ya mayores, han engendrado a la próxima generación de activistas. Los H.I.J.O.S. también continuaron utilizando

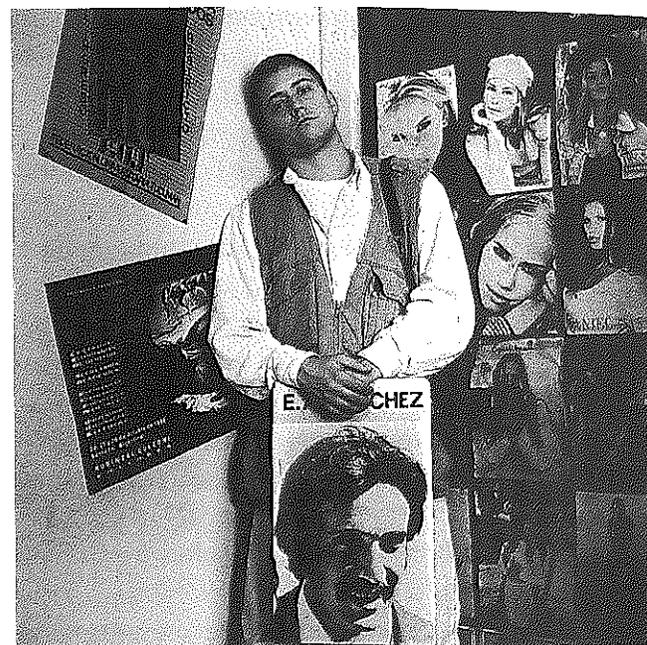
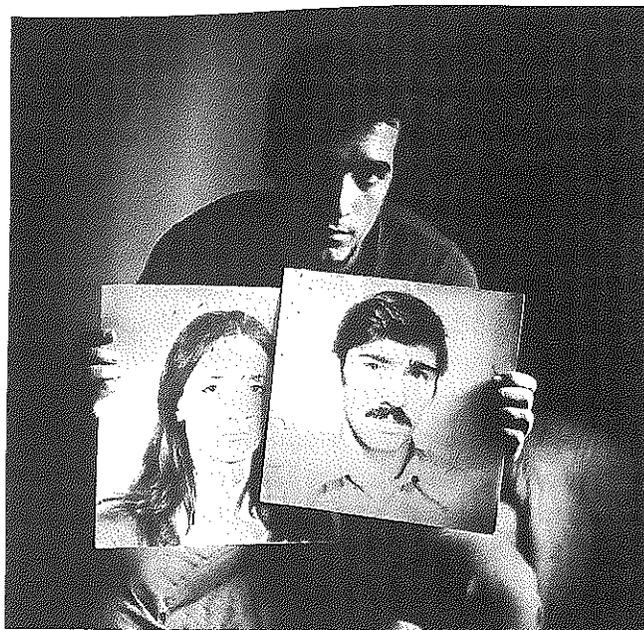
fotografías de varias formas —captaron imágenes fotográficas de militares, que eran sus objetivos, para usarlas en sus escraches y publicaciones—. No es de sorprenderse que los represores militares sean ahora los primeros en quemar sus propias fotografías, ya que luchan por modificar su aspecto y reinventar su identidad. Parafraseando a Barthes una vez más: al eliminar la fotografía se elimina al criminal/crimen. Los H.I.J.O.S. siguen a sus presas furtivamente, y hacen fotografías de ellos cuando no hay fotos recientes disponibles. Se podría argumentar que este es un ejemplo de cómo los H.I.J.O.S. heredan estrategias usadas por los militares, así como materiales de activismo usados por las Madres. Después de todo, los H.I.J.O.S. tienen a los perpetradores como su blanco, los siguen a sus casas y se aseguran de que se sientan observados y en peligro sin importar donde se encuentren. Ellos implementan una guerra de relaciones públicas contra sus enemigos, exactamente como los militares intentaron convencer a la población general de que sus víctimas eran guerrilleros peligrosos. A pesar de ello, sus tácticas sirven para identificar a individuos responsables de grandes crímenes de lesa humanidad. La irrupción performática, sin importar que no sea bienvenida, no amenaza sus vidas. Los H.I.J.O.S., como las Madres y Abuelas, reclaman justicia institucional y no venganza privada.

Hay otro uso de la fotografía mucho más personal, relativo a una dimensión del trauma más individual y privada. Mientras los H.I.J.O.S., como las Madres y las Abuelas, no sacan a luz las pérdidas y traumas individuales o personales, es el trauma lo que los define, no solo en tanto individuos angustiados por pérdidas y dolores personales, sino en tanto grupo configurado como respuesta a la atrocidad. Algunos miembros de H.I.J.O.S. realizan *collages* e instalaciones en las cuales insertan su propia fotografía al lado de sus padres desaparecidos. Esas nuevas "fotografías familiares" provocan, por supuesto, un sentimiento de proximidad física e intimidad que en realidad les fue negado.

Algunos hijos de desaparecidos de Tucumán fueron fotografiados en una serie de treinta y tres retratos de Julio Pantoja, un importante fotógrafo argentino que tomó esas imágenes como

su acto personal de protesta, de cara a la impunidad política actual. Al pedirles representarse a sí mismos como quisieran, los jóvenes ilustraron su lucha con su historia personal, y se situaron en relación con sus padres y con la violenta ruptura creada por su desaparición. De las treinta y tres fotografías de esa colección, doce de los jóvenes posaron con una foto de sus padres desaparecidos. La centralidad de las fotografías, en cierto nivel, denota una profunda verdad personal: esos jóvenes solo conocieron a sus padres por fotografías. Muchos de ellos tenían, en el momento de posar, la misma edad que tenían sus padres cuando desaparecieron (Figuras 50-52)²¹.

Esos retratos iluminaron esa fantasmagoría política que sentí durante el escrache. En ellos, los jóvenes portan retratos de la generación anterior de jóvenes. Los rostros en ambas series de fotografías (la de Pantoja y las que los hijos portan) exigen una doble toma. En las fotografías de los desaparecidos parece haber, si es que la hubiera, más esperanza que en las de sus herederos. Pronto los hijos —que siempre serán conocidos como hijos de desaparecidos— fueron mayores que sus padres. Los retratos, sin embargo, indican que los hijos genética y visiblemente, resistían el tirono de la subrogación. A pesar de que muchos de los hijos idealizan a sus madres y padres desaparecidos, no han tomado su lucha en ningún sentido directo, sino como lucha por la justicia y los Derechos Humanos. Ellos asumen su lugar en una línea que indica tanto ruptura como continuidad. El lugar del miembro desaparecido de la familia es preservado, hecho visible, a través de las fotografías. En cuatro de estos casos, los hijos eligieron las mismas fotos usadas por las Madres en sus manifestaciones. Las fotografías que muestran solo la cabeza tienen una historia reconocible. En ella los padres reaparecen como *desaparecidos*. Al incluir esas imágenes particulares en sus propios retratos, los hijos reconocen no solo la existencia de sus padres, sino la violenta historia de la lucha política que rodea las imágenes de los desaparecidos. A diferencia de las fotos familiares, elegidas por los otros ocho hijos, estas cuatro han sido ampliadas, cortadas, montadas y exhibidas en la arena pública. Usadas anteriormente



FIGURAS 50, 51 y 52.

Estos hijos de los desaparecidos solo conocieron a sus padres por fotografías. Muchos tenían, al momento de ser fotografiados, la misma edad de sus padres cuando desaparecieron. Exhibición de fotos de Julio Pantoja "Los Hijos, Tucumán veinte años después, Tucumán, 1999.

como armas en una guerra de imágenes, se muestran (como la pérdida violenta) indomesticables. Así como las Madres, los hijos luchan por reponer esas imágenes y recontextualizarlas, ya sea al reintroducirlas en el espacio doméstico, o al sostenerlas contra sus propios cuerpos. Ellos, como las Madres, se han convertido en el paradójico archivo viviente, el hogar corporalizado de los "restos" mortales. Vemos aquí el pasado reiterado, no tanto en las fotografías, sino en el posicionamiento mismo de los hijos, pues, como las Madres, se representan cual vehículo de memoria.

Es interesante que los H.I.J.O.S. usen a veces la ampliación de las fotos de identidad de sus padres desaparecidos en sus manifestaciones públicas. Me interesó el uso de las mismas y ya tan reconocibles fotografías de los desaparecidos en los escraches de H.I.J.O.S., especialmente al considerar que las Madres

han dejado (la mayoría de ellas) de llevarlas consigo. Ellas continúan usando la pequeña foto de identidad, metida en un bolsillo de plástico, alrededor de sus cuellos. Sin embargo, las enormes pancartas con imágenes pertenecen al pasado. El objetivo de las Madres, desde el final de la dictadura, no fue tanto hacer evidente la desaparición, sino denunciar las políticas de impunidad. "Ya sabemos quiénes son los desaparecidos", dijeron las Madres cuando cambiaron su estrategia en 1983, "ahora veamos quienes son los que los hicieron desaparecer".

Los H.I.J.O.S., por otra parte, nunca buscaron hacerlo evidente en ese mismo sentido. Antes bien, entraron en la arena política mucho después de que las Madres declararan: "Nosotras sabemos quiénes son los desaparecidos". Por lo tanto, nunca necesitaron demostrar, como lo hicieron las Madres alguna vez, que sus seres queridos habían desaparecido. Su uso de las fotografías reflejaba más el poder del repertorio que del archivo, este punto marca más las continuidades de las performances que una identificación positiva. Cuando los H.I.J.O.S. transportan las fotos de identidad en sus manifestaciones, señalizan la continuidad de una travesía política: el hecho de que los represores no hayan sido castigados. Algunos éxitos fueron logrados por los H.I.J.O.S., por ejemplo, uno de los médicos denunciado por ellos, por su papel en las sesiones de tortura, perdió su trabajo. Astiz enfrentó cargos de extradición levantados por varios gobiernos y no pudo dejar el país; en casa su situación ha sido incómoda y sus movimientos restringidos. Debido a que ha sido blanco de varios escraches (el más notable de ellos en la misma Corte), no puede encontrar un sitio donde ocultarse. Argentina pidió incluso la extradición de Pinochet para que respondiera por los cargos acerca de su papel en el Plan Cóndor. La esperanza de los grupos que luchan por los Derechos Humanos ha sido que varios sistemas de justicia internacional formen una red hemisférica propia, incluso global, basada —irónicamente— en el modelo Plan Cóndor. Así, los torturadores y asesinos no serían capaces de evadir la justicia, ni dentro ni fuera de sus países. Aunque muchos de los responsables han muerto antes de ser

juzgados, cientos de represores han sido condenados a sentencia perpetua. Los H.I.J.O.S. prometen mantener los escraches hasta que se haga justicia.

Al portar la foto de identidad durante sus manifestaciones, los miembros de H.I.J.O.S. apuntan a la continuidad de una práctica representacional. Están "citando" a las Madres, aunque ellos reconozcan otras influencias, las imágenes carnavalescas de Goya, entre otras. Ellos, como las Madres, toman las fotografías de los archivos, y las removilizan doblemente: señalan por un lado su uso archivístico y, por otro, el uso performático asociado con las Madres. Las fotos de archivo están otra vez presentes en las performances, pero ahora de una manera más complicada, que indica varias prácticas artísticas y representacionales, como también aquellas definidas claramente por su intencionalidad política. Las fotografías, según lo entiendo, sirven en cierto sentido como un marcador de posición, como vía para asegurar el lugar de los desaparecidos en la cadena genealógica. Ellos se aseguran de que los desaparecidos no sean olvidados ni subrogados, de que nadie tome su lugar. La Figura 53, al superponer las caras,



FIGURAS 53.
H.I.J.O.S. utiliza la ampliación de fotografías de documentos de desaparecidos en sus mitines.
Fotografía de Mariano Tealdi, 2000.

les permite que todo pueda ser visto parcialmente, para reforzar la idea de que nada desaparece. Los H.I.J.O.S. dan continuidad a la línea genética —y, hasta cierto grado, a la trayectoria política del desafío— llamando la atención hacia la violencia de las rupturas²². Esto difiere del concepto de subrogación en los escritos de Roach sobre la genealogía de la performance, pues esta llena el espacio vacante al sustituir una figura/persona por otra [el Rey ha muerto, larga vida al Rey]; el ADN de la performance, como estas fotografías, demuestra la continuidad sin subrogación. El nexo específico —aunque aún ausente— puede y necesita ser identificado para la genealogía y la denuncia, para adquirir sentido.

La performance, por lo tanto, trabaja en la transmisión de memoria traumática, nutriéndose y transformando un archivo y un repertorio compartidos de imágenes culturales. Las performances de protesta funcionan como un "síntoma" de la historia (una suerte de actuación), y como parte y parcela del trauma. A la vez, también determinan una distancia crítica con respecto a sus demandas, al reafirmar lazos y conexiones mientras denuncian ataques a contratos sociales. Y, como el trauma, la performance de protesta se impone, inesperada e inoportuna, en el cuerpo social. Su eficacia depende de su habilidad para provocar reconocimiento y reacción en el aquí y el ahora, más que confiar en el recuerdo de hechos pasados. La performance insiste en la presencia física: se puede participar solamente *estando allí*. Su única esperanza de sobrevivir, como diría Dawkins, es su puesta al día; otros continuarán la práctica.

Finalmente, estas performances de protesta, motivadas por el trauma, ofrecen otra nota de advertencia. Con todo el énfasis en la acción colectiva, organizada por los sobrevivientes —Abuelas, Madres, e H.I.J.O.S.— estos grupos son los primeros en recordar a los espectadores que no olviden su papel en el drama (Figura 54). La mayoría de nosotros, aludidos por o implicados en estas formas de performances de protesta no somos víctimas, ni sobrevivientes, ni perpetradores —pero esta no es razón para decir que no tenemos parte en el drama global de las violaciones a los Derechos Humanos—. La Guerra Sucia, financiada por la C.I.A.

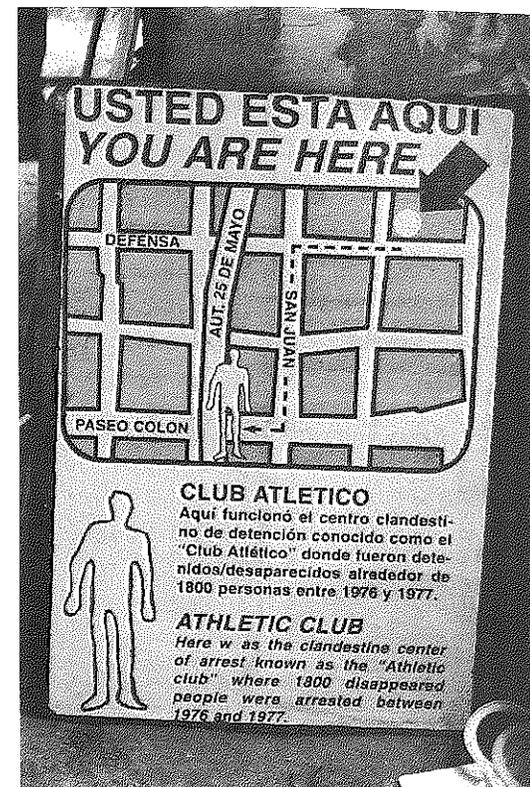


FIGURA 54.
"Usted está aquí". Cortesía del Grupo Arte Callejero.

y la Escuela de las Américas, y organizada a través de la puesta en marcha del Plan Cóndor, fue sin duda hemisférica. Así, el ADN de la performance, como la investigación biológica actual, puede ampliar, en vez de limitar, nuestro sentido de conexión: todos compartimos una buena cantidad de materiales genéticos, culturales, políticos, y socioeconómicos. Ese "Usted está aquí" marca no solo el espacio performático, sino también el entorno colectivo del trauma que nos atañe y nos afecta a todos. Estamos (todos) aquí.

177

ra
es-
zá,
ria
ese
m-
ya,
que
vo
no
ro-
al,
ya
en
en
as
n-
ri-
ni,
lo
re
as
je-
y
s).
gia
ia-
rio
es-
en
rar
ita
ho
cia
la-

CAPÍTULO VII
ESCENIFICAR LA MEMORIA TRAUMÁTICA:
YUYACHKANI

En su trance, Coya, una mujer campesina de los Andes, ve dos fuerzas en colisión destruyéndolo todo. Traumatizada, habla de lo que ve, transmitiendo su angustia a su hermana Huaco y a su padre, papai. En su visión, un ejército pisotea a todo un poblado. La devastación es total. Los cadáveres han "desaparecido" y con ellos la vida misma: "Ningún cuerpo quedaba sobre la tierra, y ustedes ya no estaban más conmigo". Su padre les recuerda que deben buscar las semillas de la vida. A ambas la tarea les parece tanto aterradora como absurda: "He sido testigo de tanta muerte", dice Huaco, "¿y me pides que encuentre las semillas de la vida?"



FIGURA 55. Teresa Ralli en *Contrael viento*. Foto de Miguel Villafañe, reproducida con el debido permiso.

Bailarines enmascarados de tradiciones performáticas —pre y post hispánicas— aparecen en escena y batallan ferozmente para impresionar a los campesinos. Diablos danzantes y malévolos arcángeles, con trompetas como mosquetes, se transforman en demenciales figuras de poder. Los arcángeles luchan por poseer el alma de los campesinos, durante la “danza de la diablada”, en la Fiesta de la Candelaria en Puno. Estas danzas, escenificadas anualmente desde hace cientos de años, cuentan una historia tan antigua como la de la conquista, y tan reciente como la de la violencia criminal asociada a Sendero Luminoso. Los campesinos mueren, no sin antes haber encontrado las semillas de la vida. Lanzan algunas a la tierra y encomiendan el resto a las manos del paciente Ecqueco, la figura de la buena suerte del folclor andino, que finaliza la obra tal como la comenzó: “Estas semillas me fueron dadas por una mujer que me contó una historia...”.

La obra *Contraelviento* fue creada en 1989 por el grupo de teatro colectivo más importante del Perú, el Grupo Cultural Yuyachkani, en el apogeo de uno de los conflictos civiles más cruentos del país. Narra el testimonio de una indígena sobreviviente de la masacre de Soccus, en 1986, en Ayacucho. “En quechua, las expresiones ‘yo estoy pensando’, ‘yo estoy recordando’, ‘yo soy tu pensamiento’, son traducibles con una sola palabra: ‘Yuyachkani’” —anota el conocido periodista peruano Hugo Salazar del Alcázar, en uno de sus muchos artículos sobre el grupo teatral Yuyachkani¹. El término se refiere tanto al conocimiento corporalizado como a la memoria, y desdibuja la línea entre los sujetos pensantes y los sujetos pensados. La construcción recíproca y mutua, que enlaza el “yo” y el “tú”, no es una política de identidad compartida o negociada —“yo” no soy “tú,” no digo *ser* tú, ni actúo *por* ti. El “yo” y el “tú” son producto de las experiencias y memorias de ambos, de un trauma histórico, un espacio actuado, de crisis sociopolíticas. Pero, ¿qué es el saber/la memoria corporalizada, y cómo se transmite? ¿Y cómo difiere de la memoria de archivo, comúnmente pensada como recurso permanente y tangible

de materiales disponibles para la revisión y la reinterpretación a través del tiempo? ¿Qué es lo que está en juego al diferenciar estos sistemas de pensamiento organizado, especialmente, quizá, cuando se piensa en el trauma? La noción transitiva de memoria corporalizada, que se comprime en la palabra Yuyachkani, en ese “yo estoy recordando/yo soy tu pensamiento”, implica una comprensión relacional y no individualista de la subjetividad. Coya, la indígena sobreviviente, narra la visión de un exterminio que es y no es suyo. El “yo” que recuerda es, simultáneamente, activo y pasivo (sujeto pensante/sujeto pensado). Yuyachkani, como grupo de teatro colectivo, se mira a sí mismo implicado —producto y productor— en varias formas de transmisión cultural, en un país étnicamente mezclado y complejo. En los últimos ya más de cuarenta años, el grupo ha participado por lo menos en tres batallas interconectadas por la sobrevivencia: las sufridas en Perú, país plagado por siglos de conflictos civiles; las de diversas prácticas performáticas que han sido opacadas (y por momentos “desaparecidas”) en una cultura peruana racialmente dividida, aunque multiétnica; y las propias del grupo Yuyachkani, creado por nueve artistas que han trabajado juntos enfrentando crisis políticas, personales y económicas. Al adoptar un nombre quechua, este grupo de artistas “blancos”, mestizos e indígenas muestra su compromiso cultural con las poblaciones indígenas y mestizas, y con formas de conocimiento, pensamiento y memoria, complejas y transculturalizadas (andinas/españolas). Yuyachkani procura visibilizar una praxis y una epistemología multilingüe y multiétnica, en un país que contrapone nacionalidad a etnicidad, lo letrado a la oralidad, el archivo al repertorio de conocimiento corporalizado. En Perú, lo urbano le da la espalda a lo rural, y las lenguas (español, quechua y aymara) sirven más para diferenciar grupos y silenciar voces, que para generar comunicación. Yuyachkani, con su propio nombre, se presenta como producto de una historia de coexistencia étnica. El hecho de nombrarse así es una declaración performativa, que anuncia su creencia de que la memoria social enlaza e implica comunidades en el modo transitivo de la formación del sujeto.

Hay un *continuum* de vías de almacenar y transmitir memoria, que se extienden de lo “archivado” a lo “corporalizado”, o bien a lo que yo he llamado repertorio de pensamiento/memoria corporalizada, con toda suerte de formas mediadas y mezcladas entre ambos. El archivo, como anoté en el Capítulo VI, puede contener registros macabros de violencia criminal —documentos, fotografías y restos que hablan de desapariciones—. Pero, ¿qué pasa, pregunta Yuyachkani, cuando no hay fotografías ni documentos, cuando incluso los huesos se hallan esparcidos en la vera del camino? El repertorio, para ellos, recoge los relatos de los sobrevivientes, sus gestos, imágenes traumáticas del pasado, imágenes recurrentes, alucinaciones; en breve, todos aquellos actos que por lo general son pensados como formas de conocimiento y evidencias efímeras e inválidas. Como ya lo señalé anteriormente en este estudio, hay políticas detrás de las nociones de lo efímero, una larga tradición, que se remonta en las Américas hasta la conquista, de pensar el saber corporalizado como aquel que desaparece porque no puede ser contenido o recuperado a través del archivo. Sin embargo, múltiples formas de acciones corporalizadas están siempre presentes, reconstituyéndose, transmitiendo memoria comunal, historias y valores de un grupo o de una generación a la próxima.

Este capítulo se enfoca en las prácticas políticas performáticas de Yuyachkani, y despeja diversas preguntas interconectadas, centrales para los Estudios de Performance, los Estudios Latinoamericanos, y el Psicoanálisis. ¿Qué es lo que está políticamente en riesgo cuando pensamos en el conocimiento corporalizado y la performance como aquello que desaparece? ¿Cómo pensar en el trauma que es, por definición, no archivable? Su propia naturaleza “imposibilita su registro” y no deja huella, porque “el registro está por hacerse”². ¿De quién es la memoria, de quién el trauma que desaparece si solo el conocimiento archivado se valoriza y otorga permanencia?

Pensar en la interconexión entre la atrocidad, el conocimiento corporalizado y la subjetividad, se muestra urgente para muchas poblaciones en las Américas que han experimentado siglos

de trauma social. Las aproximaciones a la memoria y al trauma, que privilegian al sujeto individual, fallan en no hacerle justicia a la naturaleza acumulativa y colectiva del trauma, sufrido por comunidades letradas e iletradas por igual, transmitida a través de performances corporalizadas. Pero estas formas de corporalización pueden ser difíciles de descifrar. El archivo y el repertorio son culturalmente específicos; mientras que el sistema puede ayudarnos a comprender la memoria cultural a través del hemisferio, el contenido de cada uno no será, generalmente, transmisible.

El trabajo de Yuyachkani se ha nutrido del archivo y del repertorio de Perú, no solo para dirigirse a las numerosas poblaciones del país, sino también para mostrar las multiplicidades que configuran su historia. Algunas personas danzan, cantan, hablan o actúan de diferentes formas la memoria histórica, mientras que otras buscan el acceso a fuentes alternativas: textos literarios e históricos, mapas, registros, estadísticas y diversos tipos de documentos de archivo. No obstante, las contradicciones abundan. ¿Cómo puede pensar /danzar /revivir las complejidades y divisiones raciales, étnicas y culturales del país un grupo formado predominantemente (aunque de seguro no exclusivamente) por profesionales de teatro urbanos, blancos/mestizos, de clase media, hispanoparlantes, sin minimizar el cisma o sin representar de forma fallida a quienes no son ellos? ¿Exactamente quién está pensando el pensamiento de quién? Pensamiento y memoria, como el nombre “Yuyachkani” lo deja claro, son inseparables del “yo” y el “tú” que los piensan. Como grupo compuesto en su mayoría de limeños, ¿puede tener acceso a las memorias de las comunidades andinas? ¿Pueden celebrar sus fiestas y llevar a cabo sus rituales? ¿Puede Yuyachkani contar sus historias de trauma social acumulado? ¿Cómo evitar las acusaciones de usurpación y apropiación cultural?

Una respuesta obvia a este peligro de invasión cultural, que amenaza a artistas como ellos, consiste en simplemente dar la espalda a las poblaciones rurales, indígenas y mestizas, y aceptar tácitamente que la performance es una práctica europea llevada a cabo por y para audiencias blancas y urbanas en las Américas.

Las prácticas mestizas e indígenas, se puede argumentar, pertenecen a circuitos de transmisión culturales (y económicos) autocontenidos y paralelos: orales, míticos, fiestas basadas en sus calendarios, rituales y festividades. Los profesionales del teatro, entonces, podrían optar por atenerse a los repertorios y archivos europeos. Existe toda suerte de espacios escénicos, iluminación, tradición actoral, métodos y teorías de entrenamiento profesional, que se pueden elegir. Al atenerse a esos recursos, los profesionales de teatro podrían ya sea querer distanciarse de los elementos “no educados” de la población, o expresar su miedo de apropiarse de lenguajes artísticos que no son los suyos. ¿Por qué no montar obras de Brecht, que es aún hoy la persona de teatro más respetada en América Latina y, paradójicamente, el mayor prestatario del mundo? Después de quinientos años de colonialismo, muchos latinoamericanos, especialmente aquellos de clase media con trasfondo y educación urbana, están más familiarizados con materiales culturales del primer mundo, disponibles generosamente a través de los medios y circuitos de publicación, que con aquellas performances “no reproductibles”, provenientes de sus propios países. Algunos actos de apropiación son más seguros, y potencialmente menos ofensivos, que otros. Las afinidades raciales, lingüísticas y de clase sustituyen, a menudo, vínculos que surgen de la interconexión geográfica y nacional.

Si, a la inversa, se reconoce que las poblaciones mestizas, rurales e indígenas también tienen tradiciones de performance profundas, que forman parte de los ricos repertorios de las Américas, entonces, ¿cómo pueden acercarse los artistas, provenientes de las más diversas etnias, a sus tradiciones multiétnicas y transculturalizadas? ¿Pueden nutrirse de esos trasfondos culturales tan diversos con la misma facilidad con la que sus contemporáneos europeos se nutren de su pasado reciente y lejano? ¿Es este, o cualquier “préstamo”, aliviado del bagaje político, histórico o estético de “valor” ligado al “estilo”? Las performances criollas o mestizas que incluyen elementos indígenas en su trabajo, ¿se arriesgan a tornarse exóticas, folclóricas o pretenciosas? Hacer el papel de

“indio” a menudo revela algún tipo de noción romántica de autenticidad en festivales, concursos y espectáculos nacionales³. No es difícil notar los peligros de separar las prácticas performáticas de la gente que las hace, y de las estructuras ideológicas que las generan. ¿Cómo puede un grupo de teatro como Yuyachkani soñar con eludir todas las trampas representacionales?

Pensar sobre cómo la performance participa en y a través de estas redes de memoria social puede permitirnos considerar la participación cultural de un modo más amplio. Mientras los criollos de clase media peruanos comparten innumerables tradiciones artísticas con los europeos, también son claramente partícipes de toda la cacofonía social, racial, lingüística y política de la realidad de Perú. Las propias categorías de “criollo” e “indio” son producto de ese conflicto, y no la razón de su existencia.

La gente llamada “indios” es producto del acto de nombrar. Es a través de esta invocación performativa, hecha por el colono, que los “indios” entran al escenario mundial. El archivo, como el repertorio, está lleno de performances ya escritas: algunas desaparecen, otras evocan, otras inventan su objeto de investigación. El acto de nombrar a la “gente llamada indios” evoca a la vez que desaparece un pueblo, los muchos grupos étnicos que de repente fueron agrupados como “indios”. El mismo “escenario del descubrimiento” creó al conquistador blanco. Los colonizadores criollos se mostraron como un grupo mixto, de hecho, incluyendo judíos conversos y africanos libres y esclavizados.

Estas posiciones antagónicas han sido polarizadas y cementadas en el imaginario social como hechos biológicos. Esta forma de pensar el linaje y la tradición insistiría posiblemente en mantener separados los varios circuitos de memoria y transmisión, cada uno por su lado. Pero hay un imaginario que rivaliza, aquel del Estado-nación, creado en Latinoamérica durante el siglo XIX. La identidad nacional, teóricamente, sustituye las diferencias étnicas o regionales. Este modelo asume que los peruanos, por ejemplo, son producto de, y han participado en procesos históricos y culturales constituidos recíprocamente. No obstante, el imaginario nacional está modelado no solamente por lo que se

elige recordar, sino también por lo que se elige olvidar —como Ernest Renan lo observó hace más de cien años—⁴. Los peruanos participan al olvidar, y no solo al recordar. Por lo tanto, no se trata de preguntarse *si* participan, sino de cómo participan.

Yuyachkani, grupo de teatro colectivo de Perú internacionalmente aclamado, escenifica activamente la memoria social del país. Es el producto de complicadas memorias y pensamientos culturales, étnicos, nacionales, y lingüísticos. Los actores Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Débora Correa, Augusto Casafranca, Julián Vargas, el director Miguel Rubio y el director técnico Fidel Melquiades (ya fallecido) han estado en el grupo casi desde sus comienzos en 1971, cuando se conocieron siendo miembros de “Yego”, un grupo de teatro comprometido políticamente. Cuando decidieron formar el grupo, recuerda Teresa Ralli, “lo primero que tuvimos fue el nombre. Nos llamamos Yuyachkani antes de haber trabajado en una obra”⁵. Ahora poseen la Casa Yuyachkani, su propio espacio de trabajo y teatro de doscientas butacas, y han trabajado juntos por más de cuarenta años, un hecho trascendental dadas las severas dificultades políticas y económicas que han tenido que enfrentar. Apenas otros pocos colectivos latinoamericanos —entre los más notables La Candelaria y el T.E.C. de Colombia, y Galpão de Brasil— tienen logros similares.

Este grupo de siete miembros ha visibilizado una serie de batallas libradas para sobrevivir, incluyendo las atrocidades asociadas a Sendero Luminoso, que dejó un saldo de treinta mil muertos y ochenta personas sin vivienda. Quizás como osadía, Yuyachkani ha recordado insistentemente a Perú como un país complejo cultural, racial y étnicamente, y culturalmente diverso. “Perú es un país desmemorizado” —dice Teresa Ralli— y ese *des* expresa el rechazo violento en el corazón del país, que no reconoce ni entiende la realidad de sus diversas partes”. La Lima blanca y occidentalizada, construida de espaldas a la Cordillera de los Andes (que ha sido llamada la *mancha india*) proporciona a Yuyachkani uno de los espacios para escenificar el “re-crear” a la audiencia urbana⁶. Ellos se presentan por toda la ciudad,

escenificando actos públicos en las calles, las escuelas, las escaleras de la catedral nacional, en orfanatos, cementerios y edificios gubernamentales. Asimismo, hacen performances de calle a través del país, en espacios no teatrales, generando conversaciones, participando en protestas y celebraciones. Personajes reconocibles, provenientes de la cultura tradicional y popular —músicos y figuras enmascaradas en zancos— desfilan por las calles invitando a los espectadores a sumarse. Estos desfiles, como los describe Ana Correa, terminan en una fiesta en la que los participantes entablan conversaciones que les permiten conocerse unos a otros. Nutridos de modelos occidentales (el teatro político de Brecht), y del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, así como de leyendas, música, danzas, y fiestas populares quechuas y aymaras, Yuyachkani pide a sus espectadores que se conviertan en participantes de la rica tradición de performance peruana. De ese modo, su trabajo presiona a su público a tomar en serio la coexistencia de esos diversos grupos étnicos, lingüísticos y culturales, y a ser testigo de la historia de exterminio y resistencia del Perú, de alienación y tenacidad, de traición y recuerdo.



FIGURA 56. Patio, Casa Yuyachkani. Edmundo Torres, su mascarero desde hace ya mucho tiempo, danza en el papel de la *China Diabla*, julio de 1996. Foto de Diana Taylor.

Cuando Yuyachkani inició su trabajo, en los tempranos años setenta, los miembros se veían como un grupo de teatro popular políticamente comprometido. El teatro popular de los tardíos sesenta y tempranos setenta, con su ethos “por y para la gente”, desafió al sistema que ubicó al Teatro —con T mayúscula— y a la Cultura —con C mayúscula— en reinos elevados y estéticos, más allá de la clase trabajadora y las comunidades racialmente marginalizadas. Los grupos de teatro popular, en Latinoamérica y en los Estados Unidos (Bread and Puppet, San Francisco Mime, Teatro Campesino, por nombrar solo unos pocos), tendían a trabajar en colectivos. Los miembros de Yuyachkani, por ejemplo, se reúnen todas las mañanas en su “Casa Yuyachkani” para desarrollar nuevos materiales e ideas. Almuerzan juntos en la cocina compartida, y se reencuentran por la tarde para ensayar o hacer el calentamiento para una presentación nocturna. Como todos los colectivos teatrales, rechazan los modelos guiados por la dramaturgia y las “estrellas” que dominan el pretencioso teatro comercial⁷. Ellos llevaron el teatro fuera de los espacios de elite, montando obras gratuitas que tienen que ver con las reales condiciones económicas y políticas de los trabajadores. Priorizaron los problemas políticos y económicos sobre las preocupaciones estéticas. Han hecho giras por comunidades rurales que jamás habían tenido acceso al teatro, e involucraron a los espectadores en muchos aspectos de la producción. Bajo la influencia brechtiana, el teatro popular de América Latina estuvo ligado a las huelgas y otras luchas de clase y laborales.

Como ya he argumentado en otros escritos, hubo algunas limitaciones fundamentales y contradicciones de base en el llamado “teatro popular”, independientemente de cuán importantes y loables hayan sido en general sus proyectos⁸. El teatro popular algunas veces presentó una visión del conflicto y la resolución demasiado simplificada y programática. En Latinoamérica, como en otras partes, este estuvo a menudo animado por las teorías marxistas. Los estudiantes e intelectuales universitarios, progresistas y a veces militantes, instruían a los marginados sobre cómo mejorar su economía o llevar una vida más productiva. Debido

a que el marxismo privilegió la lucha de clases, anticapitalista y antiimperialista, a expensas de los conflictos raciales, étnicos o de género, su implementación en los grupos de teatro popular en América Latina corrió el riesgo de reducir diferencias culturales profundamente asentadas a una cuestión de lucha de clases. En Perú y en otros países con grandes comunidades indígenas y mestizas, el “proletariado” consistía, de hecho, en grupos indígenas y mestizos que vivían en los márgenes de la sociedad capitalista por varias razones, incluyendo las diferencias lingüísticas, epistémicas, religiosas, no reductibles (aunque ligadas) a las desigualdades económicas. El llamado a la solidaridad, organizado alrededor del anticapitalismo, dio lugar a rampantes e irreflexivas invasiones a dominios lingüísticos, culturales y étnicos. Además, “lo popular”, tal y como era entendido por algunos de esos activistas, se vio enmarañado con fantasías de un mundo simple y puro, más allá de la garra capitalista e imperialista. Cuanto menos conocimiento real tenían los activistas acerca de las comunidades con las cuales se comprometían, mayores eran las discrepancias que tenían con el poder, por falta de reciprocidad, que amenazaban con ubicarlos en una posición de “superioridad moral”, como reminiscencia de los proselitistas religiosos.

Esos problemas plagaron los primeros esfuerzos de Yuyachkani. Los grupos marginalizados a los que ellos se dirigían en su país, tenían sus propios idiomas, culturas expresivas, y códigos performáticos de los que el grupo no tenía ni idea. Miguel Rubio recuerda cómo durante su primera obra, *Puño de Cobre* (1971), que ellos actuaron para los mineros, los actores salían vestidos con jeans y actuaban diversos papeles y personajes. Después de la presentación, uno de los mineros comentó: “Compañeros, esta obra es muy bonita. Qué malo que se hayan olvidado del vestuario”⁹. A diferencia de otros grupos de teatro popular de esa época (tanto en América Latina como en Estados Unidos), que intentaban “concientizar” a la población explotada, los integrantes de Yuyachkani comprendieron que eran ellos quienes necesitaban educarse. “Mucho después”, continúa Rubio, “entendimos por qué los mineros pensaron lo que pensaron. Nos habíamos

olvidado de algo bastante más importante que el vestuario de la obra. Lo que ellos nos quisieron decir es que nos estábamos olvidando de la audiencia a la que nos dirigíamos. No estábamos considerando sus tradiciones artísticas. Y, más aún ¡no las conocíamos! Los mineros venían de áreas rurales ricas en tradiciones culturales. Ellos tenían razón. ¿Cómo podían concebir una obra sobre ellos mismos que no incluyera sus canciones, o los trajes tradicionales de las mujeres, que conservan tan orgullosamente, o las figuras que cuentan historias mientras danzan?”. Esto resultó ser el primer paso para la educación puesta en marcha por Yuyachkani. Su teatro dejó de ser “sobre los otros” para pasar a una reflexión más compleja acerca de la heterogeneidad étnica y cultural de Perú. Ellos agregaron a miembros de esas comunidades rurales al grupo; los actores aprendieron quechua, se entrenaron en prácticas de performances indígenas y mestizas, lo cual incluía aprender sus canciones, tocar sus instrumentos, bailar y moverse, y muchas otras formas de expresión populares. Ampliaron la noción de teatro para incluir la fiesta popular que privilegia la participación, lo cual borra la diferencia entre actor y espectador. Realizar su trabajo significa para Yuyachkani, como para otros grupos de teatro popular, ingresar a la arena del aprendizaje, y ahí estuvieron sus artistas aprendiendo “nuestros primeros huaylas, pasacalles, y pasos de la danza del huayno, entre cervezas y comida caliente, comenzamos a sentir, y quizás a comprender, la complejidad del espíritu andino”¹⁰. Las performances efectivamente brindaron claridad y comprensión intergrupal, pero Yuyachkani confiesa haber dado sus primeros pasos para conocer a las poblaciones rurales mediante la participación en sus prácticas culturales. De acuerdo con Hugo Salazar del Alcázar, esa fue la primera fase de desarrollo del grupo, centrado prioritariamente en problemas políticos¹¹.

Desde esos comienzos, Yuyachkani ha continuado su entrenamiento en variadas tradiciones lingüísticas y de performance, para brindar una visión más profunda de lo que significa “ser” peruano, de modo que refleje toda la complejidad cultural, temporal, geográfica, histórica y étnica de esa articulación. Hay

muchos tiempos involucrados en ese *ser*, y varios modos de posicionar las marcas *pre* y *post*, dependiendo de quién cuente el cuento. Para Yuyachkani, esa performance incluye la estratificación y superposición de diversas tradiciones, imágenes, lenguas e historias encontradas en su país. Colocadas en equilibrio entre un pasado violento que nunca termina y un futuro que parece prescrito sin esperanza, sus performances re-presentan imágenes y escenarios que viven y circulan en una variedad de sistemas y formas —desde los medios de masas hasta los cuentos infantiles, las artes marciales, el cine mudo y los mitos indígenas—. Esta segunda fase de desarrollo de Yuyachkani, de acuerdo con Salazar, se centra más en los debates culturales acerca de lo *nacional*. El grupo estudió el trabajo de José María Arguedas sobre los mitos y performances andinas, para entender las tradiciones ancestrales que persisten en las prácticas culturales de hoy. Una obra como *Los músicos ambulantes*, de 1983, toma el famoso cuento popular *Los músicos de Bremen* y la obra de Arguedas *Todas las sangres*, para narrar una bella y graciosa historia sobre los sin techo, la injusticia social, y la importancia del trabajo en conjunto. En un espectáculo estéticamente rico, lleno de figuras enmascaradas, música, danza y rutinas cómicas, la gallinita roja, el perro callejero, el gato astuto, el burro cojo se dan cuenta de que, a pesar de todas sus diferencias e incompatibilidades, están mejor juntos que separados. La obra opera en diferentes niveles según los públicos. En un sentido, es una importante reflexión sobre la constitución racial del Perú. El perro representa al criollo limeño de los *barrios altos*, el sector más pobre de la ciudad; la gallina representa a la población afroperuana, el gato viene de la *selva*, del valle amazónico peruano, mientras que el burro representa al *cholo serrano*, el mestizo proveniente de los Andes. Estas figuras, todas perseguidas, azotadas y explotadas, se unen para rebelarse de un modo estrambótico contra el *patrón*. La negociación entre ellos requiere que se conozcan, y reconocer las fortalezas de cada uno para saber qué aporta al grupo. Pero a la vez, requiere que el grupo respete la individualidad de cada miembro. En este aspecto más personal, la obra contiene el dilema de Yuyachkani:

¿Cómo —se ha preguntado Miguel Rubio— se puede permitir a cada miembro florecer individualmente sin que ello amenace la existencia del grupo? Pero aún para aquellos que no captan ese subtexto racial o personal de la obra, esta es enormemente llamativa, y en ella brillan el humor, la energía, la música y la inteligencia. Esta obra se regocija en términos de transculturación, porque la única música que los personajes pueden crear requiere la unión de varios elementos y tradiciones. La música de la selva armoniza con la de los Andes, la de la planicie costera y la de las comunidades afroperuanas. La popularidad nacional e internacional de esta obra le permitió al grupo comprar la Casa Yuyachkani. Su fama le ha permitido a sus personajes intervenir en el drama nacional. Cuando la situación económica del Perú se torna particularmente crítica, la gallinita roja de la obra (Ana Correa) realiza un acto público, sumándose a la fila de jubilados que esperan cobrar sus seguros sociales, y denunciar su condición de ser pobres. “¿Cómo como?”, demanda impaciente la gallinita, mientras cacarea pavoneándose entre la gente (Figura 57). Y Teresa Ralli, el perro callejero, visita a niños en los orfanatos (Figura 58).

Yuyachkani ha desarrollado piezas más complejas para pensar acerca de la violencia civil y la aparente imposibilidad de coexistencia respetuosa, en un país desgarrado por la injusticia y la ira. La obra *Encuentro de zorros* (1985) se nutre del antiguo mito del zorro de arriba y el zorro de abajo, preservado tanto en el repertorio como en el archivo del Perú¹². La leyenda de los dos zorros ya era considerada antigua cuando fue escrita por primera vez en el *Manuscrito Huarochirí* del siglo XVI, y fue reinterpretada en el famoso libro de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1968). Los zorros, como símbolo de cambio, aparecen en momentos de extrema crisis social. En su primera aparición hace unos dos mil quinientos años, ellos se encontraron para censurar la injusticia social. Su desafío, así como lo describen, es devorar al mundo y crear uno nuevo. Yuyachkani usa el mito para reflexionar de nuevo a través del cisma geográfico, étnico y lingüístico del Perú —el zorro de arriba representa a la población



FIGURA 57.

Ana Correa, a la derecha, con su traje de *Los músicos ambulantes*, participando en una protesta pública. Foto de Miguel Villafañe, reproducida con el debido permiso.

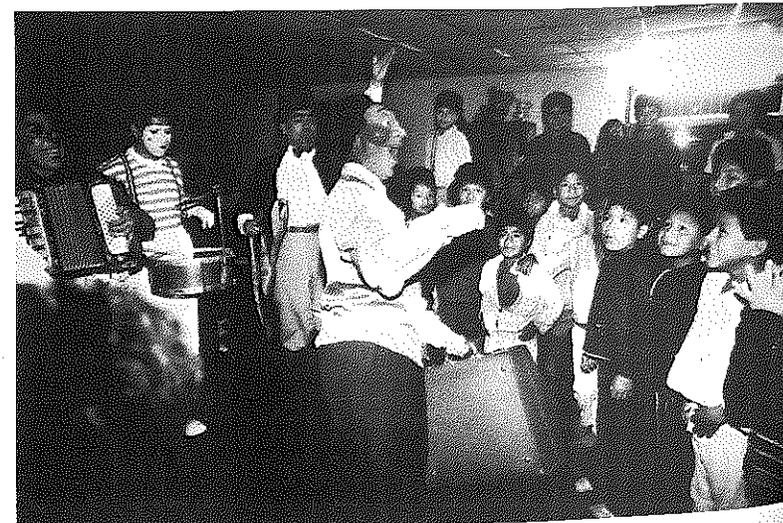


FIGURA 58.

Teresa Ralli, a la izquierda, con su traje de *Los músicos ambulantes*, presentándose en un orfanato. Foto de Miguel Villafañe, reproducida con el debido permiso.

de la cordillera de los Andes, mientras que el zorro de abajo tipifica a la gente de la región costera de Lima—. Ambos se encuentran una vez más en las angustias violentas de la migración masiva, debido a la guerra civil de Perú durante los años ochenta y noventa. Mendigos, ladrones y borrachos clarividentes empujan un tipo de carreta estilo Madre Coraje, y ofrecen una lúgubre perspectiva del paisaje urbano de Perú. En lugar de una coexistencia respetable, los personajes muestran un mundo devastado por la violencia criminal, el desplazamiento y el desempleo. El mundo se derrumba “padres contra hijos, hijos contra padres, los vivos contra los muertos, la muerte contra la vida”. La obra *Retorno* (1996) muestra las secuelas después de la Guerra Interna en Perú. La gente ha quedado abandonada y desorientada, las aldeas destruidas, las cosechas arden. Al hacer una revisión de *Esperando a Godot*, de Beckett, *Retorno* escenifica la desesperación y el aislamiento de aquellos que no tienen adónde ir. No hay avance ni retorno, no hay casa a la cual regresar.

Dos de las más conocidas obras de Yuyachkani, *Contrael viento* (1989) y *Adiós Ayacucho* (1990), combinan momentos del pasado peruano, remoto y reciente, para reflexionar sobre la transmisión de la experiencia social traumática. Desarrolladas y presentadas durante el conflicto entre militares y Sendero Luminoso, estas obras se comprometen con la pregunta que formulé anteriormente: ¿Cómo almacena y transmite memoria social el repertorio? ¿De quiénes son las memorias/traumas que desaparecen si privilegiamos el archivo sobre el repertorio de experiencias/conocimientos corporalizados?

Contrael viento, una de las obras más largas y espectaculares, escenifica el testimonio de una indígena sobreviviente de una masacre en la que los campesinos fueron forzados a arrojarse a un precipicio. La obra pone en escena una más de las repeticiones traumáticas: Coya, en trance, revive la escena de la aniquilación. Su cuerpo se estremeció al revivir la experiencia de la imagen intrusa. Una comunidad entera ha sido aniquilada por el ejército. El estremecimiento enlaza varios momentos políticos: desde la inesperada reaparición de un hecho traumático, perteneciente

al pasado, hasta ser testigo de un atroz episodio en el aquí y el ahora. Se trata del aquí, el ahora y el siempre de una violenta historia de explotación y exterminio de pueblos indígenas, que evoca la visión de una futura catástrofe. El cuerpo responde a y comunica el suceso violento que puede ser difícil de situar temporal y espacialmente.

La hermana de Coya y su padre escuchan su testimonio. Los tres comprenden que un furioso huracán va a arrasarlos. Encendida de rabia contra la violencia que ve venir, Huaco se une a las guerrillas combatiendo fuego contra fuego, mientras Papai sigue firme en su cometido de encontrar las semillas de la vida, practicando antiguas invocaciones rituales. Coya se dirige a la Corte de Justicia, esperando encontrar rectificación a través del sistema judicial. Los jueces, figuras de farsa, viejas, encorvadas y con grandes sombreros, despliegan una versión vodevilesca de la danza cómica precolombina de “los viejitos” y, hablando un inglés a medias, fingen no entender lo que ella les dice. El lenguaje de Coya, representado con música de flautas, tiene que ser traducido por el famoso personaje traidor Felipillo, traductor de los conquistadores, quien dice: “Esta mujer asegura venir de lejos para decirnos que sus ancestros le han dicho que el caporal los está asesinando. Ella dice también que la vida de cada uno corre mucho peligro, y que las semillas de la vida están siendo destruidas”. Los jueces la despiden con una buena paliza: “Si esta mujer no puede hablar es porque tiene algo que ocultar”. Esta escena dilucida numerosos puntos de mi argumentación: las cortes de justicia, un “archivo”, un sistema de producción de documentos que en las Américas sirve a los intereses de los poderosos, no puede abarcar o “entender” las súplicas de los pobres (documentos oficiales, registros, y figuras que relatan prácticas genocidas, casi nunca quedan en los archivos públicos). Los circuitos institucionalizados de memoria y transmisión, tomados por los sectores dominantes, se mantienen amurallados frente a la población marginalizada de mestizos rurales y pueblos indígenas. Las expresiones de sus traumas resultan similares a algo dicho en lengua extranjera.

Contrael viento fue estrenada en el clímax de los conflictos militarizados de Perú. Las “desapariciones” y los asesinatos en masa habían devenido práctica política común en Latinoamérica entre los años setenta y ochenta. “¿Cómo puede el teatro —se preguntaba Yuyachkani— competir con o aclarar la teatralidad de la violencia política?”. Miguel Rubio resume el reto “nada de lo que creas en el escenario se puede comparar con lo que está sucediendo en este país”¹³. Además, la elevada espectacularidad del terrorismo de Estado, como dije en otra parte, fuerza a los potenciales testigos a quitar la mirada¹⁴, ciega a los espectadores que el teatro convoca “para ver”. ¿Cuál es el papel del artista, pregunta Adorno, cuando el genocidio es parte de nuestra herencia cultural?¹⁵.

En la más lírica de las formas, *Contrael viento* logra plantear las preguntas más urgentes. ¿Cómo pueden las comunidades mestizas e indígenas hablar de prácticas y políticas genocidas que son, a menudo, no reconocidas por la comunidad nacional o internacional? A través de la performance —la música, las danzas de máscaras y el encantamiento— la obra sugiere que la atrocidad puede ser recordada y pensada aún cuando no haya observadores externos ni recursos de archivo. Sin embargo, esta memoria desaparece cuando intelectuales y activistas fallan en reconocer las huellas dejadas por el testimonio corporalizado.

Adiós Ayacucho (basada en el texto de Julio Ortega) lleva más lejos la cuestión del atestiguar —la víctima desmembrada es obligada a actuar como único testigo en su propia victimización—. Al inicio de la obra, el público ve una rampa donde se exhiben ropas y velas dispuestas para un ritual funerario (Figura 59). Cuando los ojos se habitúan a la penumbra pueden discernir movimientos dentro de una gran bolsa plástica ubicada al fondo. Una figura anónima, casi sin voz, se reconstituye y rompe la bolsa. A medida que cuenta su historia, su voz se torna más fuerte. Ha sido torturado y su cuerpo, atormentado, descuartizado y abandonado en una bolsa de basura a la vera de un camino. En este crimen, sin testigos externos y sin sobrevivientes, nadie excepto él mismo puede demandar que se haga justicia. No hay documentos, fotos, lápidas que atestigüen su aniquilación, solo sus

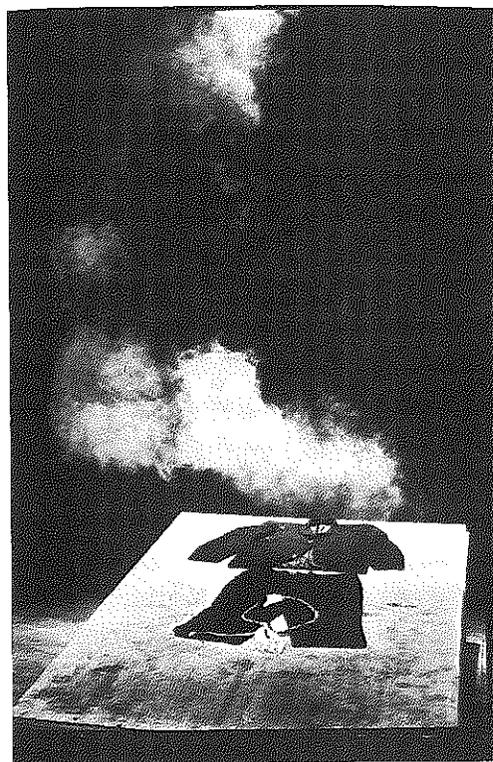


FIGURA 59.
Escena de *Adiós Ayacucho*, 1990.
Foto cortesía del Grupo Cultural
Yuyachkani.

huesos, envueltos en plástico, sirven como “prueba” de archivo de un evento que no dejó otra evidencia material. Solamente a través de la performance puede visibilizarse la desaparición. Como bien saben los activistas y artistas latinoamericanos, las desapariciones llegan a existir a través de las performances.

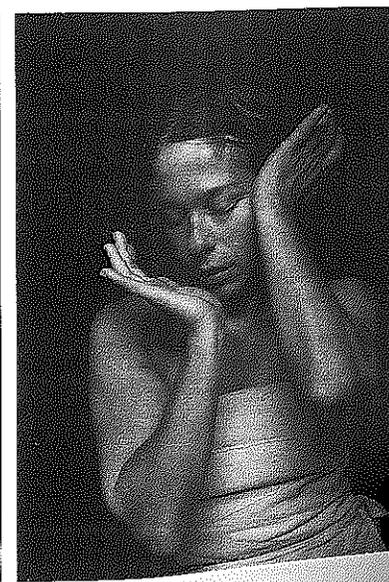
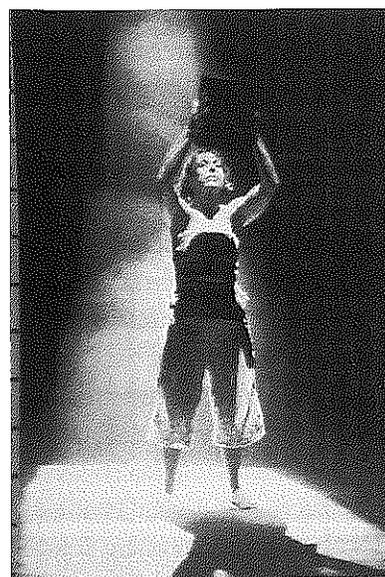
Aunque no haya testigos externos existentes en *Adiós Ayacucho*, la obra confirma el papel vital de lo que Dori Laub llama “el observador interno” o “el observador de uno mismo”¹⁶. Ese observador interno, aunque imposible de acuerdo con Laub en el contexto del Holocausto, que “hizo impensable la mera noción de que podría existir un testigo” porque no permitía un “afuera” ni un “otro” es, no obstante, postulada como la única esperanza de justicia en el contexto andino (66). La víctima se reconstituye encontrando la mayoría de las partes de su cuerpo esparcidas en

el entorno. Poco a poco recupera su forma humana. Finalmente, encuentra su rostro, y al terminar encuentra la voz con la que va a declarar la violencia a la que fueron sometidos él y su comunidad. No solo realiza su denuncia, una y otra vez, sino que decide redactar una carta al Presidente de la República, describiendo la violencia que ha sufrido. Esa carta por fin logra ingresar al archivo, como testimonio que incluso el Presidente debe reconocer, de los genocidios en las poblaciones indígenas y mestizas. Y en un acto último de reconstitución personal, la víctima profana la tumba del conquistador Pizarro, ubicada en la catedral de Lima, y se ayuda con los huesos que aún le hacen falta. Es mejor que el glorificado cuerpo nacional quede desarticulado a que sea preservado y fetichizado de cara a la violencia contra la población.

Esta escalofriante imagen de *Adiós Ayacucho* sugiere la forma en la que Yuyachkani basa su acercamiento a representar la violencia. Las ropas exhibidas, en memoria de los muertos, representan el cuerpo ausente de la víctima de desaparición, incluso como eco de una práctica de enterramiento ancestral. Esas prácticas siguen vivas, otros cuerpos las llevan a cabo, así como el hombre regresa a las ropas que esperan. Esto muestra que las prácticas performáticas andinas no están muertas ni se han desvanecido, ni cumplen su misión en un universo paralelo.

En *Antígona*, el uni-personal producido por Yuyachkani (2000), interpretado por Teresa Ralli y dirigido por Miguel Rubio, los espectadores siguen la conocida historia mientras Ralli actúa los distintos personajes —Antígona, Ismene, Hemón, Tiresias, el mensajero— utilizando solamente una silla como instrumento en un escenario vacío. Sus exactos y elocuentes movimientos transforman su ropa, una simple túnica sobre unos pantalones y un corpiño, en numerosas vestimentas. Con una palmada, ella convoca a los diversos personajes sacados del archivo para encarnar las aflicciones de Perú. Diferente a otras versiones, como la de Anouilh o Griselda Gambaro, Yuyachkani no llama a Antígona especialmente para hablar de un Estado dividido contra sí mismo. Como Rubio y Ralli lo relatan, sin duda esta hubiera sido seguramente su interpretación si hubieran elaborado el espectáculo en

1980. Pero a finales de los años noventa, los problemas habían cambiado. Entonces en Perú, como en otros países que lidian con los prolongados efectos del trauma, la gente luchaba por arreglarse sus propias estrategias de sobrevivencia en una atmósfera deshumanizada. Ismene, la hermana que no tuvo el coraje de actuar en defensa de Antígona y de su hermano, se transforma en narradora: “Yo soy la hermana cuyas manos fueron atadas por el miedo” dice al final de la pieza cuando por fin se identifica¹⁷. Ella vuelve a representar la historia, no como una observadora externa que mira hacia el pasado, sino como testigo cegada por el terror. Esta es “mi propia historia”, afirma al asumir tardíamente su papel en el drama, pidiendo disculpas a su hermana y enterrando simbólicamente a su hermano. Por medio de la performance, Ismene lleva a cabo las acciones que no pudo realizar antes. *Antígona* ofrece una esperanza para aquellos testigos y participantes que se mostraron incapaces de dar respuestas, heroicamente, de cara a la atrocidad. Ismene promete recordar cada día, y volver a representar su historia, una y otra vez.



FIGURAS 60 y 61.

Teresa Ralli en *Antígona*. Fotos de Elsa Estremadoyro, cortesía del grupo Cultural Yuyachkani.

Yuyachkani basó esta producción en una serie de entrevistas que Teresa Ralli condujo con viudas, madres y hermanas de desaparecidos. Estas sobrevivientes contaron de sus inadecuadas reacciones e intentos fallidos frente al poder militar. Sin embargo, continúan contando su historia. En "Fragmentos de la memoria", una pieza breve que Ralli escribió sobre el proceso, ella describe que cuando escuchaba la crónica de las mujeres, sintió que el mejor homenaje que podía ofrecer era "sentir todas las memorias inscritas en sus cuerpos, y así transferirlas a Antígona"¹⁸. En la performance, ella incluye los movimientos que asocia con las mujeres, como forma de señalar la continuidad de los gestos y comportamientos culturales (Figura 61). Esas mujeres pueden no identificarse con la Antígona de Sófocles, pero reconocerían esta como su propia historia.

Desde su estreno en el año 2000, Ralli comenzó a trabajar en la entonces recién constituida Comisión Nacional por la Verdad, con mujeres de áreas rurales. El hecho de que no haya una conclusión o un "después" en la situación de violencia social, da fe de la continuación de los efectos del trauma. Pero también les ofrece a los sobrevivientes la oportunidad de reafirmar su capacidad de intervención, sin importar cuán tardíamente se haga. En 1999, el Grupo Cultural Yuyachkani ganó el mayor premio otorgado en Perú por el trabajo a favor de los derechos humanos.

Estas prácticas de actuación, tomadas ya de repertorios antiguos, ya de marginalizadas tradiciones, posibilita respuestas inmediatas a problemas políticos actuales. Cada reacción a la violencia política conlleva una historia de respuestas, tomadas de un vasto rango de memorias corporalizadas y de archivo. Para Yuyachkani, la performance no se trata de una vuelta atrás, sino de mantener la memoria viva. Su manera de transmitir es la repetición y la reiteración del performance. La violencia del pasado no ha desaparecido, reapareció en la respuesta violenta contra la huelga de los mineros (1971), en la masacre de Soccus (1986), en el desplazamiento de poblaciones locales atrapadas entre Sendero Luminoso y las fuerzas gubernamentales, en las calles vacías de la Lima de los años ochenta y los tempranos noventa, rasgada

y convertida en extraña por la violencia. El recuerdo siempre fue pasado, presente y aparentemente futuro. Como Rebeca Ralli afirma, su trabajo encarna la batalla por la sobrevivencia de los peruanos e, incluso, representa su propia lucha de sobrevivencia como individuos y como grupo. "Tuvimos que soportar mucho para poder vivir y crear"¹⁹.

Las performances de Yuyachkani visibilizan una historia de trauma acumulativo, una historia no reconocida de conflictos violentos. Como en *Adiós Ayacucho*, los intentos por comunicar hechos que a nadie le importa reconocer, necesitan ser repetidos una y otra vez. Para los miembros de comunidades traumatizadas, como aquellas de los Andes con las que Yuyachkani se ha comprometido, la violencia pasada se torna en crisis actual. En *Adiós Ayacucho*, el trauma deviene transmisible, comprensible a través de la performance, del estremecimiento vuelto a experimentar, de volver a narrar, de la repetición.

Volver a narrar y a representar, sin embargo, trae problemas de legitimidad. Aunque las performances captan la continua naturaleza de la violencia contra pueblos indígenas, complican el relato histórico. ¿Cómo entender el tiempo sin progresión? ¿El espacio sin demarcación? ¿Qué pasa con la concepción de la historia que tiene la gente cuando los marcadores son escasos? No hay archivo o, como en el caso de Argentina, no hay fotografías para respaldar los reclamos contra la violencia criminal. Aquí la violencia es conocida solamente a través de las repeticiones performáticas.

La naturaleza indiferenciada y reiterada de la historia traumática de Perú se funde con el paradigma andino de la memoria (resumido al mítico ciclo Inkarrí, que repite la destrucción y la recomposición), el cual desafía el carácter fijo del antes y el después: "El cuerpo desmembrado de Inkarrí, cuya cabeza cercenada ha sido llevada a Cuzco, Lima o España, regresa reconstruido otra vez, clandestino... El bajo mundo, región de caos y fertilidad, se convierte en fuente del futuro, una extensión de la creencia de que los muertos retornan al tiempo y al espacio presente durante la temporada del crecimiento"²⁰. Confrontados con la

estrategia, concientemente desplegada, de desmembramiento colonial, los mitos ofrecen la promesa de re-memorar: "Perú es un país desmemorizado". ¿Quién puede decir, después de quinientos años de conquista y colonización continua, dónde está situada la memoria del trauma, si el trauma afecta al sujeto o a la colectividad total, si es experimentada tardíamente o si es continuamente corporalizada, si reside en el archivo o solamente en el repertorio, y cómo pasa de generación en generación? Nosotros solamente sabemos por mitos e historias que la población indígena de Perú se ve a sí misma como producto de la conquista y la violencia. La violencia no es un acontecimiento, sino una visión de mundo y una forma de vida.

Yuyachkani, así lo entiendo, interviene en su problemática de dos maneras fundamentales —una tiene que ver con la transmisión, otra con el papel y la función del testigo.

Considerando lo primero, Yuyachkani comprende la importancia de la performance como medio para re-memorar y transmitir memoria social. Su uso de tradiciones performáticas étnicamente diversas no es ni decorativo ni citacional; es decir, Yuyachkani no las incorpora como un agregado para complementar o "autenticar" su propio proyecto. El compromiso del grupo, de entrar en conversación con las poblaciones rurales, lo ha llevado a aprender las lenguas, la música y las modalidades performáticas de esas comunidades. Antes que tratar de restaurar comportamientos específicos (como recrear piezas de museo, que de alguna manera dislocan y replican un original), sigue la costumbre tradicional de reactivar prácticas antiguas para tratar problemas o desafíos actuales. Además, Yuyachkani no participa en la reproducción o mercantilización de la cultura "popular." Sus textos no circulan, y otros actores y compañías no pueden representarlos. La única manera de tener acceso a su trabajo es participando en él, en las calles como espectadores participantes atrapados en sus acciones, en Casa Yuyachkani como espectadores y participantes de debates, o en los numerosos grupos de trabajo abiertos a estudiantes de todo el mundo. En una época, aceptaron a nuevos miembros más jóvenes, como Amiel Cayo,

se sumieron en el grupo, y ellos también eran Yuyachkani. Ahora solo están los seis integrantes iniciales y no piensan aceptar más. Sus trabajos, al igual que los trabajos de los cuales ellos se nutren, son inseparables de ellos como personas. Cuando ellos desaparezcán, también Yuyachkani dejará de ser. El "yo" que piensa y recuerda es un producto de las performances colectivas pre y poscoloniales.

Además, contrario a los grupos que se apropian de las prácticas performáticas de otros, el trabajo de Yuyachkani no separa las performances de su público original, antes bien, intenta ampliar la recepción. Las producciones no son acerca de ellos —los mestizos e indígenas "otros" — sino acerca de todas las diferentes comunidades que comparten un espacio territorial definido por grupos precolombinos, por el colonialismo y el nacionalismo. Yuyachkani trata de capacitar a sus espectadores urbanos para que sean capaces culturalmente de reconocer los múltiples componentes de ser "peruano". Al dirigirse al público de Lima, sin embargo, el grupo siente que hay que "empezar de cero"²¹. La memoria teatral del país, así como su memoria histórica, cultural y política, ha sido desarraigada. Sus montajes le recuerdan al público urbano la población que ha olvidado. Preservar y transmitir estas tradiciones es esencial porque cuando estas desaparecen, cierto tipo de conocimientos, problemas y poblaciones desaparecen con ellas. Estas tradiciones —las procesiones callejeras, fiestas, canciones, personajes enmascarados— reúnen elementos expresivos criollos, mestizos, afroperuanos e indígenas, cada uno vital para la profundamente complicada configuración histórica, racial y étnica de la actual situación política. Las performances proveen los "camino de la memoria", el espacio de reiteraciones que permite a la gente revivir las antiguas luchas por el reconocimiento y el poder, que continúan haciéndose sentir en el Perú contemporáneo.

Esto nos lleva al segundo punto. Las performances, en tanto conservan memoria social, involucran la historia sin ser necesariamente "síntomas de la historia", vale decir, entran en diálogo con la historia del trauma sin ser ellas traumáticas. Estas son

obras cuidadosamente elaboradas que crean la distancia crítica necesaria para narrar experiencias y posibilitar, antes que “colapsar”, la posibilidad de ser testigo²². Este evento de performance tiene un “afuera” que, de acuerdo con Laub, es lo que permite atestiguar. Yuyachkani, como su nombre lo indica, depende de la noción de interconexión —el “yo” que piensa/recuerda es inseparable con el “tú” cuyo pensamiento soy “yo”—. El yo/tú de Yuyachkani promete ser un testigo, un garante del nexo entre el yo y el tú, el adentro y el afuera. Yuyachkani deviene testigo tardío del continuo drama de las atrocidades no reconocidas y pide a su público hacer lo mismo. Sus prácticas apuntan a una conclusión radicalmente diferente de aquella a la que Adorno llega en “Commitment”. La representación, para Yuyachkani, no contribuye más con la profanación de las víctimas, al convertir su sufrimiento en placer para el espectador. Antes bien, sin representación los espectadores no reconocerían su papel en la presente historia de opresión en la cual, directa o indirectamente, están implicados. En *Adiós Ayacucho* se plantea la pregunta: ¿Quién va a hacerse cargo de la responsabilidad de atestiguar? La esperanza ofrecida por *Antígona* es la de que el espectador, como Ismene, llegue a decir “yo”. El testigo, como el “espect-actor” de Boal, acepta los peligros y las responsabilidades que implica ver y actuar consecuentemente con lo que se ha visto. Y lo que se atestigua es transferible: el teatro, como el testimonio, la fotografía, el cine, el informe, pueden transformar en testigos a otros. El testigo ocular sustenta por igual el archivo y el repertorio. Entonces, mucho más que pensar la representación básicamente como lo efímero, como aquello que desaparece, Yuyachkani insiste en crear una comunidad de testigos por medio de sus actuaciones. El grupo contradice el modelo de la performance como desaparición, del colonialismo, que empuja las prácticas autóctonas al olvido de lo efímero, lo no descrito, lo no estudiado y no controlable. Para muchas de esas comunidades, por el contrario, si la performance termina, también termina un entendimiento compartido de la vida social y la memoria colectiva. Las performances, como esas fiestas, testimonios, y producciones teatrales, nos

adverten de no desechar el “yo” que recuerda, que piensa, que es producto del pensamiento colectivo. Ellos enseñan a las comunidades a no quitar la mirada. Como el nombre Yuyachkani sugiere, prestar atención a la interconexión que existe entre los sujetos pensantes y los sujetos pensados podría permitir un entendimiento más amplio del trauma histórico, la memoria comunal y la subjetividad colectiva.

CAPÍTULO VIII
DENISE STOKLOS:
POLÍTICAS DE LO DESCIFRABLE

El escenario del espacio teatral anexo de La MaMa, en Nueva York, es plano, blanco, y está casi vacío. En el centro hay un bosque hecho con gruesas sogas que cuelgan del cielo raso. Al lado derecho, apenas podemos ver un tendedero bajo un grueso abrigo de pieles y, al lado opuesto del escenario, un pequeño perchero y una silla completan el efecto minimalista de este austero espacio. Ocho televisores cuelgan suspendidos sobre todo el frente del escenario, al inicio ocultos por un bastidor negro. Las cuerdas futuristas del Cuarteto Kronos se escuchan exactamente cuando el flujo de una luz blanca y opaca cubre el escenario. En un rincón, asomado tras una sencilla cortina blanca, vemos un pie con una bota negra. Con movimientos lentos, él/ella camina por el escenario dando pasos exagerados, gigantes. Lleva un esmoquin con chaleco y sombrero de copa, su figura es enigmática, andrógina. El traje resulta masculino para una mujer, sin embargo sus curvas y la camisa adornada del esmoquin resultan femeninas para un hombre. Unos labios rojos nos preparan para la abundante cabellera rubia eléctrica, con sus acostumbradas raíces negras, que deja caer cuando se inclina hacia el público y se quita el sombrero de copa. Mitad Thoreau y mitad domador de circo, marca el inicio de su propio espectáculo, minimalista por la escenografía, maximalista en la intensidad de las imágenes corpóreas que llenan el espacio. Haciendo uso de la mímica, escribe en el aire letras ilegibles (Figura 62). Así comienza Denise Stoklos, la performer solista más reconocida en Brasil, su búsqueda de la descifrabilidad transnacional.

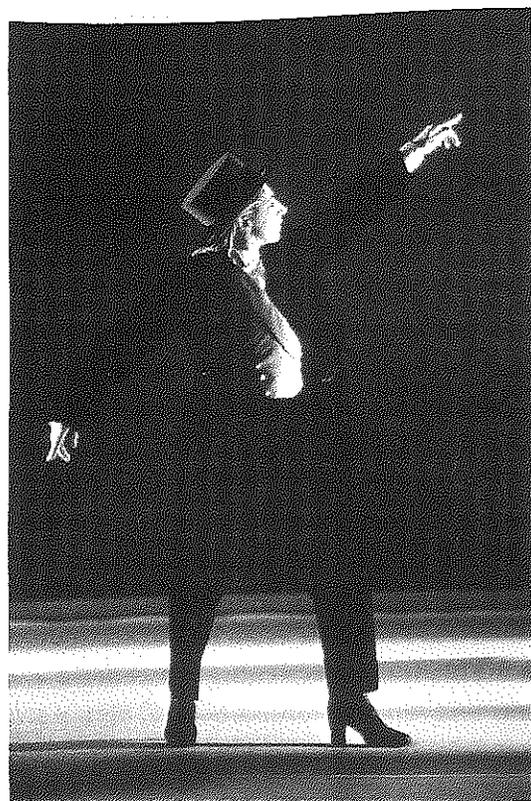
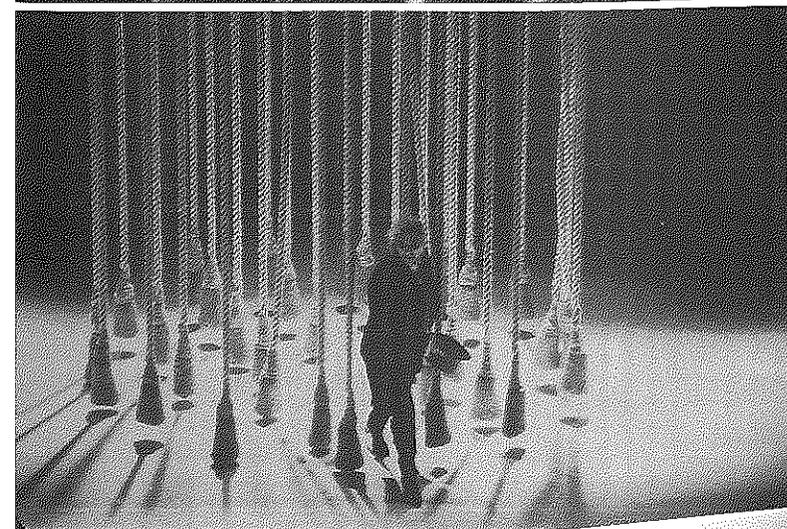
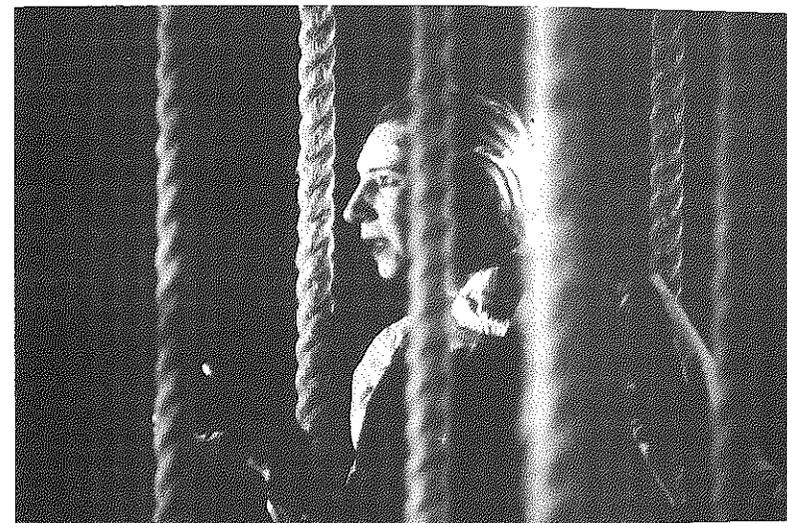


FIGURA 62.
Denise Stoklos camina en escena con movimientos lentos de pasos gigantes, exagerados, en *Civil Disobedience*, 1999. Foto de Denis Leão.

La pieza *Desobediencia civil: En la mañana es cuando estoy despierta y hay una aurora en mí* está basada en los textos de Henry David Thoreau y fue escrita, dirigida y actuada por Stoklos. En ella explora las posibilidades de la libertad —política, individual, sexual, artística— en una sociedad que mantiene a la gente necesitada y confinada. En aquel entonces, en la Nueva Inglaterra del siglo XIX de Thoreau, como en la agonía del capitalismo rampante a finales del siglo XX, esta obra muestra gente abrumada, hacinada, atormentada, conducida al borde de la locura por el cumplimiento de los imperativos sociales. “Las doce tareas de Hercules”, dice Stoklos citando a Thoreau, “eran insignificantes en comparación con las que mis vecinos han emprendido, pues aquellas solo eran doce y tuvieron un final”¹. Tanto la narración como el tendadero funcionan cual estructura minimalista de la

que ella cuelga su obra. El desplazamiento de Thoreau/Stoklos hacia el bosque (bosque de sogas bañadas de luz verde) se entiende como una retirada temporal de la civilización, solamente para probar aquellos elementos de la vida que, de hecho, eran “esenciales” (Figuras 63 y 64).



FIGURAS 63 y 64.
Los bosques de Thoreau y Stoklos, un bosque de cuerdas es transformado en una celda de cárcel en *Civil Disobedience*. Fotos de Denis Leão, reproducidas con el debido permiso.

Él/Ella resiste los dolores de la soledad solo para ser llevada/o a la cárcel (de nuevo las sogas, ahora transformadas por la luz roja) por no pagar sus impuestos. Liberado/a contra su voluntad al día siguiente comprende que se encuentra tan “libre” en la sociedad como en el bosque. Las sogas, como naturaleza y como cárcel, ocupan el mismo espacio mental. Las imágenes de libertad, en Latinoamérica como en cualquier otra parte del mundo, solamente existen próximas a la realidad de la opresión. En una diversidad de registros, que van del humor a la introspección poética y al anhelo, las palabras de Stoklos y su lenguaje corporal formulan dos preguntas recurrentes: ¿Qué es esencial para la felicidad del ser humano? ¿Cómo podemos comunicarnos entre nosotros? Las preguntas son urgentes, Denise Stoklos actúa contra reloj. Ella ha venido, nos dice, a darle la bienvenida al nuevo milenio. La cuenta regresiva, visible en los ocho televisores, la presiona a dar su mensaje “mientras haya vida” (Figura 65). El teatro, para Stoklos, no es ni recreación ni entretenimiento, es para ganar tiempo”².

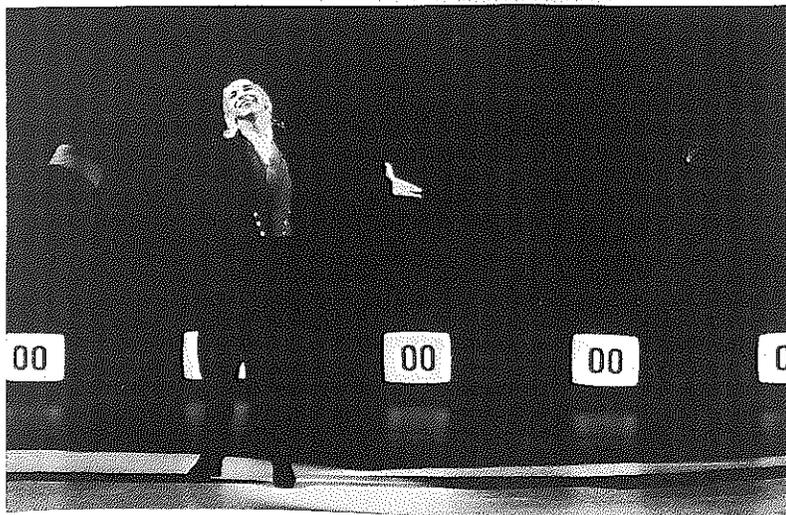


FIGURA 65. Ocho televisores con la cuenta regresiva para el milenio, cuando Denise Stoklos se apura a dar su mensaje “mientras haya vida”, en *Civil Disobedience*. Foto de Denis Leao, reproducida con el debido permiso.

Lo que torna tan convincente su pieza, además de la premura de las preguntas, es el acto mágico-conceptual de Stoklos—ella hace malabarismos con los signos, las imágenes, las palabras y los gestos, manteniéndolos a todos en el aire al mismo tiempo—. Ella saca del sombrero todo tipo de recursos—circo, mimo, vodevil, gestos y distanciamiento brechtianos, desnudo, declamaciones filosóficas, *clown*— y crea su propio sistema de signos corporales y verbales que giran en contrapunto humorístico, unos alrededor de otros (Figura 66). El texto es un conjunto de pasajes tomados de Thoreau, Gertrude Stein, Paulo Freire, y algunos fragmentos escatológicos atribuidos, paradójicamente, a la “Guía de fluidos corporales”.

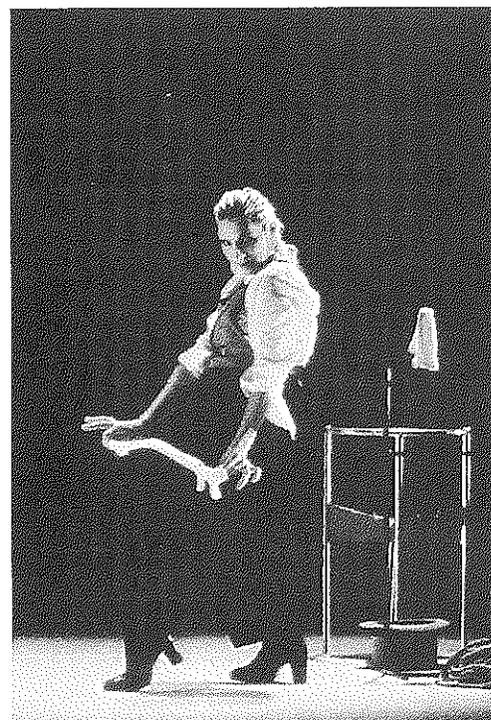


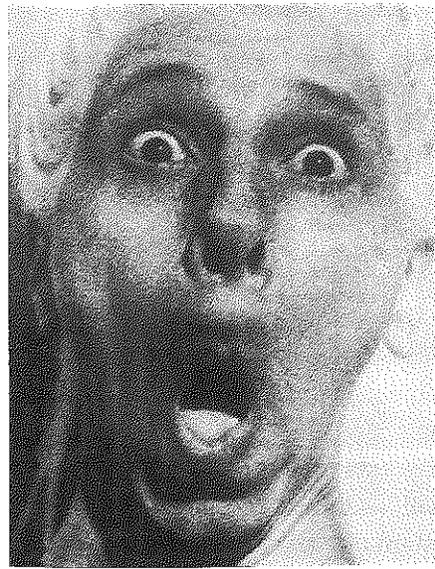
FIGURA 66. Denise Stoklos dando giros frente a un espejo, como en un tango feroz, en *Civil Disobedience*. Foto de Denis Leão, reproducida con el debido permiso.

Como Thoreau, ella rinde tributo a su desobediencia civil incluso cuando, por medio de pantomima, achica las paredes. Ella llama a su hilarante lectura de la historia de Gertrude Stein "La señora Furr y...", da un ejemplo de acrobacia con la lengua: "Ellos eran gays ahí, no MUY gays, solo eran gays ahí... Ella era gay, y eso es todo!". Alegremente, ella convierte en significados sus frenéticos significantes. Stoklos reserva su melodiosa voz para la lectura de un pseudo-cuestionario, mediante el cual nos pregunta en cuáles situaciones sociales nos permitimos soltar un pedo. Luego, ella es Elis Regina, la difunta cantante brasileña, apurándonos a dejar un mensaje dentro en una botella, en este naufragio de la civilización. Después, es una dama de sociedad que muestra lo que tiene adentro frente a un espejo, como en un tango feroz. Su cara se transforma en una serie de máscaras, cada vez más grotescas, mientras realiza esfuerzos por embellecerse (Figuras 67-69). Arquea una ceja, uno de los ojos parece salirse de su cuenca, sobresalen sus dientes superiores y el mentón se borra, en ese rostro que se transforma con la misma facilidad que el cuerpo. Con pantomima, agrega maquillaje, y luego más



maquillaje. Después, hunde el estómago y se fuerza a entrar en un vestido; su cuerpo se derrumba por el peso de los collares y los anillos. Su atormentada cara gruñe frente al espejo: "Ten cuidado. Ten cuidado". El significado de las palabras tiene poco que ver con la elocución de sus acciones. Toda su performance, en el espíritu de Pina Bausch, descompone el gesto, la palabra, la imagen y los sonidos a su unidad más esencial —repite, reformula y ensaya en otra clave, con otro movimiento— siempre con el simple propósito de establecer comunicación.

Pero no son solo esos ritmos —corporales, vocales y textuales— lo que se intercala, converge y se separa. La inflexión portuguesa de los textos dichos en inglés hace que las palabras giren en otra dirección. Stoklos ensancha la distancia entre el lenguaje "natural" y el "adquirido", para quebrar aún más las nociones de normatividad. Ella prefiere actuar en la lengua del público —portugués, inglés, español, francés, alemán, ruso o ucraniano— para facilitar la comunicación. Siempre hay otro lenguaje que coexiste dentro del lenguaje que se escucha. No tiene un guion escrito en inglés para su performance, sino que traduce



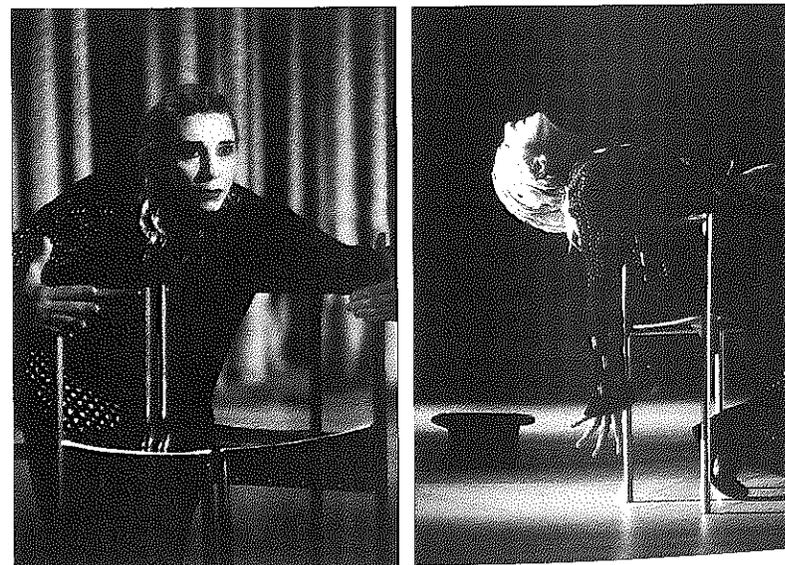
FIGURAS 67, 68 y 69.
Denise Stoklos transforma su rostro en una serie de máscaras, cada una más grotesca, en su esfuerzo por embellecerse. Fotos de Thais Stoklos Kignel, reproducidas con el debido permiso.

al actuar. En parte, esto obedece a algo circunstancial: hasta dos días antes de su estreno, Stoklos creía que iba a actuar en portugués, dado el control que sobre el anexo ejerce Equity, la asociación de actores que le prohíbe a los actores extranjeros actuar en inglés en Estados Unidos. Pero, circunstancias aparte, ella ha cultivado la alienación y la libertad producida al hablar en un idioma extranjero³. Durante su exilio voluntario en Inglaterra a finales de los setenta, cuando estaba escribiendo su primer monólogo, notó que el inglés le ofrecía “ligereza”, un medio más para alejarse de las “visiones y cercanías a la tortura y la dictadura” del régimen militar brasileño (32). Cuando ella dice este texto en portugués, la escuchamos, sin embargo, traducir el texto en inglés de Thoreau a su forma de hablar. Su habilidad para realizar performances en esa variedad de lenguas muestra la historia de migración, exilio y reubicación, comúnmente compartida por muchos artistas latinoamericanos.

Entonces, la duplicidad resulta tanto una circunstancia como una estrategia. Nada es transparente. Si es que de veras nos conocemos, es solo a través de la traducción. En múltiples registros, su trabajo representa los obstáculos para la comunicación, a los cuales constantemente alude. En una escena, utilizando únicamente el lenguaje corporal y dos sillas metálicas, ella escenifica el encuentro entre dos personas. En una danza, sosteniendo las sillas distanciadas por la longitud de sus brazos, realiza una secuencia de movimientos y espacios. Después, repite la secuencia incorporando el lenguaje, que agrega claridad y al mismo tiempo deja mucho a la imaginación. “Algunas veces,” concluye dirigiéndose directamente al público, “logramos la comunicación. Otras no”. Esta reflexión es seguida de una larga pausa que, por sí misma, expresa mucho (Figuras 70 y 71). Así, el lenguaje, entonces, sirve simultáneamente como medio y como obstáculo para la comunicación, y como un sistema más para significar. Tal como la palabra *honra*, que aparece en las ocho pantallas de televisión, reitera lo que Stoklos está diciendo —“Honra tus palabras, tu voz, tu comunicación”— también se convierte en un objeto visual dentro de un sistema de comunicación diferente.

La comunicación depende de hacer conexiones, aunque efímeras y fortuitas, que se realizan a través de laberintos semióticos, por medio de esa sociedad del espectáculo que produce confusión antes que claridad. Algunas veces el mensaje llega, después de enfrentar enormes obstáculos, intacto en la botella. Otras no. Así como el gesto repetido, las palabras nos advierten también que no hay que creer en lo completo. Una secuencia nos cuenta de la bañera de un emperador chino, decorada con el mandato: “Renuévate”. Con el humor que caracteriza a toda la obra, las espasmódicas zambullidas de Stoklos en la tina nos recuerdan que el mandato debe ser ejecutado una, y otra, y otra vez.

Y a través de todo esto, ella nos mira de lleno, se dirige a nosotros directamente, y nos pregunta por nuestro papel en el proceso de crear significados.



FIGURAS 70 y 71.

Denise Stoklos lucha para lograr la comunicación. *Civil Disobedience*. Fotos de Denis Leão, reproducidas con el debido permiso.

Entonces, ¿qué es lo que comunica a los espectadores este acto de mágico malabarismo? Y, por supuesto, ¿a cuáles espectadores? Aparte de la energía, el humor y la destreza, tanto corporal como verbal de la performer, ¿qué más está en juego? Al ser una criatura del nuevo milenio en Estados Unidos, hice lo que hacía todo el mundo: una encuesta entre mis amigos y conocidos en Nueva York, que habían visto el espectáculo de Stoklos, para saber qué pensaban. A un actor que conozco le había impresionado mucho la manera en que ella utilizaba lo grotesco para desafiar la estructura social de la "feminidad blanca". Su cara puede adquirir cualquier forma imaginable. A algunos les encantó su cabello tan "cool". Otros la amaron apasionadamente y punto. Un alumno dijo que su trabajo carecía de originalidad, pero que admiraba su esfuerzo. A otro le interesaba saber si era lesbiana. A varios les pareció su trabajo demasiado "europeo" por su forma de nutrirse de diversas tradiciones (pantomima, vodevil, etc.), o porque evitaba cualquier referencia o problema específico de Latinoamérica. Hubo quienes admiraron el extraordinario rigor artístico y la riqueza de su performance. Algunos, incluido el crítico del *New York Times*, encontraron a Stoklos extremadamente divertida. A un colega europeo le encantó la interacción entre Thoreau y Freire, y le pareció maravilloso escuchar a una performer hablando de educación, pobreza, impuestos y otros problemas sociales. A uno de mis amigos se le hizo su pieza "muy latinoamericana", y su inglés difícil de seguir. Un colega me pregunto si Denise Stoklos buscaba o se dirigía a un público "local" o "global".

Los resultados de mi etnografía casera me sorprendieron. Lo que más me llamó la atención, por supuesto, fueron aquellos comentarios que, automáticamente, convertían el evento en indicador de una diferencia subalterna, formulada en términos de demasiado/demasiado poco, y luego lo juzgaban por su fracaso o triunfo a ese nivel. Al artista subalterno se le asigna toda la carga de asegurar la comunicación, cosa que, sin embargo, niega originalidad. Si quienes critican reconocían las tradiciones que posibilitan la comunicación, entonces el trabajo carecía de originalidad.

Si, por el contrario, había algo que quienes comentaban sospechaban no entender, era considerado excesivo e intraducible. Lo que me parecía extraordinario en la performance de Stoklos era su carácter multi-codificada. Ella se rehusaba a cualquier demarcación étnica, sexual, política, estética y lingüística. Su estudiada pluralidad era, en sí, una interesante opción artística, en parte porque varios de los mejores artistas de performance de su generación en Latinoamérica —Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad, por mencionar a dos mexicanas— decidieron jugar con y reexaminar algunos de los íconos más "latinoamericanos". Ellas trabajaron para subvertir las imágenes estereotipadas que han regulado la formulación de la identidad de género de la mujer mexicana, desde la santa madre (la Virgen de Guadalupe o Coatlicue —la "madre" mexicana de todos los mexicanos), hasta la mujer marimacha con tacones altos y espuelas.

Heavy Nopal, la pieza de Astrid Hadad, sugiere que el estrecho marco, proporcionado por el estereotipo, que reduce y fija una imagen unidimensional, sirve solo como crítica a quienes son capaces de violencia de esa estructura. En un *tableaux vivant*, hecho a partir de un cuadro de Diego Rivera, ella carga con humor el peso de la acumulación estereotipada y de la repetición "ansiosa". Ella es todas en una: la muchacha de Diego Rivera que sostiene un ramo de calas, la soldadera, la latina enjoyada, repleta de anillos, pulseras y aretes que cuelgan; la india de blusa bordada a mano, largas trenzas negras y mirada perpleja (Figura 72). La imagen sobrecargada de etnicidad para el consumo señala la rígida estructura de la visibilidad cultural. La paródica marcación personal se lee como una repetición más del hecho, una prueba más de su rigidez. Latinoamérica es visible solo a través del cliché, conocido exclusivamente "en traducciones". Hadad juega con la ansiedad que se esconde detrás de esas imágenes de exceso, empujando a los espectadores más hegemónicos a reflexionar cómo estos estereotipos de diferencia cultural, racial y étnica, son producidos, reiterados y consumidos.



FIGURA 72.
Astrid Hadad en *Heavy Nopal*, 1998. Foto de Pancho Gilardi.

Sin embargo, Stoklos, que trabaja con textos y técnicas de performance occidentales, y que aspira explícitamente a algunos mensajes “universales” sobre comunicación, es considerada de acuerdo a cuánto o cuán poco exhibe esas mismas marcas étnicas. Cuando mi amigo me dijo que Stoklos le parecía “muy latinoamericana”, supe que quería decir “excesiva”, “emocional”, incluso “histérica”. El comentario “demasiado europea” (léase no *suficientemente* latinoamericana), significaba que las expectativas creadas para lo “exótico” o lo “emocional” no habían sido satisfechas. La opinión de mi alumno acerca de la falta de originalidad (por utilizar algunas técnicas occidentales) conllevaba implícita la asunción de que los latinoamericanos no pertenecen a Occidente. Asimismo, ignora la cuestión tan conflictiva de la originalidad aplicada a los contextos del “Tercer Mundo”. El colonialismo despoja al colonizado de originalidad, al marcar la pertenencia cultural y la expresión autóctona, y transferirla al colonizador como marcador de gusto cultural, de privilegio y de capital simbólico. Enmarcar el argumento en términos de originalidad no solo repite el juicio de mimetismo colonial, sino que

confunde el gesto cultural de apropiación y transculturación, que ha caracterizado la formación artística e intelectual latinoamericana, con un préstamo indiscriminado. La originalidad en la performance latinoamericana tendría que ser entendida en términos de las formas autóctonas y las vías altamente innovadoras por las que los artistas se apropian de elementos que vienen de otros repertorios culturales. Ese “muy latinoamericana”, así como el “demasiado europea”, delatan una noción reductiva de una identidad cultural y grupal naturalizada en/para Latinoamérica, como si ahí hubiera *una* forma latinoamericana de ser o hacer performance. El grado en el que los performers resisten o cumplen las expectativas hace a la performance ser transparente (demasiado europea) o intraducible (demasiado latinoamericana). Así, lo “latinoamericano”, como lo escuché, sugiere una forma de clausura antes que de expansión del campo del reconocimiento cultural.

El poder y la originalidad del trabajo de Stoklos, a mi parecer, descansa en el humor e intensidad con que ella transforma las tradiciones artísticas y políticas más dispares en un proyecto performático profundamente personal y vigoroso. En más de cuarenta años como artista ha explorado la peculiar mezcla del militarismo brasileño con la alienación posmoderna (*Casa*, 1990), ha respondido a los efectos aún visibles del colonialismo (*500 Años: Fax de Denise Stoklos a Cristóbal Colón*, 1992), ha reflejado las tortuosas presiones políticas y personales sobre las mujeres como líderes políticas (Denise Stoklos en *Mary Stuart*), y como madres (*Des-Medeia*, 1995), y ha examinado las opciones políticas que enfrentan los ciudadanos hacia finales del siglo veinte (*Desobediencia civil*, 1998; Figuras 73-76). Cada una de estas performances se nutre del repertorio de la tradición artística a la que he aludido al respecto de *Desobediencia civil* —pantomima, vodevil, teatro épico brechtiano, malabarismo y otras formas reconocibles— para transmitir un mensaje que es, sin concesiones, absolutamente propio. Stoklos cita las tradiciones que la formaron como artista, así, ella siempre incluye una secuencia breve de pantomima. Sin embargo, rechaza la neutralidad política de esta y la utiliza solo para avanzar con su proyecto propio, el cual

está firmemente posicionado y comprometido. Ella se dirige a Colón, como el título de su obra lo indica, de manera absolutamente personal, directa y contemporánea. Explora el papel del artista, el intelectual, el teatro y el público en la historia trágica de su país. "Léanlo", nos dice, "está todo en los libros". Luego, una vez que el público ha comprendido bien la magnitud de su crítica, ella ilumina la sala: "Las puertas del teatro están abiertas para aquellos que quieran abandonar este barco en llamas"⁴. A través de su propio cuerpo, Stoklos explora las formas en que el género, la sexualidad, el poder y los nexos familiares resultan un tira y afloja en la carne de una mujer. ¿Podemos deshacer la trayectoria histórica de asesinatos y optar por las estrategias que afirman la vida, sean ideológicas, políticas o personales/familiares? El trabajo de Stoklos es polivalente y permite inusuales lecturas divergentes.



FIGURA 73.
Denise Stoklos explora la peculiar mezcla de militarismo brasileño y alienación posmoderna en *Casa*, 1990. Foto de Jay Isla. Reproducida con el debido permiso.

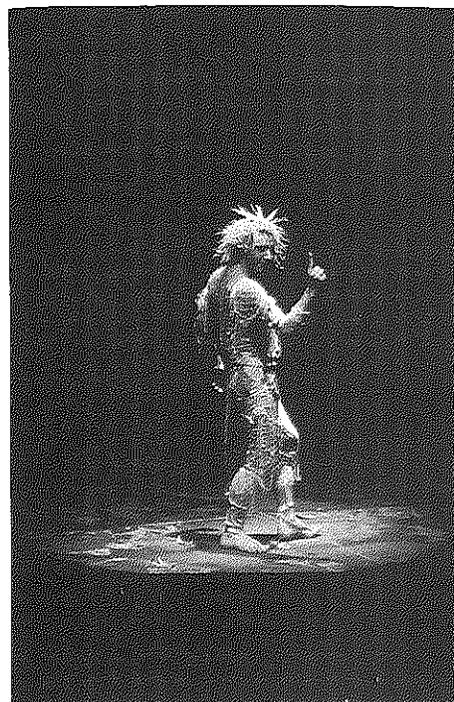


FIGURA 74.
En *500 años - A fax from Denise Stoklos to Christopher Columbus*, 1992, Stoklos responde a los efectos actuales del colonialismo. Foto de Bel Pedrosa. Reproducida con el debido permiso.



FIGURA 75.
Denise Stoklos en *Mary Stuart*, 1987, una pieza que reflexiona sobre los tortuosos tirones del poder político. Foto de Jay Isla. *Civil Disobedience*. Reproducida con el debido permiso.

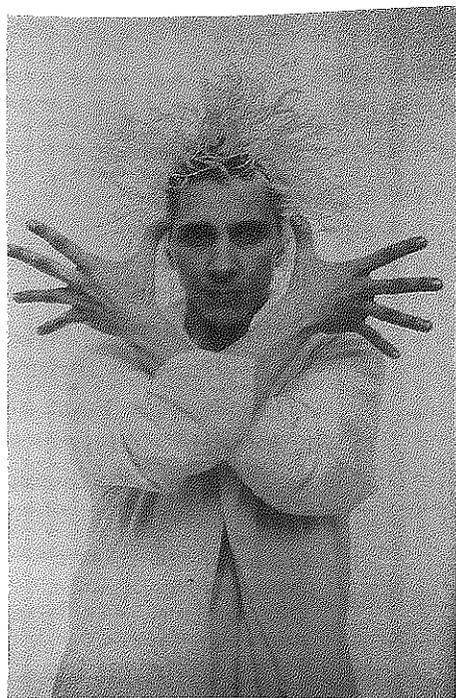


FIGURA 76.
Des-Medéia. Performance de Stoklos en 1995, en el cual Medea escoge no matar a sus hijos. Foto de Sergio Divitis. *Civil Disobedience*. Reproducida con el debido permiso.

En Brasil, su público reconoce su feroz compromiso con la política nacional⁵. Una producción de Stoklos es un evento que recibe atención nacional. En un festival de su trabajo en São Paulo al que asistí en 1999, el público, principalmente compuesto por brasileños de edad universitaria, se mostró profundamente conmovido por cada una de sus performances. Para todos sus espectáculos se agotaron las entradas, y cada noche terminaba con una estruendosa ovación con el público puesto de pie. El teatro estaba empapelado afuera y adentro con fotos enormes de las expresiones faciales de Stoklos, tomadas por su hija Thais Stoklos Kignel. Hasta los pisos y los ascensores reflejaban su presencia (Figura 77).

El estatus de Denise Stoklos como ícono nacional proviene, en parte, de su trabajo artístico tan innovador. Ella es la primera performer solista de Latinoamérica, al menos en el sentido en que los críticos entienden ese término en los Estados Unidos.



FIGURA 77.
En 1999, el trabajo de Stoklos fue presentado, como sucede a menudo, en un festival de teatro en Brasil. En la recepción, fotografías enormes que muestran las expresiones faciales de Stoklos, tomadas por su hija Thais Stoklos Kignel, rodean al público. Foto de Diana Taylor.

Sus precursores pueden haber sido las estrellas de vodevil y cabaret de los años cincuenta y sesenta: Elis Regina, Chavela Vargas, La Lupe, Chabuca Granda. Su libro, *El teatro esencial*, subraya su proyecto de usar recursos mínimos para lograr máximos efectos artísticos y políticos, “gestos, movimientos, palabras, guardarropas, escenografía, accesorios y efectos”⁶.

Al optar por performances unipersonales, Stoklos arremetió contra los prevalecientes estilos políticos y artísticos de los tardíos años sesenta y setenta. La Revolución cubana había fomentado el *ethos* de la colectividad, un concepto que lo organizaba todo, desde el vecindario hasta los grupos teatrales. Muchos de los artistas más importantes de Brasil (y Latinoamérica) de ese período forjaron colectivos para continuar su trabajo artístico y político de cara a las políticas criminales. Boal trabajó con otros importantes artistas en el teatro Arena de São Paulo, Buenaventura inició el Teatro experimental de Cali (T.E.C.) en Colombia,

en Perú Yuyachkani inició su trabajo, y así muchos otros. Actuar como solista iba en contra del pensamiento de esos tiempos. Inclusive los artistas aficionados formaron grupos para hacer teatro de calle, con puestas en escena que hablaban de la situación política de ese entonces en las favelas y otros barrios populares. La instrumentalización política del arte en este período les dificultó el quehacer a los artistas que se fueron al exilio a continuar su trabajo. Privados de sus grupos, sus públicos y sus contextos, la mayoría de los artistas exiliados interrumpieron por tiempos su trabajo creativo, escribieron novelas o enseñaron en escuelas de actuación. Sin embargo, Stoklos utilizó ese período de exilio para entrenarse como solista. Aun así, "solista" no significa "solitaria". Ella está siempre, artística e ideológicamente, en conversaciones con otros que han luchado por la libertad. Sus últimas palabras a Elis Regina, en su trabajo unipersonal de homenaje a esta, dibujan la trayectoria de la solidaridad. Stoklos cita a Regina, quien a su vez canta una de las frases más famosas de Atahualpa Yupanqui: "Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar".

En Estados Unidos los problemas, aquello que arde, y los espacios viables de confrontación, son profundamente diferentes. Mientras que las discusiones sobre el colonialismo, militarismo, libertad política y sistemas reguladores de género y sexualidad están también intensamente politizadas, casi nunca se da un diálogo internacional sobre estos temas, incluso entre personas progresistas, y suele quedarse en el reino de las ilusiones. Las estrategias, los gestos, los lenguajes corpóreos y simbólicos usados para expresarlos reflejan una especificidad cultural de su articulación y amenazan con hacerlos "intraducibles" en otro contexto. De manera humorística, pero quizás más difícil de reconocer que en *Heavy Nopal* de Hadad, Stoklos también juega con el marco epistemológico de entendimiento, al develar en escena la aparente transparencia del "ahora me ves, ahora no". ¿Qué es lo que, artística o políticamente, logra pasar a través de los filtros hegemónicos?

Este juego a las escondidas, que pasó desapercibido para las personas a las que pregunté su opinión, es una de las características

que me parecen "muy latinoamericanas". A pesar de que Stoklos escenifica esa estrategia, moviéndose dentro y fuera de las sogas, desvestiéndose, vistiéndose, disfrazándose, camuflándose, transformándose ante nuestros ojos, esta pasa desapercibida como tal porque es la antítesis, de acuerdo con el marco, a una Latinoamérica fija, conocida, repetida y absolutamente accesible para nosotros. Entonces, ¿qué significaría referirse al juego de las escondidas como estrategia latinoamericana? Podría referirse a un amplio rango de prácticas culturales que, desde la conquista de América, han parecido sospechosamente inaccesibles a sus colonizadores. Aunque las autoridades estatales y eclesiásticas impusieron reglas estrictas para indicarles a los nativos cómo debían vestirse, vivir, adorar, celebrar, entre otras prácticas, las escrituras existentes transmiten la convicción nada fácil de que, a pesar de toda vigilancia, los europeos no captaban nada. El espectáculo colonizador/colonizado está siempre doblemente codificado. Algo más está sucediendo siempre bajo las rutinas, en apariencia transparentes, impuestas por los nuevos amos. Las prácticas culturales multi-codificadas han devenido, si es que lo han hecho, aún más dinámicas con el transcurrir de los siglos. Las poblaciones nativas y africanas de las Américas siempre han encontrado vías para transmitir sus prácticas performáticas ante las narices de los grupos gobernantes, así como lo hicieron los conversos judíos y otros grupos minoritarios. Esa habilidad, ya una vieja estrategia de sobrevivencia, a veces ha sido también convertida a una forma artística. Para Denise Stoklos, una artista brasileña que aprendió su oficio durante un período de dictadura militar, censura y violencia de Estado (1964-1985), el virtuosismo polivalente toma en cuenta la demanda de claridad y la táctica de resistencia de la visibilidad selectiva o parcial.

Veamos por un momento la relación entre sexualidad y libertad. Brasil, a diferencia de otros países latinoamericanos bajo dictaduras durante el mismo período, parecía permitir una mayor libertad física y sexual, aunque a la gente se le negara la libertad de expresión y otros derechos civiles. La imagen de un cuerpo sexy y multirracial era el producto de exportación más

importante a través del carnaval y la samba, los dos productos culturales mejor conocidos que glorifican los cuerpos sensuales en movimiento, aparentemente libres de represión. El cuerpo, como mercancía económica y política, funcionaba como un significante de libertad solo a flor de piel, era parte de un doble espectáculo o, antes bien, de un espectáculo dentro de otro —algo similar a lo que Debord llamó el espectáculo militar (o “concentrado”), que funciona dentro del espectáculo más “difuso” del capitalismo global—⁷. El cuerpo, para los militares, hace algo. Las palabras van en otra dirección.

Entonces, lo indescifrable fue durante mucho tiempo una estrategia para combatir las exigencias de que todo fuera transparente, accesible a la inmediata decodificación. La ambigüedad subvierte la exigencia de lo descifrable y de la obediencia estricta, en un contexto social que demanda una formación de género y sexualidad como parte integral de una representación política del “ser” nacional. El no ser accesible a una lectura fácil era un peligro y una forma de desobediencia civil. El humor, para Stoklos y otros artistas latinoamericanos, se ofrece como vehículo para la comunicación multi-codificada. Predicado con inesperadas yuxtaposiciones, subversiones y reconfiguraciones, su humor insinúa otros posibles significados, duplicidad, polivalencia.

Stoklos, que había trabajado en teatro en Brasil como dramaturga, actriz y directora —desde 1968 hasta que se fue a Inglaterra en 1979—, aprendió un par de nuevos lenguajes: uno lingüístico y otro estético. El inglés, como lo mencioné anteriormente, le ofrecía “ligereza”. La performance unipersonal le abrió un espacio de posibilidad expresiva y política durante un periodo en el cual la desobediencia grupal era extremadamente peligrosa. Decidió que era mejor escenificar sola su propio acto de resistencia. Quizá, un punto de convergencia que llevó a Stoklos hasta Thoreau fue la similitud de ese performance político unipersonal: “La única obligación que tengo el derecho de asumir”, dice Stoklos citando el escrito de Thoreau *Desobediencia civil*, “es hacer en cualquier momento lo que yo crea correcto”⁸. Ambos se retiraron temporalmente de su mundo, no para escapar sino para interpretarlo de

nuevo, para desidentificarse y volver a instrumentalizarlo. Para Thoreau y Stoklos, la desobediencia civil es una práctica unipersonal, las políticas de la no-participación, la anti-identidad, las políticas anti-catárticas de resistencia individual —la política del uno—. Para Stoklos, el lenguaje corporal podría decir aquello que las palabras no logran. El “cuerpo escénico” asume la responsabilidad de comunicarse, de reabrir lugares cerrados por los sistemas de terror, de silenciamiento y de exilio (26).

De alguna manera, el contexto de la dictadura y posdictadura nos lleva a “diferentes” formas de performance política que acostumbra ver mis amigos y conocidos en Nueva York. Los objetivos y las estrategias de los artistas norteamericanos son otras. Varios de los mejores performers solistas de Estados Unidos —Peggy Shaw, Kate Bornstein, Holly Hughes, Karen Finley, John Leguizamo, Marga Gómez, Carmelita Tropicana, Deb Margolin, Spalding Gray, por nombrar a algunos— se nutren de material autobiográfico. Escriben sus propias obras a partir de experiencias personales como la menopausia, el cambio de sexo, la salida del clóset, la apropiación/el repudio del propio cuerpo, la familia disfuncional, el Alzheimer, el exilio y la educación religiosa. Escritas casi siempre en primera persona, las performances tienden a privilegiar el lenguaje sobre la corporalidad, y se apoyan en la identificación con el público que reconocen como propio. El humor, la intensidad y la belleza que caracterizan a estas performances a menudo provienen de su tendencia a tomar lo pequeño, lo personal, lo confesional, y hacerlo hablar a una comunidad organizada (pero no limitada) en torno a una “identidad”. Los latinos/as, gays/lesbianas y feministas, encuentran en estos artistas un espacio para la identificación, para el reconocimiento mutuo, para ser otra persona y no aquella regulada por la cultura dominante. Estas performances legitiman lo alternativo con ironía, humor y alegría. Frecuentemente, estas son asociadas con lugares específicos y públicos autoseleccionados en torno a “problemas” concretos.

Stoklos, tal vez más en la línea de Anna Deavere Smith, tomó otra ruta para la performance unipersonal, permitiéndole a su

cuerpo ser canal para (antes que dueño de) una gama completa de posiciones. Su trabajo es intensamente personal, tanto como su proyecto político y estético es comprometido, pero no es autobiográfico, ni ellos se dirigen a un público afín. Antes que una aproximación de adentro hacia fuera, como la anteriormente descrita, estas dos artistas lo hacen al revés. Smith ha declarado que un actor puede entrar a un personaje a través del lenguaje; si aprendemos a decir las palabras de otro seremos capaces de sentir, de alguna forma, lo que otro siente, y entender por qué actúa como lo hace. Ninguna de ellas utiliza sus propias palabras, a pesar de que conciben y crean sus propios textos. La incorporación de otras palabras, otros lenguajes, otras formas de pensar es, precisamente, lo que les permite la comunicación interpersonal e intergrupala (ya sea racial o nacional), que ambas ven como clave para su proyecto político. Stoklos, al estilo de algunas de sus contemporáneas latinoamericanas, se considera como revolucionaria —busca una transformación profunda y radical de las formas de pensar y actuar individuales—. Pero de nuevo, irónicamente, su postura es revolucionaria más al estilo anarquista, individualista de Thoreau, que el de Fidel, el Che o Sandino. Después de muchas revoluciones fallidas, Stoklos no puede suscribirse a los programas catárticos, identificatorios y restrictivos que estos han puesto en marcha.

Esto no quiere decir que a Stoklos no le preocupen problemas tales como género y sexualidad, tan importantes para esos otros artistas. Aunque sus reflexiones no estén sujetas a una narrativa personal, estos problemas giran siempre ante nuestros ojos. Como artista, Stoklos parece tener igual acceso a un amplio espectro de géneros, normalmente reducido y hecho dicotomía como hombre/mujer. Pero ella no se compromete con el travestismo, si por ello entendemos un enmascaramiento o desenmascaramiento consciente, paródico, de los roles “opuestos” de género. La forma en que ella asume el poder, la autoridad, el control y la fuerza física, generalmente atribuida a lo masculino, no tiene nada de paródica, ni tampoco la manera en la que exalta el placer, la vulnerabilidad y expresividad del cuerpo asociados con

lo femenino. Más bien, reta al sistema normativo que asigna “la masculinidad” exclusivamente a los hombres y la feminidad a las mujeres. La crítica, como lo muestra claramente la secuencia en la que se maquilla, radica en la forma en la que somos forzados a encajar dentro de las reductoras estructuras que determinan los roles estereotipados de géneros.

Sin embargo, lo andrógino no es una categoría popular entre algunos teóricos *queer* estadounidenses. El movimiento considerado políticamente más radical en Estados Unidos involucra una presentación categórica más explícita. El menosprecio proviene de la forma en la que lo andrógino ha sido movilizado, más hacia el cierre que hacia forzar la apertura de las complicadas relaciones entre géneros y “actos” sexuales. Y la performance de Stoklos tiene una forma de retar los paradigmas restrictivos de género mientras para en seco, justo antes de formar un nexo entre performances de género y prácticas sexuales. Aparte del momento steiniano de “ser gay, pero no MUY gay, solamente gay”, su sexualidad es indescifrable debido a la naturaleza anti-autobiográfica de su performance. Podríamos argumentar que, una vez más, su performance escenifica la ruptura entre lo corporal y aquello que se puede decir. El cuerpo de Stoklos realiza una cosa y dice otra. Ella dismantela la masculinidad y la feminidad normativas como algo con lo que puede vestirse y desvestirse, actúa lo gay a través de Stein, y ejerce su fuerza física meciendo las sillas, a la vez que se permite la sensualidad y la vulnerabilidad. Stoklos lamenta nuestra inhabilidad para explotar la gama completa de posibilidades del cuerpo, el pensamiento y el ser. Su cuerpo y sus palabras apelan a más opciones, a una ampliación de nuestra expresividad actual. Pero lo que funciona físicamente como desafío a las limitaciones puede también (como lo sugiere el menosprecio por lo andrógino) ser visto como recurso discursivo para lo opuesto, para subsumir los problemas relativos a la sexualidad tras la cortina de la “opresión” —para aglutinar retóricamente aquello que va en contra de la performance de la apertura—. Sin embargo, esta discusión también se beneficia de un diálogo intercultural más amplio. Antes que descartar este tipo

de performance ambigua llamándola apolítica o *no queer*, Sylvia Molloy nos anima a mirar la “pose” y otras prácticas de género “apátridas” como una performance políticamente significativa y como una práctica fundamental y culturalmente *queer*⁹. Se abre aquí una discusión en torno a temas en apariencia transparentes sobre política, género y sexualidad que, quiero argumentar, ilumina lo indescifrable producido cuando dos imperativos políticos chocan uno contra otro. Las políticas de la ambigüedad, derivadas de Latinoamérica, están en desacuerdo con las políticas de identidad de Estados Unidos, que exigen que cada quien se defina.

¿Por qué es tan urgente que los teóricos de performance se enfoquen en los espectadores interculturales, en las formas en las que nos entendemos o malentendemos a través de las fronteras culturales y nacionales? Así como los sistemas de circulación — económicos, culturales, migratorios — están sometidos a cambios por ser parte de la globalización, nosotros nos vemos enfrentados a nuevos sistemas de control y de centralización en los cuales jugamos un papel. Aunque las performances siempre hayan viajado (generalmente en una dirección) desde los centros a las periferias coloniales, ahora vivimos en un entorno de una circulación cultural mucho mayor y aparentemente multidireccional, que adopta diferentes formas. En primer lugar, contamos con las producciones prefabricadas como *Cats* y *Miss Saigon* que tienen lugar simultáneamente en Nueva York, Londres, y Ciudad de México. Son mercancías culturales, objetos que cambian poco al estar en tránsito, si es que lo hacen. En segundo lugar, las exhibiciones folclóricas continúan escenificando productos del “tercer mundo” en escenarios del primero: ballet folclórico, tango y flamenco, caen en categorías nítidas que confirman aquello que ya sabemos sobre esas culturas “excesivas”. Tenemos también algunas presentaciones internacionales artísticamente innovadoras, que viajan a espacios alternativos — como lo es *Desobediencia civil*, que se presentó en La MaMa. Luego, tenemos lo que uno de mis colegas llamó el circuito global, las performances de “clase mundial”, realizadas por Robert Wilson, Pina Bausch y Tadushi

Sasaki, inmensas producciones para la elite cultural en las grandes ciudades del mundo. En pocas palabras, las producciones culturales juegan un importante papel, aunque pocas veces examinado, en las discusiones usuales sobre “flujos” financieros. La ciudad global, como afirma Saskia Sassen en su libro del mismo nombre, obtiene ese estatus en parte a través de la concentración y la diversidad de mercancías culturales que provee a los nuevos profesionales urbanos que llegan continuamente¹⁰. Además, las ciudades globales están unidas unas con otras y comparten más productos (incluidos los culturales) entre ellas que con los países en los que se encuentran situadas. La reterritorialización, no obstante, conduce a una estructura diferente de sistemas relativamente cerrados, conllevando nuevas formaciones de clases. En el otro extremo del mismo proceso, vemos el creciente número de inmigrantes y grupos minoritarios que se hacen cargo de los trabajos peor pagados para servir a esos nuevos profesionales. Y estos grupos que prestan servicios también exigen y crean productos culturales. En Nueva York, por ejemplo, el arte mural, las *casitas*, y esculturas comunitarias funcionan como formas a través de las cuales las comunidades minoritarias “mejoran” el nuevo ambiente y “hacen su hogar.”

La globalización, entonces, nos brinda una variación del viejo modelo centro/periferia del colonialismo. Ahora, el centro y la periferia ocupan a menudo el mismo espacio, en círculos concéntricos, en lugar del orden lineal del aquí/allá. Esto también marcó el comienzo de nuevos problemas para pensar lo local y lo situado, al tomarse en cuenta que la gente vive en ciertos lugares más por imperativos económicos y políticos que étnicos o nacionales. “Latinoamérica” ya no significa más un espacio o una población, fácilmente reconocible, que está *allá*. La elite latinoamericana posee apartamentos en Nueva York y mantiene más vínculos estrechos con otros líderes económicos a nivel mundial que con la mayoría de la gente en su país de origen. El trabajador latinoamericano inmigrante se ha convertido en el ayudante de camarero, “pan-étnico”, de que limpia mesas en los restaurantes *chic* del Soho. En los países de Latinoamérica, los últimos 500

años han estado marcados por toda suerte de invasiones, migraciones y otras formas de relocalización. Brasil tiene la segunda mayor población japonesa en el mundo, y la población judía de Buenos Aires es la segunda después de la de Nueva York en las Américas. No hay solo un lenguaje, artístico o lingüístico, que esté asociado ni con el hemisferio norte ni con el sur. ¿Qué significado tienen, entonces, juicios como “muy latinoamericano” o “demasiado europeo” de cara a estas realidades?

La urgencia de desarrollar un público *trans*, *entrecruzado* o *intercultural*, más informado y matizado, se incrementa al tratar de entender nuestro papel como intelectuales, teóricos y artistas, en este sistema rápidamente cambiante que afecta nuestra comprensión de las arenas locales e internacionales como profundamente interconectadas. La aptitud cultural implica, ahora, no solo entender la transculturación que explica cómo los sistemas culturales experimentan cambios por contacto con influencias foráneas —aunque esto ya sería un primer paso—¹¹. Más que ello, se requiere entender la manera en la que las performances —como mercancías, objetos de arte, procesos de mejoramiento, vehículos de expresión y comunicación— se mueven dentro y como parte de una economía y una red ideológica mayor, enlazando São Paulo con Nueva York, por ejemplo, o Broadway con el Lower East Side de Nueva York. Los musicales de Broadway y los murales del Lower East Side son dos caras del mismo espectáculo como lo entiende Debord: “El espectáculo no es una colección de imágenes, sino una relación social entre la gente, mediada por imágenes”¹². Los circuitos transnacionales que crean una cara crean la otra. La producción cultural necesita ser vista como parte de un sistema más móvil, y menos atado geográficamente, de interacciones y conexiones.

Las performances no solo participan en esos flujos sistémicos internacionales, sino que también han servido como lugar de interrogación intercultural. Louis Althusser, en su escrito *Para Marx*, señaló que “la performance es fundamentalmente la ocasión para el reconocimiento cultural e ideológico”¹³. Esto suena como el clamor utópico de Victor Turner: “Nos conoceremos

mejor unos a otros si entramos en las performances de unos y otros y aprendemos sus gramáticas y vocabularios”¹⁴. Sin embargo, esto solo funciona si hacemos más que ampliar nuestros paradigmas existentes para incluir “otras” experiencias culturales. La performance, que puede literalmente escenificar el encuentro intergrupal, ofrece un lugar privilegiado para esta exploración. Esta no solamente funciona como un indicador de procesos globales, también abre un espacio para pensar sobre ellos y sobre nuestros hábitos de respuesta. Los malos hábitos (culturales) hacen que se piense en la performance como mercancía antes que como un ejercicio colectivo, y que se etiquete como pensamiento crítico aquello que es, en realidad, reafirmación de categorías agotadas. La performance puede retar nuestras asunciones sobre nuestro papel como espectadores y nuestra propia posición cultural.

Tal y como los teóricos lo han reiterado a lo largo del siglo pasado, las performances interculturales requieren un nuevo tipo de público, uno dialéctico (Althusser), que exija una ruptura con el modelo de “identificación” y con su opuesto, ese que ubica al espectador fuera de la producción: “Madre Coraje te es presentada para ti”. Su tarea es actuar y la tuya juzgar. En el escenario, la imagen de ceguera y en las butacas, la de lucidez”¹⁵. El modelo de identificación que Althusser criticara por reducir la “conciencia social, cultural e ideológica” a “conciencia puramente psicológica” (149), también ha sido atacado por teóricos como Augusto Boal, por considerar que este priva a los espectadores de poder y los convierte en observadores pasivos de las acciones y emociones de los elevados y poderosos actores. El segundo modelo, el distanciamiento no reflexivo, me parece que está en el centro del público hegemónico al que aludí anteriormente. Aquí el espectador —no el protagonista— es investido de poder y reclama una “absoluta conciencia de sí mismo” (148). Pero este espectador es muy diferente de aquel por el que aboga Boal, el actor social privado de poder, que lucha por un papel activo en las pugnas sociales que lo involucran. El espectador hegemónico se beneficia de la no-identificación. Como lo indica la imagen de “juez” de Althusser, ese espectador disfruta de la superioridad y el poder

que acompañan la elevada posición de sentenciar, sin siquiera sentirse implicado en los procedimientos. Los problemas del público hegemónico se acentúan mucho más en el ámbito de la performance intercultural, en donde la gente se siente aún menos implicada en la construcción ideológica de la performance y con más poder para exigir el acceso a ella. La responsabilidad de crear significado recae en el actor y no en el espectador. El contenido, el estilo o los lenguajes no deberían ser demasiado ajenos (solo lo suficiente). Esto es un nuevo tipo de distanciamiento "crítico", que disfraza el poder de estética y el gusto de valor. Los espectadores juzgan, seguros en su posición de ojo imperial/yo fuera de la estructura. En lugar de quebrar nuestras respuestas como espectadores, podemos simplemente repetir las. Nuestros hábitos culturales se visten de crítica. Sin embargo, puede ser que la única crítica que sacuda las asunciones generales sobre nuestro lugar en el espectáculo, como "una relación social entre personas", provenga solo de los márgenes. El objetivo de nuestros esfuerzos, como escribió uno de mis estudiantes, es "reeducar el privilegio epistemológico del espectador ordinario"¹⁶.

La performance de Stoklos, *Desobediencia civil*, ofrece un modelo de comunicación intercultural de cara a probabilidades abrumadoras. Por una parte, es una representación bastante internacional —que viaja desde São Paulo hasta Nueva York, y otras grandes ciudades—. También es internacional por su forma, nutrida con textos filosóficos, tradiciones circenses, pantomima, y otros repertorios occidentales, políticos y estéticos. Stoklos escenifica un diálogo internacional en el que aborda tópicos de importancia "universal," y sus protagonistas (Thoreau, Freire, Stein) son bien conocidos. Todas las palabras han sido escritas y son pronunciadas en el propio lenguaje del espectador. Aunque en un nivel la performance funcione en los circuitos globales de flujo cultural, de ningún modo suscribe las ideologías de control y manipulación que solo a veces intentan pasar por comunicación.

Por el contrario: Stoklos susurra, gruñe y canta "Ten cuidado". No es fácil lograr la comunicación. El diálogo intercultural o internacional es aún más difícil y, a menudo, traicionero. Muy

a menudo deviene monólogo megalomaniaco de poder consigo mismo. La comunicación intercultural no es "cosa conocida", nuestra estructura no la puede enmarcar o captar. Una praxis, antes que una episteme, nunca puede ser asumida; el acceso a ella jamás está dado, es siempre aprendido. El multiculturalismo promete, erróneamente a mi juicio, la comprensión cultural. Mi propuesta es que comencemos con la asunción de que no entendemos, que siempre estamos envueltos en actos de traducción. Stoklos propone que la tarea de trabajar a favor de la comunicación intercultural (en vez de consumir otredad) es urgente. En *Desobediencia civil*, da el primer paso, gigante aunque cauteloso, hacia delante, al inaugurar el evento que pone en diálogo el pasado con nuestro futuro, eso que está allí con el aquí y el ahora. Este aquí y ahora no es un lugar estable, sino una configuración de elementos en flujo constante. Algunos espectadores reconocerán ciertos de esos elementos —quizá a Gertrude Stein, o a Pablo Friere, o a los gestos de la pantomima— pero no otros. Todos estamos equidistantes del repertorio multicultural de imágenes. ¿Cómo es que todas las diferentes conversaciones, signos, movimientos, adquieren significado juntos? Stoklos, al mirarnos, se comunica con nosotros a través de lenguajes, imágenes, gestos y movimientos, y nos desafía a reconocer la urgencia con la que también nosotros tenemos que luchar por comunicarnos. Algunas veces las palabras son incomprensibles, los gestos son tentativos, el significado está fragmentado o incompleto. Algunas veces nos entendemos entre nosotros. Y a veces no. ¿Seremos capaces de descifrar el mensaje en la botella? ¿Y qué si pudiéramos? La performance de Stoklos nos exige un acto de imaginación. Esta no es la exigencia aristotélica de aprender a aceptar la plausibilidad imposible (al contrario de la implausibilidad posible) al ver una performance¹⁷. Ella nos pide que imaginemos de otra manera nuestra relación con los demás; las ocasiones para la interacción y la conversación son mucho más numerosas y flexibles de lo que ahora visualizamos.

Cosas más extrañas han sucedido: Thoreau establece una conversación contemporánea con Freire, cien años más tarde. El

encuentro entre pensadores, pacifistas, educadores y poetas de diferentes partes del mundo ha producido ya un discurso transgeneracional y transnacional sobre la libertad y la justicia social, que ha generado visiones sociales y proyectos políticos tan distintos como lo han sido los de Thoreau, Gandhi, Kierkegaard y Marx. La comunicación intercultural no es solamente una ilusión, sino un ejercicio colectivo encaminado a la creación de lo que Arjun Appadurai llama "una esfera pública diaspórica"¹⁸. A través de su trabajo, Stoklos no solo afirma su potencial sino su existencia. Con humor, convicción y coraje nos insta a unirnos a ella, para que nuestras voces, nuestros lenguajes corporales y nuestros saberes se sumen al ya vasto repertorio de gestos culturales. Juntos crearemos el significado o continuaremos intentándolo una y otra, y otra vez.

CAPÍTULO IX
PERDIDA EN EL CAMPO VISUAL.
SER TESTIGO DEL 11 DE SEPTIEMBRE

Cuando vi la torre norte del World Trade Center en llamas, cerca de cinco minutos después del choque del primer avión, pensé: "Dios, va a hacer falta mucho tiempo y dinero para arreglarla". Un pequeño grupo de mirones nos reunimos en la calle. Dos mujeres contaban que ellas habían escuchado un avión volando bajo y luego lo vieron partir el edificio. Más gente se sumó a nosotros. Era un día extrañamente bello. Nos acercamos para escuchar lo que otros decían. Las mujeres contaron su historia de nuevo. Y de nuevo las escuchamos. Finalmente, se nos ocurrió preguntarnos: ¿Habrà gente atrapada adentro? Algunos grupos se formaban y se disolvían, y se volvían a reunir. Llamé a casa con mi celular para hacer contacto con mi familia. No había señal. El tráfico se detuvo. Y luego, llegó el segundo avión y hubo otra explosión. Afuera de mi edificio se reunía más gente. La esposa del encargado del edificio trabajaba en una de esas torres y estaba ahí en ese momento, nos dijo él cuando comenzábamos a ver, atónitos, la calle en llamas. Aun así, no empezamos a hablar sobre ataques terroristas deliberados. Eso solo sucedió después de que se comentó lo del Pentágono y lo de Pensilvania. Nos quedamos inmóviles mirando, como testigos sin narrativa, como parte de un coro trágico que tropezó con el escenario equivocado. La ciudad se detuvo. Los teléfonos estaban muertos, los automóviles desaparecieron, las tiendas cerraron.

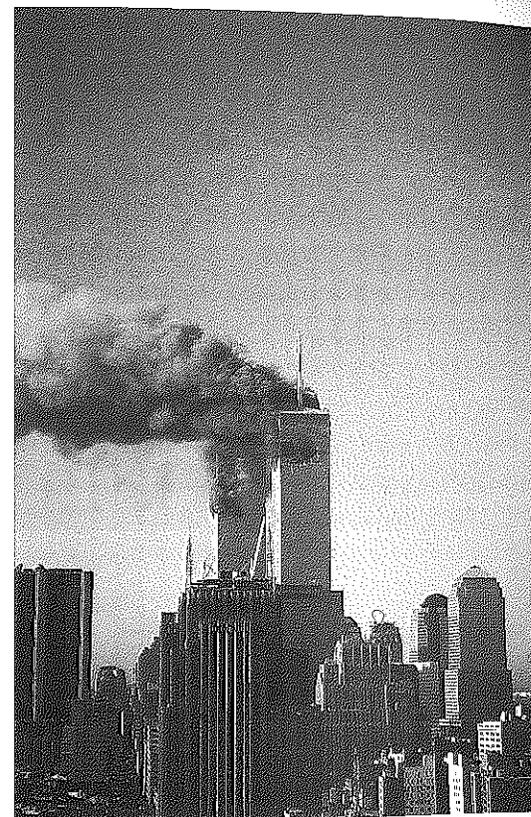
Fui, como muchos otros, a encender el televisor para tratar de encontrarle sentido a lo que estaba mirando. No podía asimilarlo ni en vivo ni por televisión. Como en un estadio de deportes, vi ambas imágenes al mismo tiempo. Las ventanas grandes de mi departamento enmarcaban una escena surrealista y básicamente

silenciosa. El viento soplaba hacia Brooklyn, por ello el olor y el humo no habían comenzado a filtrarse hacia el interior. Desde el piso 29 de mi vivienda en la Universidad de Nueva York, algo así como kilómetro y medio al norte del World Trade Center, no podía ver gente. Regresé al televisor y vi en la pantalla las carreras, los gritos, el collage de imágenes de desastre, frenéticas aunque sin embargo contenidas. Hablaba Giuliani, hablaban reporteros de noticias, hablaban corresponsales extranjeros. Después, corrí de regreso a la ventana, tomé una foto sin saber exactamente por qué, y comencé a grabar la emisión de *CNN*; luego el televisor, la ventana, la foto, el televisor, la ventana, la foto, una constante ida y vuelta; mis opciones se limitaban a ese vaivén, tratando de contener y asir lo que estaba sucediendo. ¿Debía ir a recoger a mi hija? ¿Estaba más segura en el colegio, a kilómetro y medio de distancia, o ahí conmigo? Ida y vuelta, ida y vuelta. Y, finalmente, fui a recogerla.

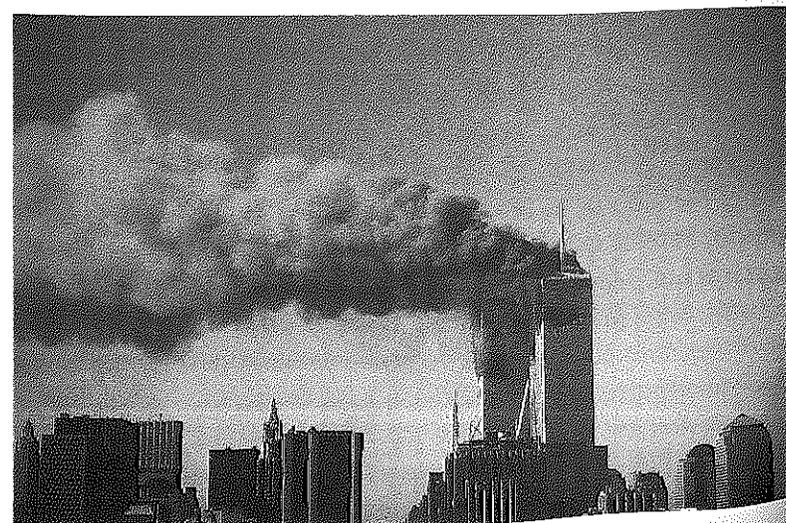
Los ánimos en la calle habían cambiado. Nos encontrábamos en modo de crisis total, la ciudad silenciosa, y repentinamente rígida, estaba en estado de impacto. Aturdida, la gente andaba por las calles buscando a sus seres queridos. Sin embargo, todo estaba calmo, excepto por los persistentes gemidos de las ambulancias, los camiones de bomberos y las patrullas.

Cuando caminamos de regreso, Marina y yo queríamos hacer algo, cualquier cosa. Tratamos de donar sangre en el St. Vincent, pero las filas eran larguísimas, y eso habría durado horas.

Fuimos a casa y miramos por la ventana. Era espeluznante no ver a nadie. Por segundos, se podía creer que la catástrofe tenía que ver solo con aviones y torres, con pérdida de bienes y no de vidas. Aquello parecía como uno de esos ataques quirúrgicos que el ejército de Estados Unidos dice haber perfeccionado. Nuestra tecnología de aviación y las tácticas de terror se volvieron contra nosotros. Nuestros escenarios de Hollywood en vivo —completos con colosos en llamas y sirenas— estaban precisamente ahí, a la vuelta de la esquina. El daño colateral, reconfigurado. Me preguntaba si mi imposibilidad de encontrarle sentido a lo que estaba viendo había sido condicionada por el dominio de ese



FIGURAS 78 y 79.
World Trade Center 1
y 2 en llamas después
del ataque del 11 de
septiembre del 2001.
Fotos de Diana Taylor.



repertorio virtual de imágenes, personajes y tramas. Ya lo había visto todo antes, en pantallas de computadoras y televisores. ¿Indicaba esta ceguera la falla de lo “en vivo” como medio de conocimiento? ¿O era el triunfo de lo que George Yúdice llama “complejo de medios militar e industrial”, más comúnmente conocido como “entretenimiento”, que ha hecho de lo que sucede en vivo una reiteración más? Encendí el televisor.

Una secuencia narrativa comenzaba a emerger; la gente hablaba del ataque, de la respuesta, “el mundo reacciona”, la victimización, el mal, la venganza. Pero la trama lineal también tenía poca relación con lo que estábamos viendo. Las imágenes se repetían una y otra vez, congelando el momento del impacto. Los múltiples cuadros simultáneos en el televisor transmitían y controlaban la crisis: en un cuadro un reportero emitía una opinión, en otro se mostraban frenéticos videos tomados con cámaras manuales que captaban el pánico que yo no podía ver desde mi ventana. En el cuadro inferior de la pantalla, continuaba repitiéndose constantemente la información, congelando el tiempo. La hora del primer ataque, las 8:46 a. m., y la del segundo, las 9:02 a. m.... La secuencia repetida captó el movimiento y la estasis del fenómeno, el obsesivo regreso a ese momento fijo. Luego los cuadros cambiaron de nuevo y, entonces, un Giuliani más estable dominaba el primer plano, desplazando los estragos a los cuadros del fondo. Corrí hacia la ventana.

Las torres ardían silenciosamente en la distancia, y las ondas de humo quedaban suspendidas en un cielo demasiado azul. El tiempo parecía haberse detenido, convocado a estar fijo quizá por el llamado de la televisión del primer ataque, luego del segundo. Parecía que las torres iban a quedarse en pie, ardiendo lentamente. Más fotos. Al ver a través del lente se amplió el alcance y la capacidad de retención de mi vista.

Consciente de que un evento histórico superaba mi capacidad de comprensión, también quería contener el momento y congelarlo para luego, con un vaivén del televisor a la ventana y la foto, del televisor a la ventana y la foto. Cada clic de la cámara era mi propio pausa/seguir, cuando entré en el ritmo suspendido



FIGURAS 80 y 81.

Una torre anegada, después dos... Fotos de Diana Taylor.

del presente. El impulso archivístico me animó a guardar las imágenes para entender después, en un tiempo futuro. Algún día iba a escribir sobre todo aquello, me dije, aun cuando consideré la posibilidad de sacar mi diario y escribir *ahora*, inmediatamente. Pero no pude. Dejé el *ahora* para luego. Imaginé el momento del post-*ahora*, lo que haría con ello desde una distancia segura,

clasificando las pulcras y brillantes imágenes 4 x 6 del desastre. Como el *ahora* del televisor, el mío era ya una repetición, una retrospectiva en la que yo proyectaba al futuro mirando hacia atrás. La fotografía, en aquel momento, era paradójicamente acción y anti-acción, performance y anti-performance, un hacer, un clic de cara a la imposibilidad del hacer, se trataba de la necesidad de parar todo hasta poder entender un poco lo sucedido. Tomé otra foto y pensé que en realidad debería escribir la hora de cada clic. Pero tampoco pude hacerlo. Las fallas del archivo se enlazaban de nuevo con las fallas de la experiencia en vivo. Fui de vuelta a ver televisión, mis acciones limitadas a ese ir y venir. Escuché en las noticias que la torre sur había caído y corrí de vuelta a la ventana. No podía creer que no la hubiera visto en vivo.

Una vez desaparecidas las torres, la acción de ver adquirió una carga diferente. La televisión repetía imágenes obsesivamente, como atrapada en un ciclo traumático. Había un par de protagonistas ahora heroicos, como Giuliani, que emergía de los escombros para acordonar la catástrofe y tratar de limitarla a la "zona cero". Casi inmediatamente, él ordenó una censura para los medios¹. Solo las imágenes designadas circularían, solo se les permitiría a profesionales tomar fotos. Desaparecidos los objetos queridos, solo teníamos acceso a ellos por medio de fotografías. Parecía que, instantáneamente, organizaciones de nuevo cuño producían brillantes revistas que pasaban por semanarios, para circular las imágenes permitidas y las historias permisibles. Los datos de los autores, los créditos de las fotos y las fuentes que autentican se esfumaron. Los testimonios anónimos invocaban, aunque escondían, el "yo" que ve. Detalles específicos dieron paso a la ubicua cita al pie de página "Dios bendiga América". Los medios, como vehículo de consumerismo se rindieron, en parte, a otro modo de alguna manera menos aparente: a los medios como sistema de entrega de ideología de Estado.

A pesar de todos los intentos de contención, la catástrofe se expandió. El ataque que habíamos presenciado era llamado ahora guerra, aunque "un tipo diferente de guerra". La CNN exhibió un logo y un título: la bandera hacia la esquina inferior izquierda

y exactamente debajo "La nueva guerra de América". El mundo estaba de pronto redefinido por aquellos que estaban con "nosotros" y aquellos que se volvían contra "nosotros". Giuliani, en vivo, habló por televisión de la "tragedia que todos nosotros estamos sufriendo ahora" y dijo que su "corazón está con todas las víctimas inocentes". Incluso aquel primer día, en el que la gente andaba aún en estado de choque, ansiosa por la idea de que una mayor devastación podría seguir, él le aseguró al país nervioso que "las personas de Nueva York pueden demostrar nuestra determinación y nuestro apoyo a toda la gente, hoy brutalmente atacada, al continuar con su vida". Ese "nuestra" inmediatamente pasó a "su". Los papeles ya estaban asignados: los héroes (Giuliani, los bomberos, etc.), las víctimas (aquellos que habían sido "cruelmente atacados"), y aquellos de nosotros que no éramos lo uno ni lo otro, pero que luchábamos para seguir con nuestras vidas. Quizá tan mala como el miedo era la sensación física de estar cerca del sitio. Inhalamos las torres, las olimos, las degustamos en nuestras bocas, las frotamos en nuestros ojos lacrimosos, las trituramos con nuestros pies al caminar por las calles. Mucha gente fue desplazada al seguir las indicaciones de evacuación del bajo Manhattan, y buscaba un lugar donde dormir. ¿Era eso lo que quería decir Giuliani con "continuar con nuestras vidas"? Giuliani y Bush-hijo lo dijeron pronto: quítense de la vía, compren boletos de teatro, coman en los restaurantes, vuelen en aviones. En una parodia del lenguaje del sacrificio, que acompaña a la guerra, Bush-hijo reconocía el sacrificio que nos pedía: teníamos que esperar pacientemente en las filas de los aeropuertos y estadios de béisbol, sabiendo que era en nombre de un bien mayor². Si aquello del 11 de septiembre era una tragedia, no éramos reconocidos como participantes. El papel de testigo, como participante responsable, ético, antes que como espectador de la crisis, se derrumbó en los escombros ante el discurso de víctimas, héroes, y el resto de nosotros. Aunque los oficiales invocaran el "nosotros" inclusivo para referirse al ataque y "nuestra" determinación de responder al ataque, no había lugar para nosotros, ni participación que pudiera ser concebida como significativa.

Por *hacer algo*, continué tomando fotos, aunque entonces la mayoría eran fotos de fotos. Asimismo, me encontré con tres amigas cercanas que también estaban pensando sobre la fotografía en relación con el 11 de septiembre: la fotógrafa Lorie Novak, la teórica cultural Marianne Hirsch, y la folclorista y teórica de Estudios de Performance Barbara Kirshenblatt-Gimblett. El hablar con ellas sobre la necesidad de fotografiar compensaba lo que las fotos no podían comunicar por sí mismas, el reconocimiento, quizá, de que tomar una foto era en sí un acto de interlocución, una necesidad de dar sentido y comunicar. Era una manera de evaluar si todas habíamos visto lo mismo, o si nuestras tomas del evento —aparentemente tan similares en las fotos que teníamos que nos costó mucho recordar quién había tomado cuál— eran, en realidad, muy diferentes. Nuestras visiones tenían quizá poca conexión con el visor de la cámara —el ver, de nuevo, estaba dislocado del saber—. A Marianne le resultaba incómodo fotografiar, le parecía como si estuviéramos continuando con la violación de las personas victimizadas. Yo, en cambio, sentía que aquella era la única manera en la que podía hacerle frente a todo, juntar las piezas de mi propia narrativa.

La inundación, por parte de los medios, de fotos imperdibles creó tensión alrededor de lo que era políticamente inaccesible. El discurso inmediato sobre quién había *visto* qué y cuándo (las torres, los aviones) de pronto se complicó con la pregunta de quién *sabía* qué y cuándo (el FBI, la CIA, las fuentes cercanas a la Casa Blanca). Y si se puede decir algo, es que conforme más veíamos las imágenes que circulaban en los medios, menos acceso teníamos a la información. Por un lado, sucedía demasiado tras bambalinas, fuera de la vista del público, y por otro, el ver, intensamente mediatizado, devino una forma de ceguera social, un percepticidio, una manera de matar o entumecer a través de los sentidos. Nuestros propios ojos eran usados contra nosotros.

Estaba perdida en el campo visual. Creo que eso prevaleció hasta pocos días después, cuando algunos de nosotros empezaron a desarrollar envidia del héroe, envidia del trauma.

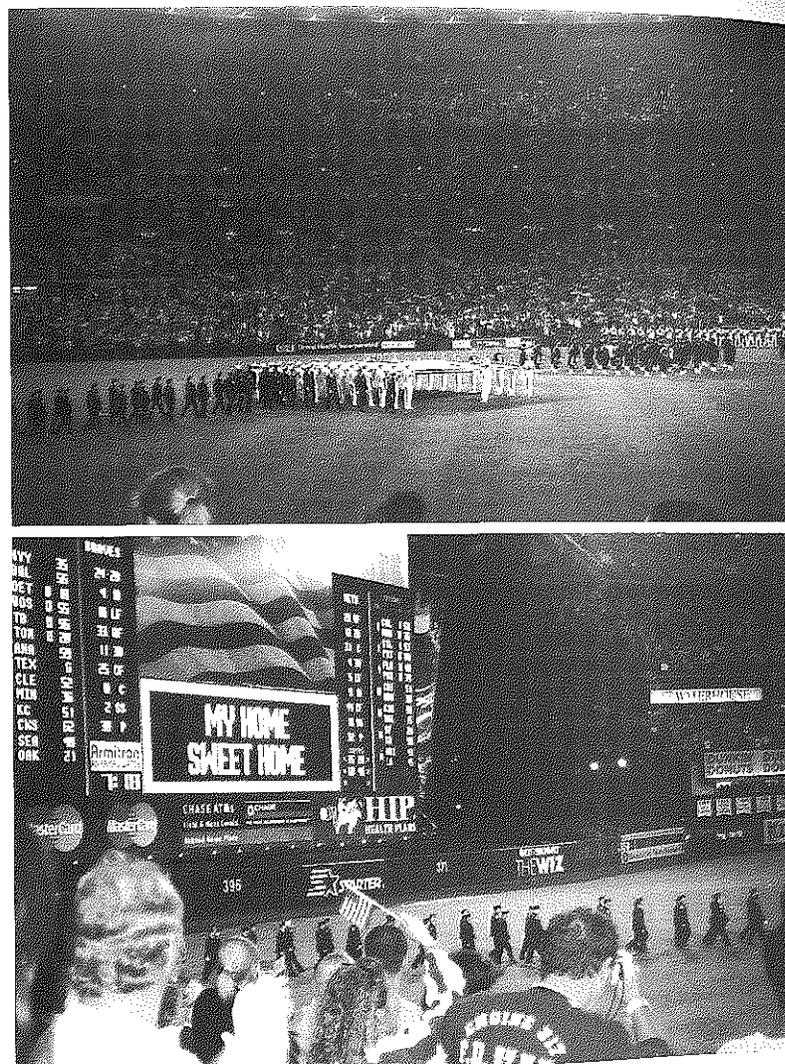
Por días, todo lo que vimos eran imágenes de hombres heroicos en uniforme, corriendo hacia la zona cero. En ese tiempo de “fisicoculturismo” nacional, un artículo del *New York Times*, del 12 de septiembre, afirmaba que “los días venideros requerirán (Bush) dominar la imagen de enérgica autoridad y fuerza presidencial”³. Las fotos que vinieron luego exhibieron toda la determinación y el pulido de la ya revitalizada puesta en escena. La foto de la primera página del *New York Times*, del 13 de septiembre, mostraba un ejército de hombres en medio de un mar de escombros, y el día 15 vimos a Giuliani, a Bush, a Von Essen, el comisario de los bomberos, buscar en el sitio dañado con sombrío coraje. El titular del *New York Times* del día 16 era: “Bush les dice a los militares que ‘se alistén’”, y la portada del número especial de la revista *Time* del día 24 pintaba a Bush de pie ante las ruinas, sosteniendo de manera resuelta una bandera de Estados Unidos con su mano derecha, por encima de su cabeza. Las noticias de *U.S. News y World Report* de esa misma semana mostraban a un bombero colgando una enorme bandera sobre los espeluznantes restos de las torres derrumbadas.

Las mujeres estuvieron notablemente ausentes aquella primera semana, con excepción de la portada del *New Republic*, que destacaba a una mujer, bueno, a una mujer simbólica. Era la Estatua de la Libertad con su faro ardiente en alto, sostenido por la mano derecha, y atrás las altas torres en llamas. En su cuerpo estaba escrito “sucedió aquí”. ¿Debería sorprendernos aquella instantánea feminización de la pérdida? ¿O más bien el cometido masculinizado de salvar el día? Las imágenes de viudas llorosas y mujeres con burkas aparecieron en los medios, reforzando “nuestra” determinación nacional. Es interesante cuán rápido fue reactivado el escenario nacional de hombres activos rescatando mujeres vulnerables. Para ser un acontecimiento etiquetado como “sin precedentes”, “singular”, un parteaguas que cambió todo para siempre, quedaba claro cuán poco había cambiado la lógica de la justificación y qué tanto se basaba en masculinizarse y afeminar al otro, generizarse y generizar al otro. Los ataques catapultaron de inmediato el mismo y viejo escenario

tomado de un repertorio de frontera tradicional: bárbaros malvados, amenazadas damiselas protegidas por heroicos varones. Se busca: vivo o muerto.

Las artes y los deportes estuvieron totalmente comprometidos con el espectáculo patriótico y militarista. En el Concierto para la Ciudad de Nueva York, aquel octubre, se destacaron artistas como Paul McCartney, los Rolling Stones y The Who (solo por nombrar a algunos), además de desfiles de oficiales de policía, bomberos, trabajadores de unidades de emergencia y rescate, junto con docenas de atletas uniformados que representaron lo heroico de aquello que, hasta ese momento, era ordinario. La fraternidad masculina no solo era bien vista sino también santificada. Un par de mujeres aparecieron entre el mar de uniformes. Desde nuestros asientos, podíamos sentir el antojo de protagonismo por parte del público. Muchos de nosotros aceptamos obedientemente nuestros papeles no heroicos, tomamos la tarjeta de crédito y pagamos nuestra participación. La línea 800 para contribuciones llegó rápido a las pantallas ubicadas cerca del escenario, destinadas, más que a quienes estábamos allí, al público que miraba el espectáculo por televisión desde sus casas. Nosotros, quienes estábamos viéndolo en vivo, servíamos como un trasfondo entusiasta para el espectáculo real que tenía lugar en la arena pública, aquel de la unidad y direccionalidad nacional, que nos sobrepasaba. Como en la arena política, en donde las encuestas diarias rastreaban el creciente apoyo a la guerra, nuestro papel era sentarnos y aplaudir. Los deportes clamaban por entrar en acción. El primer juego de béisbol del equipo Mets, después del 11 de septiembre, incluyó una ceremonia de hombres uniformados y banderas en honor a aquellos que habían contribuido con los esfuerzos del rescate. Del mismo modo, por supuesto, lo hicieron los Yankees. Los momentos de silencio y otros actos conmemorativos nos congelaron de nuevo en aquel tiempo eterno, el 11 de septiembre.

Entonces ¿qué pasaba con nosotros, los no héroes, a quienes no nos estaba permitido jugar, quienes tratábamos de hacer lo que el alcalde nos pidiera, esto es, continuar con nuestras vidas?



FIGURAS 82 y 83.

El primer juego de béisbol del equipo Mets después del 11 de septiembre. Fotos de Diana Taylor.

En la Escuela de Artes de la Universidad de Nueva York, algunos estudiantes lamentaron haber escogido la carrera de arte y no la de medicina. En el Hospital Bellevue, el hospital público más Viejo y conocido en Nueva York, escuché a un doctor decir que lamentaba haberse decidido por la medicina y no por el trabajo de rescate.

Pero había otro espectáculo en las calles. La superficie entera del bajo Manhattan estaba envuelta en imágenes de lo desaparecido —las desaparecidas torres, la gente desaparecida.

La pérdida de las torres catapultó un fenómeno de miembro fantasma: cuanta más gente reconocía la falta de ellas, más sentía la presencia de su ausencia.

Las torres nunca habían sido tan visibles. Las fotos, tarjetas postales, camisetas, pancartas y arte callejero con su imagen inundaron inmediatamente las calles, representando la existencia de aquello que físicamente ya no estaba más ahí. Su presencia fantasmagórica, que por definición es una repetición, como el *retorno* de Derrida, llenaba el vacío. En lugar de su ontología, podemos pensar en su fantología. En aquel momento, en Nueva York, las imágenes nos perseguían.

Las caras sonrientes de los desaparecidos también acosaban, estaban por todas partes: volantes Xerox y a láser de 8x10, pegados en los postes del alumbrado público, en las paradas de buses, en las casillas de correo y las paredes de los hospitales; eran las

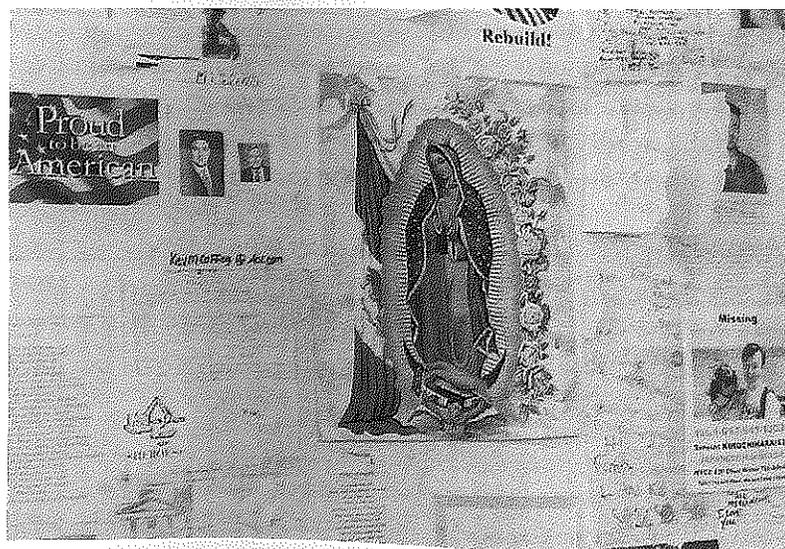


FIGURA 84.
Alguien dibujó las torres y las insertó en donde una vez estuvieron. Brooklyn, septiembre de 2001. Foto de Lorie Novak, reproducida con el debido permiso.

únicas caras felices en la ciudad. Las fotos, infinitamente multiplicadas, hacían de la ausencia de aquellos reflejados en ellas algo mucho más palpable. A juzgar por los volantes, parecía que la gente viniera de todos los trasfondos imaginables y de todas partes del mundo. La mayoría eran jóvenes. Todos eran inmigrantes “legales” o ciudadanos. Los familiares de los trabajadores indocumentados, que trabajaban en las torres, no se atrevían a exhibir sus fotos —una desaparición más—. Los mexicanos, a veces, simplemente insertaban una imagen de la Virgen de Guadalupe para mostrar que sus seres queridos pertenecían al grupo de desaparecidos.

Las fotografías de los desaparecidos eran recientes: un hombre alzando a su hijo recién nacido, una familia alegremente reunida con una flecha apuntando a la persona desaparecida, una mujer mostrando, orgullosa, el pez que había pescado. Estas tenían entonces una función completamente diferente; a nosotros, que pasábamos por el frente, se nos rogaba reconocer y ayudar a localizar a los desaparecidos. En una reversión repentina, la fotografía, relativamente inanimada y frágil, había durado más que el sujeto “estable”: la persona viva, los imponentes edificios.

En las fotos, o a su alrededor, se agregaron textos para transmitir algo que no aparecía en ellas, esto es, leyendas con las posiciones exactas de cada quien: “Visto por última vez en el piso 85 de la Torre 2”. Igual que con la crisis general del 11 de septiembre, el énfasis era *en dónde* estaba la gente. Todo se desvaneció, excepto las particularidades esenciales, y quedó solo el *dónde* y el *cuándo*. Las fotos, como señaló Barbara Kirshenblatt-Gimblett, transmitían esperanza, las leyendas anticipaban lo peor. Estas mezclaban, de manera dolorosa, lo íntimo y lo forense; incluían descripciones físicas así como marcas identificatorias del cuerpo, previendo que los seres queridos vivos, al menos eso se esperaba, no fueran capaces de identificarse o hablar por sí solos. A veces, los posibles escenarios eran enunciados explícitamente, por ejemplo: si usted encuentra a una *Fulana de Tal* por favor llamar a... ¿Andaba, quizá, el ser querido por ahí, afectado aún por el impacto? A veces, las leyendas imaginaban un cuerpo



FIGURAS 85 y 86.

A juzgar por los volantes parecía que la gente viniera de todos los trasfondos imaginables y de todas las partes del mundo. La mayoría eran jóvenes. Las víctimas indocumentadas desaparecieron de los muros así como habían desaparecido de las torres. Fotos de Diana Taylor

que yacía inconsciente, expuesto a la mirada médica: lunar en la parte posterior del muslo, tatuaje en forma de corazón en el área pélvica, cicatriz de apendicectomía. Los familiares hacían rondas con pilas de volantes por los hospitales St Vincent, Bellevue, y el Hospital de Veteranos, pegándolos en todas las superficies disponibles a su paso.

Por el contrario del lenguaje del heroísmo, los volantes evitaban las trampas de la generización. Lorie Novak señalaba que los hombres eran identificados como padres, esposos y hermanos tan a menudo como las mujeres eran descritas como ejecutivas, gerentes y asistentes de oficina. Las fotos de familia incluían a los desaparecidos en una amplia variedad de poses: pescando, con niños en brazos, partiendo el pastel de cumpleaños, algunos de ellos generizados de forma convencional. Las fotos de hombres y mujeres y las leyendas mostraban una perspectiva amorosa del miembro familiar, íntimamente conectado con aquel cuerpo perdido.

Los muros cercanos a los hospitales Bellevue y St. Vincent fueron llamados el Muro de las Oraciones, el Muro de la Esperanza y el Muro de los Recuerdos. El miércoles 12 y el jueves 13 de septiembre, esas áreas estuvieron llenas de familiares que buscaban a sus seres queridos y pegaban volantes.

Los oficiales de la ciudad no pudieron usar las fotos, y solicitaron a los familiares aportar cepillos de dientes, colillas de cigarrillos y mechones de cabello. El reconocimiento en ese entonces tenía más que ver con el ADN que con las marcas del cuerpo y la fotografía.

Pero las fotos cumplían una enorme función pública, pues nos involucraban, a los no héroes y a las no víctimas, en la búsqueda, en la esperanza y en el duelo. Estas daban pie a actos de transferencia, en tanto los desaparecidos eran ahora "nuestros", y la Ciudad de Nueva York de pronto era parte de "América".

Después de la lluvia del jueves y el viernes, los volantes fueron cubiertos con sobres de plástico, algo así como una mortaja para las víctimas que las protegería de futuros daños. Las fotos ocupaban el espacio de los cuerpos desaparecidos.

Los signos de “desaparición” se convirtieron en memoriales: “En amorosa memoria a...”. Emergieron pequeños santuarios con mensajes, poemas, fotos, pasajes religiosos, flores, osos de peluche y dibujos de niños. La gente llegaba con cámaras, lista para hacer memoria a su propia manera. Las cámaras de televisión obstruían las vías de transeúntes.

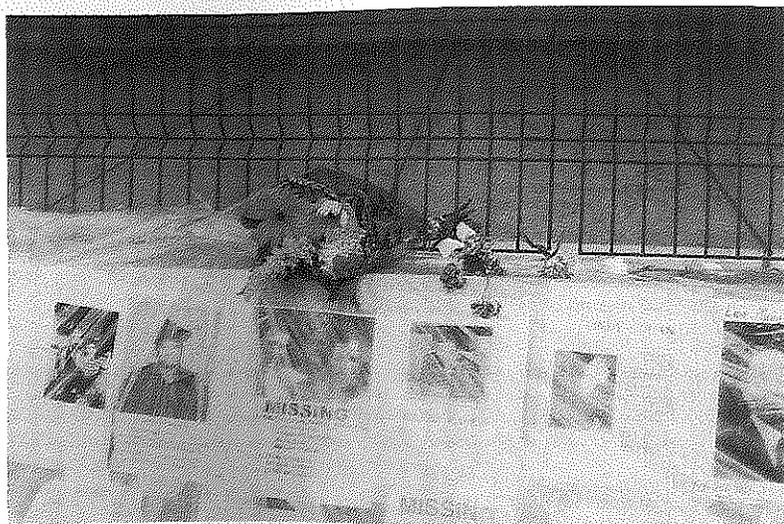


FIGURA 87.
Las envolturas plásticas para las fotos de las víctimas las protegían contra futuros daños. Foto de Diana Taylor.

El *New York Times* empezó a publicar retratos de los desaparecidos, el 15 de septiembre, en una sección llamada “Instantáneas de sus vidas”, que luego pasó a “Retratos de duelo”, una vez que la esperanza de encontrarlos vivos se había esfumado.

Muy pronto, los desaparecidos fueron oficialmente declarados muertos. En octubre, el gobierno entregó pequeñas urnas de caoba a los familiares de las víctimas, cada una con un poco de escombros del sitio. Aunque había algunos fuertes paralelos con países como Argentina, en donde las víctimas también fueron tarjetas o números en los registros de la violencia terrorista y sus

cuerpos nunca fueron encontrados, el gobierno de Estados Unidos no quería “desaparecidos”. Las fotos de los rostros de las víctimas, por el contrario de los casos de Argentina, no fueron (ni han sido) usadas en manifestaciones en pro o en contra de los militares, o para hacer una performance reclamando cualquier plataforma individual, grupal o política. Con ello no digo que no haya habido reclamos financieros en nombre de las víctimas. Pero las referencias a las víctimas del 11 de septiembre permean aún la vida cotidiana, aunque de manera que no involucre fotografías. De alguna manera, las imágenes permanecieron siendo particularizadas, acordonadas, un testimonio de vidas ahora perdidas.

Los parientes usaron fotos para crear portales para sus muertos. Pequeños altares adornados con osos de peluche y flores se convirtieron en el punto de contacto donde los vivos iban a comunicar los eventos recientes a aquellos que ya no estaban para vivirlos. Alguien dejó un ultrasonido del niño aún en su vientre, otra persona tomó una foto reciente de su bebé para mostrársela al padre desaparecido, y un hijo le escribió un mensaje a su madre muerta. Ese sitio devino conducto privilegiado entre el aquí y el más allá.

Pero, ¿dónde encajaba el resto de nosotros? Y ¿cuál era nuestro papel en ese evento al que tanto se refería como tragedia? Dado el tiempo que transcurrió entre el primer impacto y el derrumbe de la segunda torre, el 11 de septiembre era un evento que produjo un enorme número de testigos oculares. El ataque también inscribió nuestra posición. Cada quien empezaba su descripción de los hechos aclarando en dónde estaba, qué había visto. Sin embargo, quedaba claro desde el inicio que “nosotros” no teníamos un lugar definido en todo aquello. Una fotografía, publicada en el *New York Times* el día después del ataque, ya había convertido a los testigos en espectadores. La leyenda decía: “Espectadores caminando por los escombros del World Trade Center”. Quienes vivíamos ahí habíamos sido desterritorializados, no solo por los eventos sino por los pronunciamientos oficiales, que nos convirtieron en turistas que pasaban por ahí.



FIGURA 88.
Una foto publicada en el *New York Times* el día después del ataque ya había convertido a los testigos en espectadores. La leyenda dice: "Espectadores caminan por los escombros del World Trade Center". Foto de Justin Lane para el *New York Times*.

Sin embargo, la gente respondió como ciudadana, quiso ayudar donando sangre o en voluntariado. Pero la ciudad no pudo enfrentar el torrente de participación pública. Había muy pocos sobrevivientes en los hospitales, y ya tenían más que suficiente sangre. Cuando empezaron a aparecer los volantes con los desaparecidos nosotros éramos interpelados como héroes potenciales: ¡¡¡POR FAVOR AYUDE!!!, rogaban algunos. Las nuevas inscripciones espaciales nos pedían interactuar con la ciudad de

forma diferente, como actores en el espacio público y no meramente como receptores o consumidores pasivos. Muchas personas respondieron entregándose a la corporalización de la unidad y el fervor nacional, portando banderas en chaquetas, pañuelos y camisetas; viseras de béisbol con las siglas del departamento de bomberos (FDNY) y el de policía (NYPD) de Nueva York aparecieron mágicamente en cada esquina. Los inmigrantes y la gente de color sabían que iban a ser marcados como terroristas y preventivamente se protegieron detrás de la bandera estadounidense. Artistas como Chico, quien pinta murales, ofrecieron su homenaje al pintar muros y erigir altares por toda la ciudad. Las intervenciones públicas en los parques dieron a la gente un lugar para la participación activa y ofrecer su visión sobre el discurso de guerra y las tensiones éticas en aumento. Miles de personas se reunían diariamente en la zona del Union Square —entre otros lugares—, convirtiendo cada pulgada en un altar, una protesta, un evento de performance. Esa interacción en vivo mostraba un rango mucho mayor de opinión que el mostrado por la cobertura televisiva, y pronto los medios pararon de referirse a esa exhibición de opinión popular.

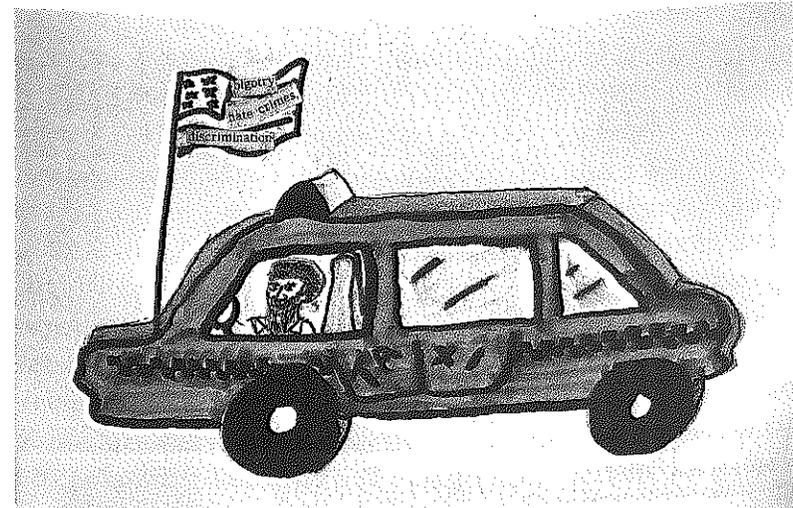


FIGURA 89.
Dibujo de Marina Manheimer-Taylor. La bandera dice: "intolerancia, crimen de odio, discriminación".

Los políticos se apuraron a interpretar esas demostraciones de actividad civil de formas específicas. El senador Lewis, quien es parte del Comité de Asignaciones del Senado (*Senate Appropriations Committee*) aseguró haber recibido un mensaje belicoso del “pueblo americano” que está detrás de esas manifestaciones: ellos han sido pacientes pero no van a esperar por siempre. No obstante, las demostraciones de actividad pusieron nerviosos a muchos oficiales. Giuliani ordenó al Servicio de Parques retirar las flores, carteles, candelas y otras ofrendas, alegando que, después de la lluvia, eso hacía a la ciudad lucir sucia. Y ¿por qué querían los turistas visitar una ciudad sucia?

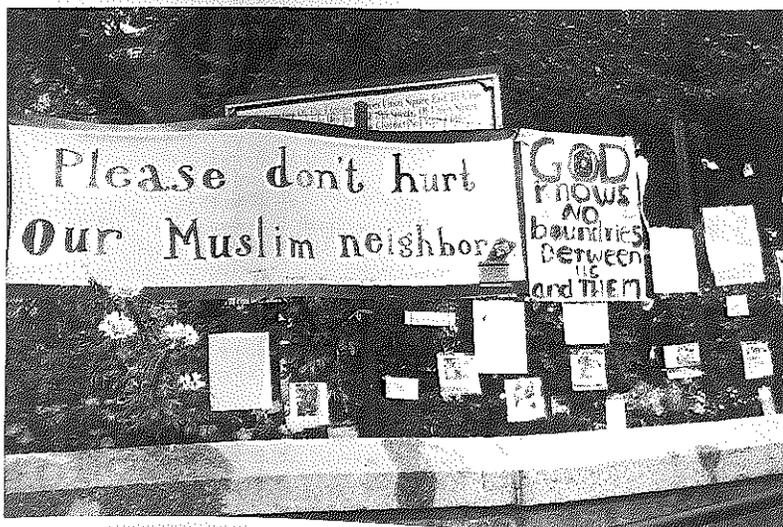
Mucha gente participó tomando fotografías. Inundados en imágenes, nosotros creamos las nuestras. Miles de miles de fotos se desbordaban en la esfera pública, algunas altamente profesionales y estéticamente convincentes, pero la mayoría eran como las mías, instantáneas de las torres indiferenciadas y no diferenciables de los volantes y los memoriales. La fotografía era la evidencia, la prueba, no tanto de la existencia del objeto de la fotografía como de nuestra propia existencia. Nosotros, los participantes del drama desde el trasfondo, estábamos a pesar de todo *ahí*. En las fotos, algunos de nosotros encontramos una suerte de acto de unidad: todos estábamos enfocados en la misma cosa, todos enmarcábamos lo que veíamos desde nuestra posición. A la vez, la fotografía era democrática: todos podíamos apuntar y tirar; tomar fotos, para algunos, representaba seguramente un esfuerzo de adquirir acceso y comprensión, ambas cosas oficialmente negadas. Estas le permitían a la gente como yo formular nuestra propia toma, en respuesta a aquello que circulaba a través de los medios. Quizá, también nos permitía reducir el desastre a un tamaño de bolsillo, a 4 x 6 y a 8 x 10. Era una forma de hacer *algo*, cuando parecía que no se podía hacer nada. Al mismo tiempo, tomar fotos se había convertido en un hábito popular, una forma de documentar sin necesariamente ver, de entrar en el marco estructurado de visibilidad: apuntar, tirar y posar. Dos estudiantes contaron con absoluta incredulidad y repulsión que habían posado, sonrientes ante la cámara, con las torres ardiendo tras ellos.

Una galería en el SoHo ofreció espacio para una exhibición llamada *Esto es Nueva York*, ya que entendió el papel democratizador y testimonial de la fotografía en un momento de crisis social, y exhibió de forma anónima todas las fotos enviadas en relación al 11 de septiembre. Aquellas tomadas por profesionales famosos colgaban con prensas de ropa a la par con las demás.

Emergieron carteles prohibiendo la fotografía cerca de la zona cero, convertida simultáneamente en zona de combate, escena del crimen, “sitio trágico” y sitio sagrado. El alcalde nos acusó de “mirones”.



FIGURA 90. Artistas de murales locales, como Chico del Lower East Side, ofrecieron su homenaje. Foto de Diana Taylor.



FIGURAS 91, 92 y 93.

Las performances, instalaciones y protestas en "vivo" mostraron un rango mucho más amplio de opinión que el mostrado por la cobertura televisiva. Fotos de Diana Taylor.

Lo más que recuerdo de los meses sucesivos al 11 de septiembre tiene que ver con la mirada, con el fracaso de entender lo que estaba viendo con mis propios ojos, con darle sentido a las imágenes de los medios, y con la franca prohibición de ver y saber, impuesta por el gobierno. No era solo la zona cero y la protesta popular lo que se bloqueaba. La cobertura de los ataques de Estados Unidos a Afganistán fue altamente censurada; la vigilancia se volvió hacia el público casero. El grupo Americanos por la Victoria sobre el Terrorismo (AVOT, *Americans for Victory over Terrorism*) instó a la gente a "apoyar el patriotismo democrático cuando fuera requerido, y a enfrentar y regañar a aquellos grupos e individuos que, fundamentalmente, malentendieran la naturaleza de la guerra que estamos enfrentando". Profesores universitarios e intelectuales públicos, críticos de los esfuerzos de guerra, fueron silenciados y, a veces, perdieron sus puestos. Ashcroft anunció que nuestro sistema democrático nos hacía vulnerables al enemigo. Como nuestros aviones y nuestro entretenimiento popular, nuestra democracia se había vuelto contra nosotros.

En medio de esa represión de la disidencia, escuchamos que "nosotros" éramos, de hecho, también actores en esa tragedia, también víctimas del trauma. La victimización había sido ampliada para incluir no solo a "aquellos que fueron brutalmente atacados", sino también a un creciente número de otros afectados por los ataques. El *New York Times* incluyó varias veces en el periódico un pequeño folleto que decía: *Nueva York nos necesita fuertes: enfrentando el 11 de septiembre*, lo cual perfiló el estrés y el trauma que afectaba a "aquellos que vieron lo sucedido desde la calle, o desde la ventana, o una y otra vez por televisión". Financiado por el Proyecto Libertad: "Siéntete libre de sentirte mejor", el folleto agregaba que el desastre parecía incontenible: "Al contrario de otros desastres que parecen tener un final, al ataque a Nueva York y Washington le han seguido otros eventos perturbadores, incluyendo la amenaza del bioterrorismo". La ansiedad, la separación, el olvido y la falta de concentración con los que el folleto se enlazaba con la crisis eran, por supuesto,

síntomas comunes del trauma. Pero yo me preguntaba, ¿cuáles son las ramificaciones políticas de tal discurso público, sobre el ser víctima, de cara a la guerra de Estados Unidos, en expansión e indefinida, contra el terrorismo? Muchos de nosotros hemos experimentado trauma y hemos luchado por recuperar algún sentido de balance ante la acelerada violencia global después del 11 de septiembre, pero podríamos encontrar otros modelos de apoyo que ese propuesto por el Proyecto Libertad. Las Madres de Plaza de Mayo, para regresar por un momento a Argentina, lidiaron con su dolor a través de una protesta semanal ritualizada contra el gobierno. Mujeres vestidas de negro se encuentran una vez por semana para protestar y elaborar el duelo por la pérdida de vidas en el Oriente Medio. Sin embargo, entre discursos sobre desasosiego y separación, nosotros habíamos sido lentos en movilizarnos contra las crecientes políticas de violencia, en gran medida perpetuadas por el gobierno de Estados Unidos. ¿Dónde estaba nuestro compromiso político?

Si aquello era una tragedia, ¿a quién le pertenecía? Como categoría estética, la tragedia gira alrededor de la contención. ¿Puede Edipo frenar la marea de la devastación que ha anegado a Tebas? La incapacidad de Hamlet de actuar decisivamente lleva a una muerte generalizada y a la pérdida del reino. Sin embargo, la tragedia no se trata solamente *de* contención, sino que funciona como una estructura de contención; la tragedia reduce la catástrofe a su verdadero tamaño, y ordena eventos en escenarios comprensibles. Aristóteles especifica que los eventos trágicos son de cierta magnitud, que conllevan serias implicaciones y que tienen un aire de inevitabilidad a su alrededor; los protagonistas tienen un "carácter moral definido" y la trama conduce a su reconocimiento en el héroe trágico así como en el espectador⁴. La mayoría de las teorías sobre la tragedia identifican al héroe como quien comete un enorme error, relacionado con un defecto trágico o con la arrogancia. El potencial masivo de destrucción, mostrado en la tragedia, es contenido por la forma en sí, pues la tragedia envía la devastación en un paquete miniaturizado y "completo", cuidadosamente organizado con

un inicio, un desarrollo y un final. En última instancia, la tragedia nos asegura que la crisis será resuelta y el balance restaurado; el miedo y la pena que sentimos como espectadores serán purificados por medio de la acción.

Los eventos del 11 de septiembre, sin embargo, me hacían pensar que estábamos buscando no solo una forma diferente de guerra sino también de tragedia. Cuando la gente se refería a "la tragedia", generalmente se estaba refiriendo a la caída inesperada de los poderosos, a ese espectáculo impresionante de pena y miedo tan brillantemente ejecutado por los pilotos suicidas y tan eficientemente transmitido nacional y globalmente por los medios estadounidenses. Y se refería a los aviones secuestrados y a las miles de víctimas, a Bush-hijo, apresuradamente reciclado como líder con un definible papel moral, preparándose (como dijo Hamlet): para arreglar la situación. "El mundo está fuera de juicio... ¡Suerte maldita! Que haya tenido que nacer yo para enderezarla". La tragedia también nos permitió subrayar la naturaleza excepcional y aislada de la catástrofe, y encajar prolijamente



FIGURAS 94 y 95.

Torres por la paz, torres por la guerra... Fotos de Diana Taylor.

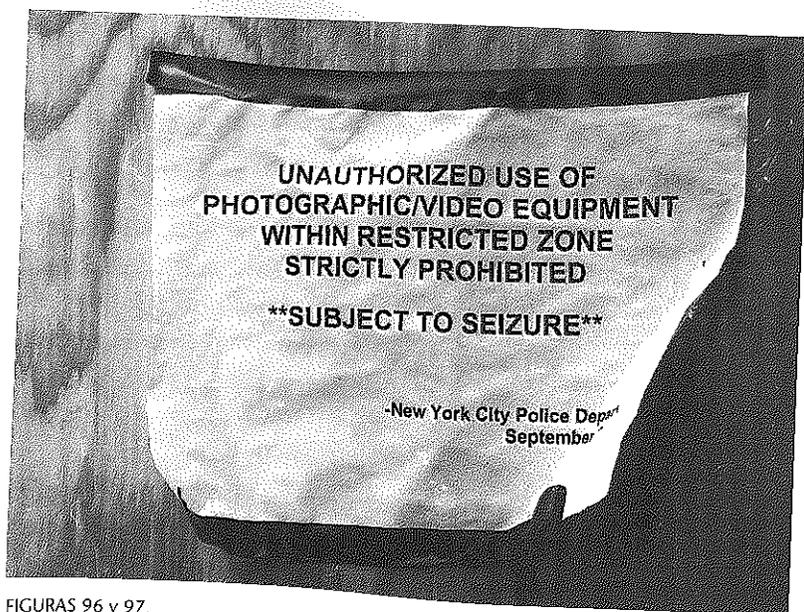
el lenguaje de un hecho "sin precedentes" y un "parte-aguas". Ciertamente, la catástrofe fue trágica en el sentido vernacular, y el término nos ofreció un vocabulario para el miedo y la tristeza. Sin embargo, creo que usar el término *tragedia* en su connotación estética no solo estructura los eventos sino que también nos ciega a otras formas de pensar sobre ellos.

Tomemos la guía organizacional de la tragedia: inicio, desarrollo y final. ¿Empezó realmente la acción de la tragedia el 11 de septiembre? Algunos podrían argumentar que fuimos secuestrados mucho antes, quizá al inicio del otoño del año 2000, cuando las elecciones fueron desviadas. Detalles importantes en la agenda nacional, tales como el mejoramiento de la educación y la seguridad médica se esfumaron. Esas víctimas de la catástrofe no fueron contadas, a pesar de que fueron en verdad identificadas. Y a diario eran creadas nuevas víctimas con medidas como: legislación antiterrorista, sentimiento anti-inmigrantes, estigmatizaciones raciales, y tribunales militares autónomos infiltrados en nuestro sistema social, incluso como paquetes de apoyo a corporaciones transnacionales que se abrieron camino a través del Congreso. Otras personas podrían apuntar que hemos estado encaminados hacia una colisión, aparentemente inevitable, con las naciones islámicas productoras de petróleo hace décadas. ¿Deberían figurar entre las víctimas las pérdidas civiles que esas naciones han sufrido? ¿Qué pasa con su trauma? En cuanto al "final" de esta tragedia, nada parece certero, excepto que no va a ser rápido, que no va a tener sentido o a traer purificación y alivio.

Y si esto fuese una tragedia, ¿quién sería el héroe trágico? Bush-hijo, como representante de Estados Unidos, no podía hacer el papel porque ello hubiera supuesto asumir una posición de reconocimiento y auto-enjuiciamiento. Los "acontecimientos temibles y penosos", como anota Aristóteles, implican cambios "de la buena a la mala fortuna, y esto no sucede gracias a la malicia, sino a algún error, de gran peso e importancia, de un hombre como lo hemos descrito" (38-39). Antes que admitir que muchos de los eventos que condujeron al 11 de septiembre resultaron de políticas erradas de gran peso y grandes consecuencias,

sin embargo la administración subrayó que se trataba de una lucha entre el "bien" y el "mal". El combate, además, carecía de la direccionalidad lineal de la tragedia. También, la guerra era un retorno, un acecho; en palabras llanas, una repetición de la guerra anterior de Bush. De forma más sutil, era un reciclaje de la Ideología del Destino Manifiesto, que justifica ("nuestra") aniquilación del "mal" bajo el pendón de la virtud. Las víctimas perdidas en el World Trade Center, por otra parte, no podían ser los héroes a menos que pudiéramos señalar su valor trágico, su error, su reconocimiento.

Los eventos del 11 de septiembre devinieron tragedia a través de la atribución de universalidad. El gobierno de Estados Unidos y los medios los presentaron como un caso límite, como "inconmensurable", como lo máximo, lo peor, como la crisis más inimaginable e inefable de todas. Los comentaristas tendieron a ubicar casos límite en los bordes exteriores de la inteligibilidad, en las propias fronteras de la representación. Podíamos hablar sobre ellos solo con el lenguaje de la excepción. Los casos límite son paradigmáticos, señalan modelos con los cuales muchos problemas sin par pueden ser relacionados, pero solo para ilustrar. Sin embargo, estuvo claro para la mayoría de los comentaristas fuera de Estados Unidos que los ataques, aunque criminales, no eran de ninguna forma excepcionales. Para muchos latinoamericanos, por ejemplo, el 11 de septiembre era algo muy familiar⁵. El terrorismo de Estado y el antiterrorismo de Estado se disputan el control público a través de crecientes ataques a la población civil, ya sea bombardeando edificios o silenciando la disidencia. Además, los discursos sobre la zona cero ilustran lo que se buscaba ocultar: que la "zona cero" originalmente refiere a Hiroshima y Nagasaki, los dos lugares bombardeados por las fuerzas nucleares de Estados Unidos, que mataron entre cien mil y trescientas mil personas inocentes. La performance de inocencia del gobierno, y Giuliani acordonando el sitio, instaron al público a olvidar los precedentes históricos. Entonces, en lugar del vocabulario del excepcionalismo, hay una discusión política por llevarse a cabo contra el discurso de la inconmensurabilidad.



FIGURAS 96 y 97.

Aparecen rótulos prohibiendo fotografiar cerca de la zona cero. Foto de Diana Taylor.

El lenguaje de la tragedia y los casos límite funcionan contra políticas emancipatorias más amplias, ya que separan eventos y se rehúsan a ver conexiones y marcos mayores. Los reclamos aislados de protagonismo y universalidad trabajan en desacuerdo con construcciones de coalición que permitan un entendimiento de los eventos entrecruzados.

Finalmente, ninguno de los eventos trágicos parecía destinado a ocasionar en el espectador reconocimiento o visión perspicaz. Por el contrario, el 11 de septiembre creó una paradoja reveladora. Se trataba de un evento que desterraba y cegaba a los testigos, aunque a la vez los creara. ¿Acaso la purificación y el alivio vendrían al participar en encuestas que preguntaban si apoyábamos los esfuerzos de guerra? ¿Cuáles percepciones podríamos rescatar de los escombros?

Durante las fases finales de limpieza, la zona cero fue abierta para ser vista. Los escombros masivos del World Trade Center tomaron vida propia. El acero retorcido y el concreto pulverizado nos recordaban que el evento era "real". Entonces, todo aquello que fue removido, los restos sacralizados tras la cerca, proveían la materialidad que autentificaba y animaba las resurrecciones y sostenía la performance de venganza. Las Torres viven. Ese momento de pos-desaparición funcionaba políticamente; las infinitas revisualizaciones de las Torres continuarán motivando políticas externas e internas. Los funcionarios públicos de la ciudad y los defensores de negocios balancearon las demandas de turismo con las del comercio de bienes raíces. Dieciséis acres en el bajo Manhattan eran demasiado valiosos como para continuar siendo sagrados por mucho tiempo, pero los 7.700 visitantes diarios del sitio necesitaban algo para conmemorar⁶. Las negociaciones demandaban más desplazamientos en el lenguaje y la concentración creativa del aura en un lugar discreto.

Un par de semanas antes de la limpieza final, fui al sitio, hice la fila para comprar el boleto, esperé horas por la asignación de mi turno, y caminé serpenteando por la plataforma de observación junto a docenas de personas. Tomé una foto. No había nada que ver.



FIGURA 98.
Escombros del World
Trade Center en exhibición
desde la plataforma. Foto
de Diana Taylor.

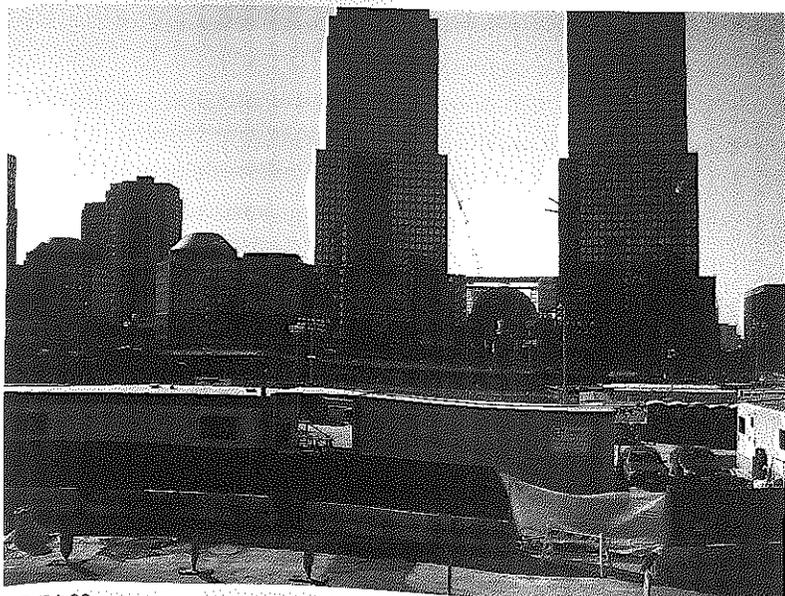


FIGURA 99.
Zona cero. No había nada que ver. Foto de Diana Taylor.

CAPÍTULO X PERFORMANCES HEMISFÉRICAS

Central Park de Nueva York, domingo por la tarde del 20 de septiembre de 1998. En aquella tarde de verano el sol brillaba, ante nosotros los árboles daban marco al idílico lago y a nuestras espaldas la gente en patines pasaba de prisa. Los majestuosos apartamentos que bordean el parque presumían que estábamos en una de las mejores ciudades del mundo, en donde es posible el lujo de escenificar lo rural en el corazón mismo de la urbe. A un costado escuchábamos música —tambores, baquetas, complicados ritmos, unos cantos que llamaban y otros que respondían— y esto nos recordaba que otros mundos coexisten exactamente en medio de ese. Los marielitos, aquella gente que dejó Cuba en bote y que Castro expulsó por desviados sociales en 1980, tocaban rumba los domingos acompañados de puertorriqueños, nuyoriqueños y otros músicos caribeños que habían estado tocando en el parque por cuarenta años. Era a ellos a quienes había ido a ver con mis alumnos del curso “Barrios y fronteras” que impartía en el programa de Estudios de Performance. Nos preguntábamos cómo se había transformado la música de resistencia, originada entre afrocubanos durante la esclavitud, hasta llegar a ser un “evento”, una “fiesta”, una celebración que involucraba improvisación, movimiento, canto, baile, comida y bebida, y no solo a otros latinos sino a una comunidad completa de espectadores.

Berta Jottar, entonces estudiante a nivel de doctorado en el departamento y que escribía un libro sobre rumba, nos contó cómo René López, un historiador de música, comenzó llevando cintas de rumba a los músicos de Puerto Rico que tocaban jazz latino (blues, jazz y funk) en el Central Park. Esos músicos

ya habían tomado ideas de la rumba a través de los medios, de programas como *I love Lucy* y otras formas de cultura popular. En otras palabras, ellos habían aprendido su música a través de lo que yo he llamado el archivo. En 1994, los marielitos finalmente empezaron a tocar con los nuyorriqueños en el Central Park. Su música, nutrida con el repertorio de performances corporalizadas, transmitió sus ritmos heredados y su historia particular. Inicialmente, los marielitos rechazaban las invitaciones a tocar en el parque. "Especulando", dice Jottar, "yo diría que ellos no querían ser criminalizados de nuevo, al ser asociados con una forma que había sido absolutamente marginalizada en el lugar del que ellos habían venido". Para ellos, la rumba significaba regresar a un espacio de criminalidad que estaban tratando de borrar.

La rumba sufrió otro proceso de transformación en el hogar que encontró en el Central Park. El archivo y el repertorio se combinaron para producir ritmos nuevos, transculturalizados, que respondían a esa nueva realidad transculturalizada. Pero conservó su atmósfera de fiesta. En un costado, las mujeres cubanas vendían pasteles cubanos y en el otro las puertorriqueñas, arroz con gandules. Nosotros nos ubicamos a su alrededor, algunos medio bailando, otros aplaudiendo, mirando a los músicos, al lago, mirando a los otros mirar, y disfrutando el trasfondo poco común de aquel espectáculo al aire libre. Todo era incongruente: afrocaribeños tocando música entre los pinos, botes de remos y edificios lujosos. El Museo de Historia Natural, ubicado al frente, tenía una gran exhibición sobre Haití, que incluía músicos y practicantes de vudú. Cuando yo veía el lago podía casi imaginar esa música como una nueva versión del Buena Vista Social Club, emitida desde algún lujoso sistema de sonido. La rumba, concluyó Jottar, funcionaba como un espacio de cruce de identificaciones. La música, como producto de hibridación, no se preocupaba por mantener una "autenticidad" o forma tradicional, sino que se trataba, por definición, de cambio y contacto cultural. Dado que aquello era un evento de performance, yo había llevado mi cámara de video y grabé las manos de los músicos golpeando autoritaria y expresivamente los tambores,

y sus sonrisas y carcajadas cuando se comunicaban entre ellos. Hablé con mi hija Marina, con mis amigos y estudiantes, y me pregunté por qué no íbamos más a menudo al parque¹.

La llegada de la policía de Nueva York dio inicio a diferentes tipos de ruido, a diferentes tipos de performances. Los músicos se dispersaron y los hombres de azul se posicionaron en el centro de la escena e irrumpieron tres vehículos policiales. En lugar de música teníamos a oficiales hablando de permisos, drogas, alcohol y orines. Confusión. Cacofonía. Todos hablaban al mismo tiempo. ¿Qué paso?, preguntábamos todos. Las preguntas, las expresiones de incredulidad, la exigencia de respuestas sobre el derecho al *espacio público*, el *derecho a congregarse*, se toparon con discursos sobre normas. Regulaciones. Rango. Superiores. Se citó la sección 105 A, subdivisión I, del Código referente a asambleas, reuniones, exhibiciones, etc.: "Ninguna persona podrá realizar o patrocinar una exhibición o concurso, lectura dramática, lectura de poesía, etc., a no ser de que, con justa causa, se espere una asistencia de menos de veinte personas". "Hemos estado viniendo aquí por 17 años", dijo uno de los músicos, "¿y de repente ustedes vienen y nos dicen que no podemos tocar? ¿Qué va! Ustedes saben que vamos a preguntar por qué". Cuantas más respuestas nos daban los oficiales, más confuso era todo. A veces era por un permiso, otras por el número de asistentes, a veces por la cerveza, y otras por la gente que vendía comida. Era un mal chiste. ¿Cuántos policías y patrullas se necesitan para preguntar por un permiso? La policía también estaba haciendo una performance. "Aquí todos somos profesionales", dijo uno de los oficiales actuando para mi cámara. ¿Hubiera sido tan cordial si yo no hubiera sido blanca? ¿O durante la era pre-Rodney King? Ciertas performances se han hecho especialmente problemáticas cuando logran entrar al archivo.

Otro oficial subrayó la importancia del comportamiento cívico, señalando que él se dirigía a nosotros con respecto (otra mirada a la cámara), y antecedió cada señalamiento con un señora o dama. Un oficial leyó algo de su pequeño libro actuando así la prueba de su legitimidad (yo me preguntaba si esta lectura

dramática también era ilegal, ya que había ahí seguramente más de veinte de nosotros). “¿Ven?”, insistió; él tenía razón y nosotros estábamos equivocados, “¿qué podemos hacer o decir para asegurar su cooperación legal?”. Entonces yo agregué: “¿Pero cuáles leyes han sido infringidas? ¡No es contra la ley tocar música! Nosotros estábamos infringiendo la ley porque estábamos mirando. Si no hubiera más de veinte personas congregadas allí, ninguna de las leyes hubiera sido infringida, ¿no es cierto? Entonces nosotros somos los criminales, usted debería acosarnos”.

Quienes estábamos ahí sabíamos que aquello se trataba de raza, lenguaje y clase, y no de música, de gente que escuchaba, ni siquiera de cerveza. Una mujer preguntó: “¿Usted arresta a la gente que bebe cerveza o vino mientras ve una obra de Shakespeare en el parque?”. El policía habló sobre la discrecionalidad: “Hay muchas reglas y regulaciones que se rompen. Nosotros no molestamos con todas”. Un músico rio, y dijo que desearía haber llevado una peluca rubia. Un oficial se aproximó a un hombre afroamericano y le pidió que dijera si trabajaba. “Soy ingeniero eléctrico”, dijo atónito. El idílico parque que parecía, incongruentemente, tan abierto a todos, era de hecho lo que parecía: un puerto para habitantes opulentos, ansiosos por disfrutar los árboles, el césped y el agua sin la presencia incomoda de “ellos/nosotros”. Mientras que a todos les parece encantar la música latina, y la *música mundial* goza enorme popularidad, no quieren lidiar con los cuerpos morenos que la producen. El gusto cultural prefiere una música descorporalizada y una etnicidad escenificada en el Museo de Historia Natural.

Aquella pequeña esquina, que consistía en unos diez metros cuadrados frente al lago, era solo el más reciente sitio en donde circulaban libres las prácticas de criminalización del Alcalde Giuliani. Durante una semana la vehemencia era dirigida a los taxistas, la próxima a los consumidores de metadona y la otra, a los rumberos. ¿Qué tenían todos ellos en común? Estos grupos están constituidos, mayormente, por personas de color, por los marginados, los pobres, los inmigrantes. Poca gente —es decir gente que les importa a los políticos— se preocupa por ellos.

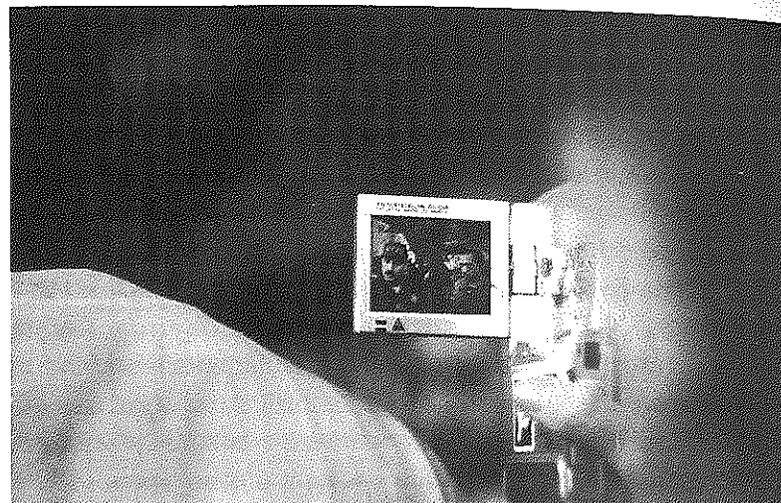


FIGURA 100.
Diana Taylor filmando a la policía en el Central Park, Ciudad de Nueva York, 1998. Foto de Rosa G. Lizarde.

Todo el mundo hablaba. A los oficiales no les gustó la discusión. Ellos no querían “hilar fino”, dijo el oficial Federico cuya impaciencia iba en aumento; solo querían que nos fuéramos de ahí. Aparte de los tres o cuatro oficiales uniformados y los dos sin uniforme (que nos mostraron sus insignias ante nuestra petición), otros dos o tres oficiales uniformados estaban atentos. Dos de ellos, uno afroamericano y uno caucásico, tenían sus manos sobre las pistolas y susurraban en sus radio-comunicadores sin quitarnos el ojo de encima. Por supuesto, también todos hablábamos entre nosotros, decidiendo hacer algo. Escribir. Llamar a la Unión Americana de Libertades Civiles, al *New York Times*. Una nueva comunidad se formó, se dibujaron nuevas líneas en la arena entre los que de repente éramos todos “nosotros” y “ellos”, los de azul.

La historia de la criminalización de los grupos minoritarios, sabíamos por nuestra discusión académica sobre la rumba, era inseparable de la historia de la rumba como resistencia. ¿Quizá ya los músicos habían leído el libro? En un movimiento espontáneo

que pareció generarse en todos los músicos, regresaron a sus tambores, sus baquetas y sus canciones, y de pronto estábamos todos aplaudiendo, cantando, celebrando el triunfo del arte sobre la opresión. La policía dispersó al grupo, confiscó algunos instrumentos y comenzó a llevárselos de ahí. Cuando uno de los músicos pidió de vuelta su tambor, lo arrestaron y lo esposaron sin leerle sus derechos. “¿Por qué?”, preguntamos de nuevo mientras lo metían a empujones a una de las tres patrullas que ya se iba. Los oficiales dijeron algo sobre una orden de arresto contra él. Cuando algunos músicos retiraron rápidamente los tambores restantes, otros continuaron tocando con las baquetas, usando la parte posterior de los bancos como instrumentos. Cantaron, se menaron, y nosotros nos unimos en un último y penoso acto de resistencia. “Nos pueden quitar los tambores pero no pueden quitarnos la música”, dijeron. “Pueden arrestar a uno de nosotros pero tendrán que regresar cuarenta mil veces para detenernos a todos”. Entonces, esta historia de la rumba continúa, va de la rumba perseguida durante el período de esclavitud, a la rumba perseguida bajo la Cuba de Castro de los años ochenta, hasta la rumba perseguida entonces, en aquella nuestra ciudad más limpia, blanca y segura de Nueva York. ¿Más segura para quién?, me preguntaba. Mi hija lloró de rabia cuando tomamos el metro de vuelta a casa. “Mami, no deberías haberle hablado al policía así, tuve miedo de que nos matara”. Mis alumnos me preguntaron ya de regreso a la universidad: “¿No planeaste todo esto, no?”.

Al final, resultó que aquella fue, de hecho, la última performance de rumba en el parque. Llamamos al *New York Times* y un reportero nos entrevistó y nos pidió videos, entonces una evidencia archivística. Apareció un corto artículo un par de días después. “El comisario del parque Henry J. Stern dijo que era importante mantener tranquilas las áreas en el parque. “No se puede tocar en el lago... yo sé que Olmstead no diseñó el Central Park como un escenario para la rumba”². Los cargos contra la ejecución de rumba en el parque quedaron establecidos. Esto es un parque, no una tarima diseñada para cierta clase de performances y no para otras. Caso cerrado.

Ese evento en el Central Park ilustra muchos de los problemas en los que me he enfocado a través de este libro. Los estadounidenses, como he sido enseñada a creer, son un solo pueblo, y yo aún lo creo. Nuestro hemisferio, producido y organizado a través de escenarios, actos, transacciones, migraciones y sistemas sociales mutuamente constitutivos, resulta un enredado espacio de disputa. Tanto se encuentran el primer mundo en el tercero como este en el primero. La aparente autonomía de los Estados-nación, las lenguas nacionales y las religiones oficiales apenas ocultan la profunda mezcla de gentes, lenguajes y prácticas culturales. Aquel día, el Central Park se nos brindó como uno de los infinitos sitios de encuentro y desencuentro, en el cual los dramas de las relaciones de poder desiguales, de acceso y legitimidad, tienen lugar a diario. ¿Cuáles escenarios devienen concebibles? ¿Cómo es que la performance hace y legitima esos reclamos? ¿Qué tipos de intercambios devienen admisibles en los espacios designados?

Las historias y trayectorias se hacen visibles a través de la performance, a pesar de que reconocer el reto y los límites de lo descifrible continúe siendo un problema. Por ejemplo, podríamos rastrear prácticas resistentes, tales como la rumba, que pasan por la esclavitud y la continua explotación y criminalización de la gente negra en varias partes de las Américas. Los repertorios de resistencia incluirían formas adicionales: capoeira, samba, carnaval, hip-hop, por nombrar solo algunos³. Simultáneamente, por supuesto, otras historias vienen al caso. Tendríamos que enfocarnos en los legados de la Guerra Fría, especialmente en el trato preferencial brindado a los exiliados cubanos en Estados Unidos, para explicar la presencia de los marielitos en el parque. Castro les dio vuelta las políticas de inmigración a Estados Unidos —que automáticamente les daban la bienvenida a cubanos educados, políticamente conservadores y blancos, fugitivos del comunismo—, al permitir que gentes empobrecidas, muchas de ellas negras y algunas liberadas de prisiones u hospitales psiquiátricos, dejaran la isla en endeble balsas. La historia de las tensiones de la Guerra Fría se intersecta, al mismo tiempo, con la del colonialismo de Estados Unidos: Puerto Rico continúa siendo

colonia y su población tiene la ciudadanía estadounidense. Los nuyorriqueños que han tocado rumba en el parque son la prueba viviente de que los Estudios Poscoloniales necesitan ocuparse de concomitantes realidades coloniales y neocoloniales para tener relevancia en las Américas. La etnicidad de los oficiales de policía denotaba otras olas migratorias — italianos, mexicanos, irlandeses — que por su parte reflejaban crisis en sus países de origen. Aquellos de nosotros que estábamos escuchando la música éramos muestra de otros flujos y circulaciones: estudiantes internacionales con la esperanza de una mejor educación, gente como yo, llegada a Estados Unidos debido a mejores oportunidades profesionales, turistas y gente nacida en Nueva York o atraída por su cosmopolitismo.

Estas tantas historias son muestra de performances que tienen lugar simultáneamente. A pesar de que cada performance tiene su propia tradición, todas se reúnen en el aquí y el ahora de formas muy específicas. Como he argumentado a través de este estudio, las performances corporalizadas pueden nutrirse de un rico repertorio e ilustran una historia compleja, pero suceden siempre *in situ*, cada instancia particular está marcada por la confluencia de tradiciones en un escenario particular. El arquitecto Olmstead previó un cierto tipo de performance cuando diseñó el Central Park. El Museo de Historia Natural continúa su práctica histórica de incluir grupos socialmente marginalizados a manera de objetos de exposición. Los oficiales de policía legitiman su performance señalando su libro de *reglas y reglamentos*. Mis alumnos de posgrado siguieron el ritual académico del viaje de campo semi-etnográfico. Los turistas disfrutaron los botes de remos, la comida, y la música en aquella hermosa tarde de setiembre. Los músicos improvisaron con materiales tomados de sus trasfondos culturales y las mujeres que cocinaron bajo los pinos se nutrieron de su repertorio de comidas típicas caribeñas. La rumba era solo una de las tradiciones que circulaban aquel día, cambiando y adaptándose a sus circunstancias locales.

Dado que la performance siempre participa en sistemas sociales, estos iluminan las relaciones de poder. La rumba en el

parque aclaró las posiciones ocupadas por los muchos actores sociales: los músicos desplazados por la policía de Nueva York, que dominaban el resto de la escena, la intervención de nosotros los espectadores, que claramente nos vimos implicados en el escenario. En realidad, el libro de reglas y reglamentos puso en claro cuán centrales éramos todos. El hecho de que hubiera más de veinte de nosotros convirtió el episodio en un delito. El video y las fotos registraron los eventos para ser vistos posteriormente por una audiencia no premeditada: los lectores del *New York Times*. Sin embargo, a pesar de que el video revelaba el funcionamiento del poder, no lo hizo de manera sencilla. La policía pudo, a la vez que no pudo, acabar con la performance corporalizada de resistencia ofrecida por los músicos. Mientras que los músicos continuaron tocando y afirmando con ello la casi imposibilidad de vigilar plenamente lo que sucede en vivo (“tendrán que regresar cuarenta mil veces para detenernos a todos”), la policía logró prohibir el futuro acceso al Central Park.

Pero la rumba se desenvuelve en diferentes esquinas y bares por toda Nueva York y en muchas partes de las Américas, atrayendo nuevas audiencias. Y también el racismo se desenvuelve, como lo hace la estigmatización racial; la policía procede de forma inadecuada y asimismo lo hacen las políticas oficiales de exclusión. Las trayectorias continúan sus rutas, discontinuas e inconexas, de encuentros y desencuentros. Las entreveradas interacciones visibilizan los muchos puntos de conflicto y contacto que han devenido constitutivos de las Américas.

Cierro este estudio con ese evento en el Central Park porque, para la mayoría de la gente, aquello no fue un evento. El pequeño artículo, escondido en la sección Ciudad del *New York Times* dominical no provocó discusión, ni siquiera una carta al editor. Tal y como lo escribí en el Capítulo III, “La atención pública se enfoca en el ‘evento’, como un caso límite que personifica lo sensacional y lo extremo, pero no ve el crimen de la pobreza, la marginalización y la inequidad social”. Nuestros modelos explicatorios privilegian lo *paradigmático* como una instancia destacada, ejemplar, para pensar sobre nuestro hemisferio. Podemos

pensar en el “descubrimiento” de las Américas, la conquista, la Guerra Sucia en Argentina, la muerte de Diana, Princesa de Gales, y los ataques al World Trade Center como casos límite y aislados. Al lidiar con casos límite, los críticos recurren al lenguaje de la excepcionalidad y la inconmensurabilidad. Todorov, por ejemplo, escribe sobre el “descubrimiento” como “el encuentro más asombroso de la historia”, y sobre la conquista como “el mayor genocidio en la historia de la humanidad”⁴. Las descripciones del ataque al World Trade Center están plagadas de superlativos: el peor, mortífero, inimaginable, inefable, impensable acto de terror. El informe *Nunca más*, de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas en Argentina, anunció el cierre de un periodo singular y sin precedentes de terrorismo de Estado, que nunca sería repetido. La muerte de la Princesa Diana, a su manera, ejerció presión sobre los límites. Ninguna figura de la realeza, así parecía, había sido tan malentendida, tan amada y tan llorada al morir.

Pensar en los eventos como casos límite los aísla. ¿Cómo se puede ubicar lo inconmensurable en un contexto más amplio? Los casos límite indican modelos con los cuales se pueden relacionar muchos problemas dispares, pero solo con fines ilustrativos. Podemos decir que alguien es ego-maniaco, como Calígula, sin sugerir una relación entre ambos. Esos casos, entonces, ofrecen un ejemplo en vez de iluminar la causalidad. Claramente, en algunas instancias, parece políticamente urgente hacer énfasis en la singularidad y el particularismo de un evento. La organización política de los hijos de desaparecidos (H.I.J.O.S.) junto con el Grupo Arte Callejero (los artistas activistas que trabajan con ellos), hicieron un mapa de Buenos Aires usando puntos rojos para marcar la ubicación exacta de las casas y lugares de trabajo de los torturadores, así como muchos sitios utilizados como centros de detención durante la dictadura. En las dos semanas que duró el Encuentro del Instituto Hemisférico en México, yo propuse que ampliáramos el mapa para incluir a todas las Américas. Los activistas argentinos estuvieron de acuerdo en principio, aunque dejaron claro que un mapa mayor no era su proyecto.

A pesar de reconocer la importancia de posicionar la Guerra Sucia en Argentina como caso límite, estoy convencida de que un mapa de las Américas, que señalara la ubicación de todos aquellos que participaron en el Plan Cóndor, desde Washington hasta la Patagonia, explicaría una importante red de confabulación, que incluiría mas no se limitaría al tráfico económico y militar. De modo que hay también un argumento político a ser elaborado contra el discurso de inconmensurabilidad. Como ya lo he expresado ampliamente, el vocabulario de la tragedia y la singularidad funciona en contra de políticas emancipatorias más amplias, ya que separa eventos de su contexto que puede ayudar a explicarlos.

En este estudio he tratado de poner eventos límite en conversación con actos cotidianos de práctica corporalizada, no considerados como eventos. En vez de perspectivas y políticas aisladas he tratado de concentrarme en los desordenados enredos que constituyen las relaciones hemisféricas. Si los casos límite funcionan bien como tragedia, la perspectiva que aquí propongo puede ser mejor representada en la práctica de acumulación y saturación simultánea, revuelta, episódica que tiene lugar en todas partes. En vez de tener todos los elementos de la trama estrechamente ligados para culminar en crisis y desenlace, lo episódico ubica los eventos en una disposición estratificada, concurrente, poco estructurada. Lo que sucede en la escena A podría casualmente no estar relacionado con las escenas B y C, pero su ubicación en el espacio o el tiempo nos pide pensarlas juntas. ¿Cómo pueden las culturas de la criminalidad originarse en la esclavitud, reactivarse en discursos capitalistas y “revolucionarios”, y emigrar de Cuba al Central Park?; esto es, ¿cuáles escenarios perpetúan la noción y las condiciones del privado de derechos como criminal? Por su parte, ¿contribuye ese escenario a la criminalización oficial de la pobreza que vimos tener lugar en la liberación de los marielitos y en la guerra de Giuliani contra los mendigos?

Entonces, ensayemos un análisis hemisférico de dos o tres eventos que tomé por separado en este estudio: los ataques al World Trade Center y las secuelas de la Guerra Sucia. Por el

contrario de la rumba en el parque, estos no constituyen una experiencia definible. El ataque a las torres no se relaciona directamente con el terrorismo de Estado en Argentina, contra el cual continúan protestando las abuelas, madres e H.I.J.O.S. Sin embargo, ubicarlos juntos en una relación suelta y episódica pone en evidencia su enlace hemisférico y nos impulsa a usarlos para entendernos entre nosotros. ¿Qué queremos decir con “terrorista”? Generalmente, los gobiernos usan ese término para referirse a “bárbaros” que están contra el Estado y Otros no asimilables, que recurren a formas “ilegítimas” de violencia contra ellos. El lenguaje contra el terrorismo, sin embargo, tiende inmediatamente a deslizarse hacia la justificación del terrorismo de Estado. Ese discurso, como aprendimos de ambas respuestas gubernamentales al terrorismo, la de Argentina y la de Estados Unidos, incluye la reducción de libertades civiles, la vigilancia de las poblaciones nacionales, el aumento de la estigmatización social, el uso de procedimientos judiciales y policiales cada vez más sospechosos, y la asociación gubernamental con conocidos torturadores y asesinos⁵. ¿Qué sería lo que diferencia formas de violencia legitimadas de formas ilegítimas, objetivos apropiados de inapropiados, precaución estatal de persecución estatal? También hay un discurso reconocible de y sobre el terrorismo que se basa en el lenguaje del bien y el mal, del nosotros versus ellos, del bien mayor, del sacrificio, la bochornosa disidencia, entre otros. Los enlaces se muestran útiles en poblaciones que lidian con problemas como la experiencia de atestiguar y el trauma colectivo. Las familias de los desaparecidos en Argentina y Estados Unidos, por señalar subgrupos específicos, encararon experiencias similares, usaron fotografías para identificarlos y elaborar el duelo por sus muertos sin poder enterrar sus cuerpos. Aquellos que no son víctimas o perpetradores sino testigos de atrocidades —otro subgrupo— a menudo son cegados por los esfuerzos gubernamentales para contener la situación. La “guerra contra el terror” produce percepticidio público. Los artistas, activistas e intelectuales que viven, trabajan o estudian situaciones de terror también necesitan explorar cómo sus trabajos intervienen en ese

escenario. Los puntos de contacto abundan, aunque las exploraciones más allá de los límites designados sigan siendo escasas.

Minimizar la estocada lineal de la tragedia y presentar los eventos de forma episódica también nos permite verlos en extensión y superposición horizontal, en círculos temporales que continúan creando tensión externa. Desde esta óptica, deberíamos reconocer un enlace económico entre la catástrofe del World Trade Center y el impacto y las secuelas económicas de la Guerra Sucia en Argentina. José Martínez de Hoz, el autor intelectual del proyecto económico que estuvo detrás de la brutal junta militar de los años setenta, forzó al país a entrar en un sistema económico neoliberal “global”. Esa inserción produjo su propia forma de violencia social, ya que la población del país se polarizó de forma creciente entre los que tenían y aquellos que no tenían. Los adinerados y los demás. Las condiciones que han sido impuestas por el Fondo Monetario Internacional provocaron otras desapariciones, entre ellas servicios sociales tales como beneficios para los jubilados, seguridad médica, cuidado de los niños y otras formas de seguridad social. El incremento de la crisis social impulsó a algunos nuevos pobres, jubilados, a suicidarse un miércoles por la tarde frente a la Casa Rosada en la Plaza de Mayo, el mismo lugar donde las Madres de Plaza de Mayo se encuentran los jueves para protestar por la amnistía garantizada a los torturadores y criminales de la Guerra Sucia. El terrorismo desatado por el Estado dio paso a más formas invisibles de violencia provocadas desde y a través de las políticas fiscales. La economía argentina colapsó. Poco después, lo hicieron también las torres, símbolos del capitalismo global. Ambos quiebres reflejan una acusación a la soberbia de promover un sistema económico “mundial” que está totalmente identificado con Estados Unidos y sus intereses. A pesar de que las políticas del F.M.I. hayan dejado a Argentina en ruinas, Condoleezza Rice, la consejera de seguridad nacional de Bush-hijo, señaló: “Nosotros creemos de verdad que si ellos (los argentinos) logran hacer solo lo que el F.M.I. les pide que hagan pueden encontrar un camino de vuelta al crecimiento sostenible”⁶.

La modalidad episódica se expresa como una cacofonía de voces, no como un monólogo. La simultaneidad de reacciones y perspectivas complica cualquier interpretación preferida. Contraria a la tragedia, la estructura episódica funciona contra el encasillamiento en un claro inicio y un claro final, en causa y efecto, en un antes y un después. El inicio puede ser tan arbitrario como puede ser tentativo el final. La continuación y la yuxtaposición sostenida de elementos mantienen la estructura abierta y flexible. Como sucede con la rumba, las improvisaciones se basan en estructuras y tradiciones anteriores y, por un segundo, estas aparecen vivas en el ahora de la performance, solo para permanecer en movimiento, encontrando nuevas audiencias, realizando nuevos enunciados. Por el contrario de la tragedia, que impone sus delimitaciones para acentuar la singularidad del caso límite, lo episódico es maleable y refleja cómo las consecuencias de los ataques se ampliaron a diario y afectaron las relaciones hemisféricas así como del resto del mundo. La "guerra contra el terrorismo", se ha extendido a Latinoamérica, particularmente a Colombia, en donde ha reemplazado la militarizada "guerra contra las drogas". Los inmigrantes indocumentados de Estados Unidos no regresaron a sus países de procedencia ni se arriesgaron a ser arrestados por trabajar sin permiso⁷. El Acto Patriótico autorizó al gobierno a encarcelar "extranjeros" "potencialmente de forma indefinida, por la mera sospecha, sin ningún interrogatorio"⁸. El cometido de promover la democracia en las Américas, anunciado por Ronald Reagan en 1982, ha disminuido notablemente. El atentado para derrocar al presidente de Venezuela Hugo Chávez, en abril del año 2002, inicialmente aplaudido por parte de los oficiales de gobierno de Estados Unidos como una "renuncia", fue declarado más tarde golpe de Estado, apoyado y financiado por el gobierno estadounidense⁹. La pérdida de entusiasmo por el apoyo a los principios democráticos en Latinoamérica, disfrazada de una nueva urgencia por los intereses nacionales, hizo eco en la ambivalente relación del Procurador General de Estados Unidos John Ashcroft con la democracia y la protección constitucional del propio país. Los ejemplos continúan indefinidamente.

Una perspectiva hemisférica subraya la estructura espacial y temporal para reconocer la interconexión de áreas geográficas y políticas, aparentemente separadas, y el grado en el que nuestro pasado continúa acechando nuestro presente. La tranquilizadora barra entre pasado/presente no puede, de hecho, mantener una distinción. Los discursos sobre la tragedia, como las referencias a casos límite, dan a esos eventos una totalidad estética y un aislamiento político que ofusca nuestro entendimiento de ellos.

Ahora es tiempo de rehacer el mapa de las Américas. Esto significa reconfigurar los estudios de área, producto de la Guerra Fría, como estudios hemisféricos, aun cuando reconozcamos que las ideologías de la Guerra Fría continúan bajo disfraces más modernos. Sin asumir que las "nuevas" metodologías y configuraciones se liberan de los grilletes ideológicos de su condición original, el desplazamiento al menos nos permite alumbrar algunos puntos ciegos. Descentrar a la América de Estados Unidos a favor de una América hemisférica parece una tarea urgente y ya retrasada. Este ejercicio de re-mapear también mostraría historias y trayectorias omitidas ya desde tempranos mapas, podríamos incluir rutas hechas a través de migraciones específicas al explorar performances corporalizadas, tales como la pastorela, los moros y cristianos, la carpa y otras performances que he mencionado de paso en este trabajo. Podríamos fijarnos en cómo viejas performances rurales, tales como la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Perú, emigra de los Andes hasta la capital por la dispersión de poblaciones locales debido a demandas económicas en aumento. Esos migrantes se llevan sus performances con ellos y crean una versión urbana de su fiesta tradicional. Cuando se vuelven a dispersar, por ejemplo hacia el área de Nueva York, su fiesta también viaja y cambia una vez más en su transmisión. Todos esos cambios son multidireccionales, esto es, afectan por su parte la forma en la que las performances funcionan allá en casa, ya sea que esa casa esté en Lima o Paucartambo. Las formas en las que los principios organizadores de la fiesta cambian o se adaptan —en términos de liderazgo, financiamiento, toma de decisiones, formación de comparsas, cambios de la tradición que

necesitan ser justificados por la competencia, a menudo inventados, tradiciones— ilustran mucho sobre las múltiples presiones y tirones que ejerce lo global sobre lo local. Estos repertorios muestran migraciones dejadas por fuera en las historias que se basan, exclusivamente, en materiales de archivo, y nos ofrecen sitios adicionales y herramientas críticas para su entendimiento.

Reconocer la performance como un enfoque válido de análisis contribuye a nuestra comprensión de la práctica corporalizada como una episteme y como una praxis, una forma de conocer así como de almacenar y transmitir el saber cultural y la identidad. La performance como lente permite a los críticos explorar no solo eventos aislados y casos límite, sino también escenarios que componen los imaginarios individuales y colectivos. Las performances, tales como la rumba en el parque, visibilizan aquellos actores sociales, escenarios y relaciones de poder que han sido obviadas y desaparecen una y otra vez. Los Estudios de Performance nos ayudan a comprometernos con un análisis histórico sostenido de las prácticas de performance, que unen a la vez que fragmentan las Américas. Como tales, juegan un papel vital en el proceso de rehacer el mapa. Y eso es lo que les pido que hagan.

NOTAS

Notas al Prólogo

¹ Trabajo el tema de performance e historia más a fondo en "Performance e historia", en Diana Taylor, *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2012.

² Beatriz Preciado, "Marcos For Ever", <https://bullybloggers.wordpress.com/2014/06/11/transfeminist-marcos-by-beatriz-marcos-preciado>.

Nota al Prefacio

¹ N.T. "Latin/o Americanist" se refiere tanto a los estudios "latinos", esto es la cultura de los inmigrantes de origen latinoamericano en EE.UU., como a los estudios "latinoamericanos".

Notas al Capítulo I

¹ El Instituto Hemisférico de Performance y Política es un consorcio de instituciones, académicos, artistas y activistas de las Américas que exploran las intersecciones entre "performance" y política (ambas ampliamente analizadas) en las Américas desde el siglo XVI. Para mayor información, consultar <http://hemi.nyu.edu>.

² Tim Weiner: "Plumming the Powerful, with Comedy as Cudgel" (*New York Times*, 15 de junio de 2001, p. A4) escribe que "cuando Jesusa Rodríguez aparece, en el escenario, ante la cámara, en las calles protestando contra la última atrocidad, debe ser la mujer más poderosa de México".

³ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: U of Pennsylvania, 1985), 36. Estoy en deuda con Paul Connerton por el término actos de transferencia que él usa en su excelente libro *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge UP, 1989), 39.

⁴ La distinción del *es/como* es de Richard Schechner, ver: *Performance Studies: An Introduction* (London: Routledge, 2002), 30-31. Sin embargo, estamos en desacuerdo con que el *es* refeja una ontología. Para Schechner "la performance es todo menos ontológica... Es completamente construida socialmente (correspondencia personal). Considero la tensión entre lo ontológico y lo construido más ambigua y constructiva, al subrayar el conocimiento del campo de la performance como "real" y "construido".

⁵ "Aquí la etimología de 'performance' nos puede dar una pista útil, ya que no tiene nada que ver con 'forma', sino que deriva del término del francés antiguo *parfourmir*, 'completar' o 'llevar a cabo por completo'. Victor Turner, *From Ritual to Theatre*. N. Y.: Performing Arts Journal Publications, 1982, 13.

⁶ El *Barnhart Dictionary of Etymology*, escrito en 1709 utiliza el término en "el sentido de una exhibición o estretenimiento público" y en 1711 para referirse a "quien hace algo" (777).

⁷ "Nos conoceremos mejor los unos a los otros al acceder a las performances de cada uno y al aprender sus gramáticas y vocabularios", Victor Turner, "From a

Planning Meeting for the World Conference on Ritual and Performance", citado en la Introducción al volumen editado por Richard Schechner y Will Appel: *By Means of Performance*, NY: Routledge, 1980.

⁸ Susan Blackmor: "The power of Memes", *Scientific American* (October 2000): 65.

⁹ Peggy Phelan: *Unmarked: The politics of Performance* (London: Routledge, 1993), 146.

¹⁰ Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia UP, 1996), 26.

¹¹ J. L. Austin: *How To Do Things With Words*. Segunda Edición. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1975.

¹² Como Jacques Derrida lo señala al escribir sobre lo performativo de Austin: "Podría una enunciación performativa tener éxito si su formulación no repite una enunciación 'codificada' o reiterable?" ("Signature Event Context" en *Margins of Philosophy*, trad. Alan Bass (Chicago: U of Chicago, 1982).

¹³ *Ibíd.*, 326.

¹⁴ Ver por ejemplo el libro de E. Durkheim: *Formas elementales de la vida religiosa*.

¹⁵ Ver el libro de John Searle: "What is a Speech Act", in Black, ed., *Philosophy in America*, 1965), de Dell Hymes "Breakthrough into Performance" (in Ben-Amos and Goldstein ed., *Folklore, Performance and Communication*, 1975), y "The Ethnography of Speaking" (in Gladwin and Sturtevant, eds., 1982), de Richard Bauman *Verbal Art as Performance*, (1977), de Charles Briggs, *Competence in Performance* (1988), y de Michele Rosaldo, "The Things We Do With Words" (in *Language in Society*, 1982). Estoy en deuda con Faye Ginsburg y Fred Myers por ayudarme a escoger varias corrientes de la Antropología que se ocupan de la performance y la performatividad. Asimismo, estoy en deuda con el manuscrito no publicado de Aaron Glass, "Performance & Performativity: Cultural & Linguistic Models" (June, 2002), por aclararme algunas de las influencias en esas corrientes.

¹⁶ Turner: *From Ritual to Theatre*, 9.

¹⁷ Michael Kirby: "Environmental Theatre", en *Total Theatre*, ed. E. T. Kirby (New York: Dutton, 1969), 265.

¹⁸ "Ellos tenían una cosa muy llamativa. En cada una de las cuatro esquinas o vueltas que el camino hacía, fue construida una montaña y de cada montaña se levantaba un alto acantilado. La parte más baja estaba hecha como una pradera, con grupos de hierbas y flores y todo lo demás que hay en los campos frescos, las montañas y los acantilados eran tan naturales como si se hubieran formado ahí. Era una cosa maravillosa de ver, porque había muchos árboles: árboles silvestres, árboles frutales y árboles florecidos, y setas y hongos y líquenes que crecían en el bosque, los árboles y las rocas. También había incluso árboles viejos y quebrados; en un lugar era como un grueso tronco y en otro era más abierto. En los árboles había muchos pájaros, pequeños y grandes: halcones, cuervos, búhos, y en el bosque muchos juegos, había ciervos, liebres, conejos, coyotes y muchas serpientes. Estas últimas estaban atadas y sus colmillos dibujados, pues la mayoría eran del género víboras, una braza de longitud y tan grandes como el brazo y la muñeca de un hombre... Para que nada faltara para hacer la escena parecer completamente natural, había cazadores con sus arcos y flechas bien ocultos

en la montaña... Había que mirar claramente para ver a esos cazadores de tan escondidos que estaban y tan cubiertos de ramas y líquenes de los árboles; por el juego sería fácil llegar hasta los pies de esos hombres tan ocultos. Antes de disparar, esos cazadores hacían muchos gestos que llamaban la atención del público desprevenido". Fray Toribio Motolinía, *Historia de los indios de Nueva España*.

¹⁹ Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978).

²⁰ Patrice Pavis, ed.: *The Intercultural Performance Reader* (London: Routledge, 1995), 25.

²¹ Clifford Geertz, *The interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), 10.

²² El performance, con artículo masculino, generalmente se refiere a eventos propios de los negocios o la política, mientras que la performance, con artículo femenino, se refiere a aquellos propios de las artes. Estoy en deuda con Marcela Fuentes por esta observación.

²³ Michel de Certeau, *The Writting of History*, trad. Tom Conley (New York: Columbia UP, 1988) XXV.

²⁴ En el libro *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797* (London: Routledge, 1986), por ejemplo, Peter Hulme discute la narrativa del encuentro dentro de la rúbrica general del "discurso colonial", así se acentúan los tropos y las "prácticas basadas en lo lingüístico" que vienen de este.

²⁵ Guy Deborg: *Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red, 1983), 4; Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and nationality in Argentina's Dirty War* (Durham: Duke UP, 199), 119.

²⁶ Ángel Rama, *The Lettered City*, trans. John Charles Chasteen (Durham, Duke UP, 1996), 29-30.

²⁷ Enrique Florescano: "Memory, Myth and Time in México: From the Aztecs to Independence". Trans. Albert G. Bork (Austin: U of Texas P, 1994), 39.

²⁸ De Certeau, *Writing of History*, 216.

²⁹ Walter W Skeat: *A Concise Etymological Dictionary of the English Language* (New York: Perigee, 1980), 24.

³⁰ Richard Flores: *Los pastores: History and Performance in the Mexican Shepherd's Play of South Texas* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1995).

³¹ Max Harris: *Aztecs, Moors, and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain* (Austin: U of Texas P, 2000).

³² Rebecca Schneider: "Archives Performance Remains" pregunta si "¿al privilegiar y comprender la performance como resistencia a permanecer estaríamos ignorando otras formas de conocimiento, otros modos de recordar, que podrían situarse precisamente en las formas en las cuales la performance permanece, pero permanece de forma diferente? *Performance Research* 6, Nov. 2 (2001): 101.

³³ Jesús Marín-Barbero: "Memory and Form in the Latin American Soap Opera"; trans. Marina Elias, in *To Be Continued... Soap Operas around the World*. Ed. Robert C. Allen (London: Routledge, 1995), 276-84.

³⁴ Citado en Thomas A. Abercrombie: *Pathways of Memory and Power Ethnography and History among an Andean People* (Madison: U of Wisconsin P, 1998), 12.

³⁵ Pierre Nora: "Between Memory and History: Les lieux de Mémoire", in *History and Memory in African-American Culture*, ed. Genevieve Fabre and Robert O'Meally (New York: Oxford UP, 1994), 284-289.

³⁶ A pesar de que parece, intuitivamente, que los eventos en vivo asociados con el repertorio precederían la documentación del archivo, este no es necesariamente el caso. Una presentación de teatro original en vivo puede bien interpretar un texto antiguo. O, para dar un tipo diferente de ejemplo, los obituarios de gente famosa son generalmente escritos antes de su muerte, de modo que los medios tengan el material inmediatamente, cuando el momento llegue.

³⁷ "Masterpieces of the Oral an Intangible Heritage of Humanity, <http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/index.shtml>, accessed in 2002. El documento de la Unesco continúa: "La Unesco busca dirigir su atención hacia espacios culturales y formas populares o tradicionales de expresión cultural. Tenemos que estar muy claros con respecto a las diferencias entre un espacio cultural y un sitio. Desde el punto de vista de la herencia cultural, un sitio es un lugar en el cual se encuentran restos físicos creados por el genio humano (monumentos o ruinas). Un 'espacio cultural' es un concepto antropológico que se refiere al lugar o a la serie de lugares en los cuales ocurre una forma de expresión cultural tradicional o popular sobre una base regular. Pero el valor de tales expresiones culturales no depende necesariamente de un espacio cultural. Por ejemplo, cuando los cuentacuentos hacen tradicionalmente su arte en el mismo lugar o en tiempos fijos, tenemos un espacio cultural. Pero otro cuentacuentos puede ser por tradición itinerante y sus actuaciones una expresión cultural. Ambos, los espacios culturales y las expresiones culturales, califican para ser consideradas obras de arte de la herencia oral e intangible de la humanidad".

³⁸ Mary Carruthers: *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (New York: Cambridge UP, 1990), 16.

³⁹ De Certeau: *Writing of History*, 216.

⁴⁰ Sigmund Freud: "A Note upon the Mystic Writing-Pad", en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1953-74), 19: 229.

⁴¹ Jacques Derrida: "Freud and the Scene of Writing", in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: U of Chicago P. 1978), 197.

⁴² Roland Barthes: *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 2001), 32.

⁴³ Roland Barthes: *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Noonday Press, 1988), 110. Él agrega: "Nosotros deberíamos, por ello, tomar el lenguaje, el discurso, el habla, etc., para referirnos a cualquier unidad de síntesis, verbal o visual... inclusive los objetos llegan a ser habla, si significan algo" (111). En este trabajo póstumo, *Empire of Signs*, trans. Richard Howard (New York Hill and Wang, 2000), Barthes se refiere a "tres escrituras" en la performance Bunraku, para señalar "Tres sitios de espectáculo: las muñecas, el que las manipula y quien da la voz a estas: gesto efectuado, gesto efectivo y gesto vocal" (48-49).

⁴⁴ Barbara Kirshenblatt-Gimblett: "Folklore's Crisis", *Journal of American Folklore* 111, n° 441 (1998): 209-11.

⁴⁵ Este no es un proyecto igual a muchos así llamados interdisciplinarios en los Estados Unidos, en los cuales los docentes se entrenan en un campo tradicional

y dan clases a los estudiantes en cursos particulares, compartidos con otros docentes. Antes bien, los Estudios de Performance ayudan a los estudiantes a adquirir el entrenamiento que necesitan para examinar, rigurosamente, los materiales del archivo y el repertorio, incluso cuando ellos desafían la delimitación del "campo".

⁴⁶ Ver de Dwight Conquergood: "Interdisciplinary Interventions and Radical Research", ponencia presentada en la conferencia Cultural Interseccions, en Northwestern University, el 9 de octubre de 1999.

⁴⁷ *Oxford English Dictionary*, ed., 1976.

⁴⁸ Ver de D. Taylor: *Disappearing Acts*, ch. 5. Regresaré al concepto de percepticio en el último capítulo de este estudio.

⁴⁹ V. Propp.: *Morphology of the Folktale*, trans. Laurence Scott (Austin: U of Texas, P. 1984) 117.

⁵⁰ Le agradezco a Doris Sommer esta observación.

⁵¹ Michel de Certeau: *The practice of Everyday Life*, (Berkeley: U of California P, 1984), 117.

⁵² Ver de Richard Trexler: "We Think, They Act: Clerical Readings of Missionary Theatre in Sixteenth-Century New Spain"; en *Understanding Popular Culture: Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, ed. Steven L. Kaplan (Berlin: Mouton, 1984). También ver la crítica de Max Harris al argumento de Trexler en este ensayo "Disguised Reconciliations: Indigenous Voices in Early Franciscan Missionary Drama in Mexico", *Radical History* 53 (spring 1992): 13-22.

⁵³ Ver de Max Harris: *Aztecs, Moors and Christians*, 23.

⁵⁴ Ver de Motolinía: *History*, Ch. 15; de Max Harris, *The Dialogical Theatre* (New York: St. Martin's Press, 1993), Ch. 6; y de James C. Scott *Domination and the Arts of Resistance* (New Haven: Yale UP, 1990).

⁵⁵ Ver el ensayo de Jill Lane: "On Colonial Forgetting: The Conquest of New Mexico and Its Historia", en *The Ends of Performance*, ed. Peggy Phelan and Jill Lane (New York: New York UP, 1998).

⁵⁶ *Ibíd.*, 58.

⁵⁷ Bourdieu define *habitus* como: "Las estructuras constitutivas de un tipo particular de ambiente (por ej.: las condiciones materiales de existencia características de una condición de clase) producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* durables y movibles, estructuras estructuradas, predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, esto es, como principios de generación y estructuración de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente reguladas y regulares sin ser, de manera alguna, producto de reglas de obediencia, objetivamente adaptadas a sus metas sin presuponer una dirección y un fin conciente, o un dominio expreso de operaciones que necesariamente hay que alcanzar y, como tales, orquestadas colectivamente sin ser el producto de acciones que orquesta un director".

⁵⁸ Para una reflexión sobre este tema ver de James Clifford: "Introduction: Patrial Thruth", en *Writin Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford and George E. Marcus (Berkeley: U of California P, 1986), 1-26.

⁵⁹ Saidiya V. Hartman: *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (New York: Oxford UP, 1997), 4.

⁶⁰ Fraile Francisco de Ávila: *The Huarochiri Manuscript: A Testament of Ancient and Colonial Andean Religion*, ed. Frank Salomon (Austin: U of Texas P, 1991), 41.

⁶¹ Fraile Diego Durán: *History of The Indies of New Spain*, trans. Doris Heyden (Norman: U of Oklahoma P, 1994), 3.

⁶² José de Acosta: *Historia natural y moral de las Indias*, México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

⁶³ Patrick Johansson, ed. *Teatro Mexicano: Historia y dramaturgia*. Vol. 1, Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos, p. 30, cita de Fray Juan de Torquemada.

⁶⁴ Fernando Alvarado Tezozómoc: "Thus They Have Come To Tell It" en: *Crónica Mexicana* (4-6). Citado en León Portilla: *Pre-Columbian Literatures of Mexico*, trans. Grace Lobanov y Miguel León-Portilla (Norman: U of Oklahoma P, 1996), 117.

⁶⁵ Thomas A. Abercrombie: *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History Among an Andean People*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, 6.

⁶⁶ Barbara Kirshenblatt-Gimblett: *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley: University of California Press, 1998).

⁶⁷ Bruno Latour: "A Few Steps Toward an Anthropology of the Iconoclastic Gesture", *Science in Context* 10, n^o 1 (1997): 63.

⁶⁸ Bernardino de Sahagún: *Florentine Codex*. Ed./trans. Arthur J. O. Anderson and Charles E. Dibble (Santa Fe, New Mexico: School of American Research and University of Utah, 1982) Introductions and Indices. Prologue to Book 1, 56-57.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ "Īmitāri [...] de la misma familia que *imago* 'imagen'". Joan Corominas. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (Madrid: Gredos 1961), 332.

⁷¹ James Lockhart: *The Nahuas after the Conquest* (Stanford UP, 1992), 238.

⁷² "Los Ixiptlas estaban por todas partes, los poderes sagrados representados en lo que llamaríamos medios múltiples en cualquier festival particular —en una imagen de piedra, ricamente vestida y ataviada para la ocasión; en figuras de masa de semillas, construidas de forma elaborada, en e l cuerpo vivo de los altos sacerdotes, en su divinas insignias reales y en la imagen viva de dios que él mataría: ixiptlas humanos, vegetales y minerales" (252). Los criterios eran: 1) se trataba de "una cosa hecha, construida"; 2) "era formalmente 'nombrada' para el poder sagrado, y adornada con algunas de sus insignias características"; y 3) "era temporal, inventada para la ocasión, hecha y desecha durante el curso de la acción. (Las grandes imágenes en los santuarios... no eras descritas como *ixiptlas*, ni eran procesadas o exhibidas en público)". Inga Clendinnen: *The Aztecs: An Interpretation* (Cambridge: Cambridge UP; 1991), 252.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Rémi Siméon: *Diccionario de la lengua Náhuatl o Mexicana* (México: Siglo Veintiuno, 1977), Clemendinnen, *The Aztecs*, 253.

⁷⁵ Sahagún: *Florentine Codex*, Prólogo al Libro 2, *The Ceremonies*, 53.

⁷⁶ Las prácticas performáticas eran, ciertamente, cruciales para mantener el orden sociopolítico. El poder político se ejercía a través de la hegemonía más que por la fuerza, ver Ross Hassig, *Aztecs Warfare* (Norman: U of Oklahoma P, 1988), 19). Dada la necesidad de sostener el orden hegemónico, las performances servían para mantener y comunicar el dominio (militar, político, y social). El poder se hacía visible a través de la demostración de fuerza y orden (guerras de flores, guerras de conquista, códigos de vestimenta).

⁷⁷ Sahagún: *Florentine Codex*, Book 1, prólogo al libro 1, 45.

⁷⁸ Para un análisis del "espectáculo de extrañamiento" y la política de repudio consultar el libro de Steven Mullanay: *The Place of the Stage* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 1988) (especialmente el Capítulo 3, *The Rehearsal of Cultures*).

⁷⁹ Maya Ramos Smith, Tito Vasconcelos, Luis Armando Lamadrid, Xabier Lizarraga Cruchaga, eds. *Censura y Teatro Novohispano (1539-1822): Ensayos y antología de documentos* (México: CONACULTA, INBA, CITRU, 1998), 239-40. Las citas que siguen son de esta fuente, todas las traducciones hechas al inglés son fueron hechas por D. Taylor y de ellas se tradujo al español para esta edición.

⁸⁰ "The Ordinances of Tomás López, Of the Royal Audience of Confines, promulgated in 1552. En Fray Diego de Landa: *Yucatán Before and After the Conquest*, trans. William Gates (Ciudad de México: San Fernando, 1993).

⁸¹ Halwachs: *On Collective Memory*, ed./trans. Lewis A. Coser (U of Chicago, P, 1992), 38.

⁸² Roach, *Cities*, 26.

⁸³ Ver de María Concepción García Saiz: *Las castas mexicanas/The Mexican Castes* (Milan: Olivetti, 1989).

⁸⁴ Durán, por ejemplo, había anunciado que la conversión religiosa había sido aceptada de buena gana. Que los indígenas "comenzaron a abandonar sus ídolos. Los han roto, burlado, pisado, y han demolido los pedestales donde estas imágenes habían estado ubicadas [...] era una cosa maravillosa de ver los millones que vinieron para este bautismo y que abandonaron la ceguera en la que habían vivido" (*History*, 562).

⁸⁵ Sahagún, *Florentine Codex*.

⁸⁶ Fray Diego Durán: *Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*, ed./trans. Fernando Horcasitas y Doris Heyden (Norman: U of Oklahoma P, 1271), 51.

⁸⁷ Fray Toribio de Motolinía: *Historia de los Indios de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa (Sepan Cuantos), 1969.

⁸⁸ Ver de W. J. T. Mitchell: *Iconology: Images, Text, Ideology* (Chicago: U of Chicago P, 1986), The "Rhetoric of Iconoclasm" (capítulo final).

⁸⁹ Lockhart, en *The Nahuas* (237-38), describe la transmisión de memoria social, administrativa e individual a través de prácticas indígenas para mantener las imágenes de santos en pequeños espacios sagrados. Esas prácticas, que parecían cristianas, continuaron organizando la comunidad después de la conquista. El *santopan* ("donde está el santo", término para una sub-entidad del *altepetl*, un

área administrativa o "entidad sociopolítica"), el *teocalli* o casa de dios, es decir, pequeñas casas individuales para santos ("mi pequeña edificación donde está una imagen"), todas servían para la transmisión de identidad comunal e "identidad doméstica" de una generación a la próxima. Los santos, argumenta Lockhart, también apoyaban reclamos por derechos de tierras, ya que eran visto como "padres de su gente y verdaderos dueños de tierra de la unidad" (237).

⁹⁰ Roach: *Cities*, 2.

⁹¹ Ver de Stafford Poole: *Our Lady of Guadalupe: The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1532-1797* (Tucson: U of Arizona P, 1996), 12.

⁹² Había vírgenes particulares para muchas partes del mundo colonizado por los católicos: Virgen de la Candelaria, Virgen del Carmen, Virgen del Camino, Virgen de la Soledad y Virgen de Zapopán (Guadalajara), que Mary Louise Pratt estudió. Pratt rastrea las formas en las que la Virgen de Zapopán se ha "multiplicado" desde 1734 para alcanzar sus propios fieles. Recientemente, apareció en Los Ángeles en 1998 como "La Viajera" para estar cerca de la población mexicana que no podía llegar hasta ella de forma segura.

⁹³ Diego de Landa, citado en Inga Clendinnen: *Ambivalent Conquest* (Cambridge, England: Cambridge UP, 1987), 194.

⁹⁴ Clendinnen: *Ambivalent Conquest*, 83.

⁹⁵ Ramos Smith et al., *Censura y teatro*, 260.

Notas al Capítulo II

¹ Gary Richman: "Expedition Claims to Have Found New Tribe in Amazonas Rain Forest", *Valley News* (Lebanon, NH); September 11, 1995, A8.

² Connerton: *How Societies Remember*, 64.

³ Propp: *Morphology*, of the Folktale, University of Texas Press, Austin, 1968.

⁴ Las referencias a esta carta las tomé de B. W. Ife, ed. and trans., *Letters from America: Columbus's First Account of the 1492 Voyage* (London: King's College London, School of Humanities, 1992), 25; y de R. H. Major, ed., *Christopher Columbus: Four Voyages to the New World, Letters and Selected Documents* (Gloucester, MA: Peter Schmith, 1978). La carta original de Colón al rey y la reina, escrita en 1493, fue el primer reporte de viaje. En la introducción a la edición de Major, John E. Fagg hace notar la inestabilidad del texto: "Esta carta fue, aparentemente, adjuntada a otra que se perdió, despachada por Colón a Fernando e Isabel. Los originales de cuatro cartas también desaparecieron, sin embargo ocho copias de ellas aún existen. En 1847, cuando R. H. Major editó su selección de documentos para la Sociedad Hakluyt, se basó en la colección invaluable de Martín Fernández de Navarrete. Mucho más tarde, la Sociedad Hakluyt hizo una publicación similar pero, en el caso de la carta del primer viaje, pudo usar un texto más exacto basado en un folio desconocido de Major" (vii).

⁵ Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del Almirante Cristóbal Colón y su testamento*. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁶ Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del Almirante Cristóbal Colón y su testamento*. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁷ Colón, *Primera Carta*, en *Cartas de Colón*. Cultura en Andalucía - http://www.culturandalucia.com/INDEX_2011/Index_2011.htm.

⁸ B.W. Ife, traductor y editor de la "Carta a los reyes" de Colón, para la edición del King's College, escribe que el acto de posesión incluye tres pasos esenciales: "Tomó una forma física y simbólica (cortando la rama de un árbol, bebiendo agua o comiendo frutas), y para ser válida ante la ley necesitaba testigos, preferiblemente representantes de la corona. Además, aquellos que estaban siendo despojados tuvieron que dar permiso, de ahí la significativa insistencia de Colón en señalar que no había tenido oposición" (*Letters*, 25, Nº 2).

⁹ Stephen Greenblatt, ed. *New World Encounters* (Berkeley: U of California P, 1992), 55; Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*, trad. Richard Howard (New York: Harper Colophon, 1984).

¹⁰ Patricia Seed, en *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World, 1492-1640* (New York: Cambridge UP, 1995), toca un punto importante al señalar que, a pesar de que esos escenarios eran "fácilmente comprendidos" por los compatriotas de los colonizadores, los escenarios diferían significativamente entre los distintos grupos de colonizadores en la América española, británica, portuguesa, francesa y holandesa. "Sus rituales, ceremonias y actos simbólicos de posesión en ultramar estaban basados en acciones familiares,

gestos, movimientos o discursos, y como tales eran fácilmente entendibles por ellos mismos y sus compañeros compatriotas, sin elaboración y, a menudo, también sin debate" (3). Pero sería un error, nos advierte, ampliar esa familiaridad para "homogenizar los cinco viajes mayores que colonizaron las Américas bajo una sola identidad: Europa" (3). Los escenarios del descubrimiento comparten características notables pero también manifiestan variaciones importantes del tema.

¹¹ Mayor: Columbus, *Journal*, 23-24.

¹² Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del Almirante Cristóbal Colón y su testamento*. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

¹³ Ife, *Letters*, 27.

¹⁴ Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del Almirante Cristóbal Colón y su testamento*. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Las citas siguientes son de esta fuente.

¹⁵ Greenblatt: *New World*, 61.

¹⁶ Por ejemplo la afirmación de Durán de que ellos eran judíos (capítulo 1).

¹⁷ Anthony Pagden: "Translator's Preface" en *Hernán Cortés: Letters from México* (New Haven: Yale UP, 1986), "Como Colón y Vespucci antes que él, Cortés comprendió la total importancia política de la prensa escrita. La legitimación abierta al público de su comportamiento sería para la corona más difícil de ignorar que una demanda pública, lo cual es probablemente una de las razones por las que las cartas fueron prohibidas en 1527. Pero Cortés también estaba consiente de la importancia de discutir su caso ante la posteridad. Si su fama y gloria, que, como él sabía, eran lo más precioso y precario para un noble, estas tenían que preservarse para una futura generación en sus propios términos, y publicadas en prensa" (x/iv).

¹⁸ Susane Zantop, *Colonial Fantasies* (Durham: Duke UP, 1997), 2.

¹⁹ Ver de Patricia Seed: "The Requirement: A Protocol for Conquest" en *Ceremonies of Possession*.

²⁰ Bartolomé de las Casas, *Obra indigenista* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 165; Juan Ginés de Sepúlveda: *Demócrates segundo, o de las justas causas de la guerra contra los indios* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951).

²¹ David E. Stannard: *American Holocaust: The conquest of the New World* (New York: Oxford UP, 1992), X.

²² Coco Fusco: *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (New York: New Press, 1995), 39.

²³ Ver el Capítulo I para una discusión de performance como objeto de estudio en los Estudios de Performance y como lente teórica.

²⁴ Ver de James Clifford: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1988).

²⁵ Para una discusión sobre las ferias etnográficas ver de Fatimah Tobig Rony: *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Durham: Duke UP, 1996).

²⁶ Jorge Portilla: *La fenomenología del relajo* (México City: Fondo de Cultura Económica, 1986), describe el relajo como un proceso de tres partes (I) un desplazamiento de atención de lo que ha sido propuesto como valor/tópico a ser aceptado; (II) el sujeto asume una posición de des-solidarización del valor/tópico que le es propuesto; (III) por medio de gestos o palabras él o ella invita a otros a unirse en el acto de des-solidarización (19).

²⁷ Fusco: *English*, 57.

²⁸ El comentario surgió durante la discusión seguida de mi conferencia "A Savage Performance", perteneciente a la serie de conferencias "Performing Identities", en el Center for Ideas and Society, Universidad de California, Riverside, el 28 de febrero de 1997.

²⁹ Fusco, *English*, 51; Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika* (St. Paul, MN: Graywolf Press, 1993), 112.

³⁰ A pesar de toda la escenificación y actuación paródica, muchos en la audiencia creyeron la performance. Aunque Fusco y Gómez-Peña intentaron jugar el papel de "la identidad de un otro ante una audiencia blanca" (Fusco, *English*, 37), a ellos nunca se les ocurrió que podría ser tomada literalmente. En su ensayo, escrito después de la experiencia, Fusco nota que más de la mitad de los 150.000 espectadores creyeron que los guatinauis eran "reales". Esto sucedió a pesar del hecho de que la pieza, en la información puesta en las paredes alrededor de la jaula, era ubicada en una tradición de prácticas representacionales, por la que no-blancos y "anormales" han sido exhibidos durante siglos.

³¹ Ver el video de Coco Fusco y Paula Heredia: *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*, 1993.

³² Homi Bhabha: *The location of Culture* (New York: Routledge, 1994), 9.

³³ Gómez-Peña, conferencia pública, Dartmouth College, 1995.

³⁴ Fusco, *English*, 50.

³⁵ *Ibid.*, 40.

³⁶ Portilla: *La fenomenología del relajo*, 19.

³⁷ Ver de Schechner: *Between Theater and Anthropology*, 109.

³⁸ Victor Turner: *The Anthropology of performance* (New York: PAJ Publications, 1986), 37.

³⁹ La utilización de términos como "real" y "auténtico", para hablar de comportamientos culturales, ha sido constantemente problematizada por gente como Clifford en *Predicament*, Schechner en *Between Theatre and Anthropology*, Ella Shoat y Robert Stam en *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (New York: Routledge, 1994), Rony en *Third Eye*, y muchos otros, por lo cual no requiere aquí de una elaboración adicional.

⁴⁰ Fusco: *English*, 37, 40, 50.

Notas al Capítulo III

¹ Esta es la segunda vez que escribo sobre esta obra, la otra interpretación aparece mi libro *Teatro y crisis* (1991).

² Bernal Díaz del Castillo, en *La conquista de Nueva España*, describe muchas de las maravillas de Tenochtitlan, citando entre ellas las sobresalientes "grandes canoas que podían llegar hasta el jardín del lago, a través del canal que ellos habían cortado".

³ Connerton: *How Societies Remember*, 37.

⁴ Lockhart, en el libro *The Nahuas after the Conquest*; relata lo siguiente: "En la leyenda de Sula (área de Tlalmanalco, en el borde noreste de Chalco), como fue escrita alguna vez en el tardío siglo XVII, la elección de Santiago como patrón tuvo lugar de la siguiente manera. Cuando los españoles, no mucho después de la conquista, dijeron que era tiempo de decidirse en Sula por un santo, la gente delegó la tarea a los dos más viejos y sabios entre ellos. Al dormir pensando en ello, cada uno tuvo un sueño en el que Santiago apareció en todo su esplendor y afirmó ser de Persia (de muy lejos) y anunció que sería el santo de Sula. Aún dudando, a la mañana siguiente los dos viejos se preguntaron uno al otro, y al descubrir que sus sueños habían sido idénticos, proclamaron la escogencia de Santiago al populacho. Estos dos viejos ciudadanos son (aunque de nombre diferente) una corporización del par autóctono, que representa la organización dual de Sula..., como el 'Señor Codorniz' y la 'Codorniz-Serpiente', también representativos de la deidad totémica anterior a la conquista. Así, el soporte indígena de la identidad étnica está hecho para endosar y llegar a estar asociado con el santo, que puede ser visto como el que ha sido, de esa manera, consagrado en el papel de símbolo sacro de la comunidad" (236).

⁵ Marianne Hirsch y Valerie Smith editaron un número especial de la revista *Signs*: "Gender and Cultural Memory" (Vol. 28, Nº I, otoño de 2002), dedicado a la cuestión de la generización de la memoria cultural. Ella hace notar en la introducción que, de acuerdo a su conocimiento, el volumen ofrece la primera oportunidad, desde 1987 (el número especial de la revista trimestral de Michigan *Women and Memory*), para un diálogo internacional e interdisciplinario entre teorías feministas y teorías de memoria cultural (4).

⁶ La mayoría de la población de México es mestiza. Como Alan Knight lo hace notar: "El indio 'puro' era poco común cultural y biológicamente" (76). Lo mismo podría decirse del europeo. Para una discusión sobre la historia de la formación racial en México ver de Alan Knight: "Racism, Revolution and Indigenismo: México, 1920-1940", en *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*, ed. Richard Graham (Austin: U of Texas P, 1990); de R. Douglas Cope: *The Limits of Racial Domination: Plebeian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720* (Madison: U of Wisconsin P, 1994); y de Robert H. Jackson *Race, Caste and Status* (Albuquerque: U of New Mexico P, 1999).

⁷ Ver de García Sáiz: *Las castas mexicanas*.

⁸ Teóricamente, la raza era asunto de sangre y color de piel, pero en la práctica era sobre estilos de vida, clase y ambiente. Como escribió Robert H. Jackson, las castas estaban "basadas en líneas sanguíneas documentadas, así como en el

color de piel que establecía distinciones legales entre gente con ancestros predominante europeos, indígenas o africanos... Sin embargo, otros criterios también figuraron en la creación de la identidad racial, tales como asunciones estereotípicas sobre la cultura, el comportamiento y... el lugar de residencia" (*Race*, 4). Los "indios", como señala Knight, eran una etnia antes que una designación racial, basada en el "lenguaje, vestimenta, religión, organización social, cultura y conciencia" ("Racism", 73).

⁹ Cope, *The Limits of Racial Domination*, 18.

¹⁰ Para un análisis detallado del sistema de castas ver *ibíd.*, Cap. 1, Jackson, *Race*, Cap. 2.

¹¹ Justo Sierra, por ejemplo, uno de los mayores educadores de México del tardío siglo XVIII e inicios del siglo XIX promovió la inmigración europea "para obtener un cruce con la raza indígena, ya que solo la sangre europea puede evitar que el nivel de la civilización... se hunda, lo cual significaría regresión y no evolución". *Political Evolution of the Mexican people*, citado en Knight, "Racism", 78.

¹² Miguel León Portilla, ed., *Huehuetlahtolli, testimonios de la antigua palabra* (Ciudad de México: Sep y Fondo de Cultura Económica, 1991), 91.

¹³ Alfredo López Austin: *Cuerpo humano e ideología* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989), I: 71.

¹⁴ Connerton, *How Societies remember*, Cap. 3.

¹⁵ Entiendo la diferencia entre mujeres mexicanas-americanas y chicanas como un posicionamiento político. La mujer es a la feminista lo que las mexicana-americana es a la chicana, esta última refleja un compromiso con el tema de la igualdad y justicia sociales.

¹⁶ Alfredo López Austin, en "La parte femenina del cosmos", *Arqueología mexicana* 5, Nº 29, (1998), señala que "Como en otras concepciones del mundo, el pensamiento mesoamericano no aceptaba la posibilidad de seres puros. Todo lo que existía, incluso los dioses, era una mezcla de la esencia de lo masculino y lo femenino. Y era la predominancia de alguna de ellas la que determinaba la clasificación" (6).

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Bernardino de Sahagún: *Código Florentino*, Libro I.

¹⁹ Ver el libro de Rosemary A. Joyce: *Gender and Power in Prehispanic Mesoamerica* (Austin: U of Texas P, 2000), especialmente el Capítulo 5 "Becoming Human", en el cual ella señala que "los modelos cosmológicos de género, inscritos complementariamente en los mitos, prácticas rituales y representaciones monumentales aztecas, eran corporizadas en la monumental escala temporal de narrativas de origen real de los mexicas. Susan Gillespie muestra que esas genealogías oficiales aztecas se basan en la transmisión del derecho a gobernar a través de las mujeres, que son específicamente tratadas como enlace con las tradiciones de la creación" (172).

²⁰ Ver de Cecelia F. Klein: "Fighting with Femininity: Gender and War in Aztec Mexico", en *Gender Rhetorics*, ed. Richard Trexler (Binghamton, NY: MRTS, 1994), 107-46; Richard C. Trexler: *Sex and Conquest* (New York: Cornell UP, 1995).

²¹ Joyce, *Gender and Power*, 172.

²² Ver el Códice de Mendoza en el *Códice Florentino* de Sahagún, Libros 2 y 6; de Alfredo López Austin: *La educación de los antiguos Nahuas*, 2 volúmenes (Ciudad de México: Ediciones El Caballito, 1985); de Joyce: *Gender and Power*, Cap. 5.

²³ Díaz del Castillo: "Doña Marina's Story", en *The Conquest of New Spain*, 85.

²⁴ Las referencias contemporáneas a ella pueden ser encontradas en el *Código Florentino* de Sahagún, en Díaz del Castillo: *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*; de Francisco López Gómara: *Vida de Hernán Cortés*, y en una carta de Cortés al rey de España. También se ha escrito sobre ella en innumerables libros, artículos, obras de teatro, poemas, ensayos y artículos de periódicos. El repertorio mexicano y mexicano-americano también está lleno de danzas de máscaras y otro tipo de performances, en las cuales La Malinche juega un papel prominente (aunque a menudo ampliamente divergente).

²⁵ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ D. A. Branding, *Mexican Phoenix: Our Lady of Guadalupe* (Cambridge, England: Cambridge UP, 2001), 9.

²⁸ Roger Bartra: *La jaula de la melancolía* (Ciudad de México: Grijalbo, 1987), 173.

²⁹ El *Diccionario de uso del español* (Madrid: Editorial Gredos, 1967), de María Moliner, define mestizo/a como: "Del lat. tardío *mixticius*— deriv. de —*mixtus*—, partic. de —*miscere*—; v. —*mixto*—.) Hijo de padres de distinta raza. Particularmente, hijo de indio y blanco. También se aplica a los animales y a las plantas procedentes del cruce de individuos de distinta raza" (240). El verbo *mestizar* es más sentencioso, se define como "Adulterar la pureza de una raza por el cruce con otras" (402). *Mestizaje*, como señala el diccionario, ha sido admitido apenas recientemente en el lenguaje oficial en tanto controlado por el *Diccionario de la Real Academia Española*.

³⁰ En los años treinta Gilberto Freyre, por ejemplo, declara lo siguiente: "Híbrida desde sus comienzos, la sociedad brasileña es, de todas las de América, la que se constituyó más armónicamente en cuanto a sus relaciones de raza. Dentro de un ambiente de casi reciprocidad cultural, del que resultó el máximo aprovechamiento de los valores y experiencia de los pueblos atrasados por el adelantado, el máximo de contemporización de la cultura advenediza con la nativa, de la del conquistador con la del conquistado, organizóse con una sociedad cristiana en la superestructura, a veces con la mujer indígena, recién bautizada, por esposa y madre de familia, y sirviéndose en su economía y vida doméstica de muchas de las tradiciones, experiencias y utensilios de la gente autóctona". *The Master of Slaves: A Study in the Development of Brazilian Civilization* (Berkeley: U of California P, 1986), 83.

³¹ Corominas: *Breve diccionario etimológico*.

³² Eric Wolf: *Sons of the Shaking Earth* (Chicago: U of Chicago P, 1959), 238.

³³ Ver de Rachel Phillips: "Marina/Malinche: Masks and Shadows", en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller (Berkeley: U of California P, 1983).

³⁴ Robert, J. Young: *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (London: Routledge, 1995), 19.

³⁵ Ignacio Ramírez: Discursos y artículos (Ciudad de México: Imprenta Victoria, 1915), 5, citado en Phillips, "Marina/Malinche", 11.

³⁶ La revista de estudios Latin/o Americanos *Nepantla* es publicada por la Duke University Press. Artistas mexicanos y chicanos como Guillermo Gómez-Peña y Gloria Anzaldúa también han escrito sobre su experiencia de nepantla.

³⁷ Robert Stam: "Specificities: From Hybridity to the Aesthetics of Garbage", *Social Identities* 3, Nº 2 (1997): 277.

³⁸ José Vasconcelos: *La raza cósmica*.

³⁹ Todorov: *The Conquest of America*, 101.

⁴⁰ Citado en Brandin: *Mexican Phoenix*, 297.

⁴¹ En relación con este punto, yo argumento de forma más completa en Diana Taylor: *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (Lexington, U of Kentucky P, 1990) Cap. 4.

⁴² Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Spinsters/Aunt Lute, 1987), 78.

⁴³ Cherríe Moraga: *Loving in the War Years* (Boston: South End Press, 1983), 100.

⁴⁴ Sandra Cisneros, "Little Miracles, Kept Promises", en *Woman Hollering Creek* (New York: Random House, 1991), 124.

⁴⁵ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Editorial Grijalbo, 1989), 15.

⁴⁶ Skeat, *Concise Etymological Dictionary*.

⁴⁷ Los debates sobre la inferioridad, incluso la no humanidad de las especies híbridas (antes que las razas) es descrita en el libro de Young *Colonial Desire*, Cap. I.

⁴⁸ William Rowe y Vivian Schelling: *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America* (Londres: Verso, 1991), 231.

⁴⁹ Stannard, en su libro *American Holocaust*, estima que 95 por ciento de la población nativa de las Américas murió en los cincuenta años siguientes a la conquista (x).

⁵⁰ Bhabha: *The Location of Culture*, 112.

⁵¹ Los antropólogos en Estados Unidos no han asumido el término transculturación. El académico de teatro Carl Weber argumentó en 1989, erróneamente, que la palabra "es tan nueva como el fenómeno" de festivales interculturales que datan de los años cincuenta en adelante. "AC/TC: Current of Theatrical Exchange", *Performing Arts Journal*, Nº 33-34 (1989): II. Mi crítica a su ensayo se encuentra en Diana Taylor "Transculturating transculturation", en *Performance Art Journal* 13, Nº 2 (1989): 90-104. Para un estudio de transculturación ver de Silvia Spitta: *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America* (Houston: Rice UP, 1995), y de Mary Louise Pratt *Imperial Eyes*.

⁵² Ángel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1982), 33.

⁵³ Para una discusión más temprana de esta obra y los textos sobre el debate ver D. Taylor *Theatre of Crisis*, Ch. 4.

⁵⁴ Walter Ong, *Orality and Literacy* (London: Methuen, 1982), 73.

⁵⁵ Bertold Brecht, *Brecht on Theatre*, trad. John Willet (New York: Hill and Wang, 1964), 201.

⁵⁶ Sahagún "Exclamación del autor", introducción al libro 2 del Código Florentino.

⁵⁷ Antonin Artaud: *The Theater and Its Double* (New York: Grove Press, 1958), 10-11.

⁵⁸ Ver de Guillermo Bonfil Batalla: *México profundo: una civilización negada*, parte I.

Notas al Capítulo IV

¹ Sahagún, *Código Florentino*, Libro I.

² Ver, por ejemplo, de Noemí Quesada "The Inquisition's Repression of Curanderos" y de María Helena Sánchez Ortega "Sorcery and Eroticism in Love Magic", ambos escritos aparecen en *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*, ed. Mary Elizabeth Perry y Anne J. Cruz (Berkeley: U of California P, 1991).

³ Moctezuma, el gobernador nahua al momento de la llegada de los españoles en 1519, llamó ante él a sus videntes "ustedes (quienes) estudian el cielo nocturno y observan los movimientos de los cuerpos celestes, el curso de las estrellas", rogándoles "no esconderme nada, sino contarme todo" (Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, 493). Furioso por la respuesta evasiva, Moctezuma los mandó a la cárcel. Cuando ellos desaparecieron de la cárcel, aparentemente por la fuerza de su propia magia, Moctezuma mató a sus viudas y a sus hijos y destruyó sus posesiones.

⁴ Enrique Florescano in *Memory, Myth, and Time in Mexico: From the Aztecs to Independence*, se centra en estos movimientos visionarios para explicar las formas en que la oralidad y el mito forman la identidad social en México. Él escribe: "Una de las características que distingue a estos movimientos: nacen y ganan fuerza bajo el impulso de un acontecimiento sagrado que se ha producido o está a punto de ocurrir —el anuncio de un milagro, la aparición de una Virgen, la profecía de un final apocalíptico, la llegada de un salvador que acabará con la injusticia y establecerá un milenio indio—. En todos estos casos, el evento sagrado aparece como un acontecimiento de carácter excepcional, como un extraordinario privilegio reservado al grupo que vive el evento" (167).

⁵ *Aprenda sanaciones espirituales*, video, Amazonas Corp. Nueva York, 1997.

⁶ José Vasconcelos, *La raza cósmica*. México: Ed. Porrúa, 2012, 12.

⁷ Grant Tune, "The Caped Cursader", *Detour*, mayo de 1996, 34.

⁸ En contraste con la historia de la infancia milagrosa, circulada por Walter mismo, la gente lo recuerda como una personalidad joven de televisión, que protagonizó papeles en telenovelas en Puerto Rico. Sin embargo, la remodelación, la reinención ha sido tan exitosa que varias personas recuerdan al Walter pre-profético, y su dificultad de localizar materiales relacionados con el pasado.

⁹ Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, ed. y trad. James Strachey (New York: Norton, 1962), 39.

¹⁰ Ver de Judith Butler *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection* (Stanford UP, 1997), 13.

¹¹ Sobre la pintura de castas ver de García Sáiz "Las castas mexicanas", y de Deborah Poole *Visión, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World* (Princeton: Princeton UP, 1997).

¹² Andrew Friedman, "Behind the Big Number, a Million Little Stories", *New York Times*, 18 de marzo de 2001, CY6.

¹³ Los oficiales del censo del año 2000 "reconocen que el 97% de los 15,4 millones de personas que marcaron la casilla de 'otra raza' eran hispanos que

ignoraron las peticiones de los oficiales federales de indicar su origen hispánico en la categoría étnica, no en la racial. 'Hispano' es un término en el que cabe todo, designado para contemplar una gama de gente hispanohablante". Eric Schmitt, "For 7 million People in Census, One Race Category Isn't Enough", *New York Times*, 13 de mayo de 2001, A1.

¹⁴ Vasconcelos, *The Cosmic Race*, 40.

¹⁵ Ver de Lynette Clemenston "Hispanics Now Largest Minority", *New York Times*, 22 de enero de 2003, A1.

¹⁶ Luis Valdés, *The Shrunk Head of Pancho Villa*, en *Necessary theater*, ed. Jorge Huerta (Houston: Arte Público Press, 1989); Cherríe, Moraga, *Heroes and Saints* (Albuquerque, NM: West End Press, 1994).

¹⁷ Cherríe Moraga, *Loving in the War Years* (Boston: South End Press, 1983), 120.

¹⁸ Dado que Latinoamérica ha sido históricamente un lugar de intensa migración, las poblaciones están muy mezcladas. Hay grandes comunidades europeas en países como Argentina, Chile y México, pero que en Estados Unidos también pueden ser consideradas latinas.

¹⁹ En un notable caso en Texas, dos latinas, Ester Hernández y Rosa González, fueron expulsadas de sus trabajos por rehusarse a firmar una petición de hablar solo inglés en sus puestos de trabajo, a pesar de que habían sido contratadas para hablar español. González se rehusó argumentando que ella hablaba ambas lenguas en su vida cotidiana: "Yo dije que no. Esto es lo que soy, esto es lo que hago. Es normal para mí. Y no lo hago por ofender a nadie, yo solo me siento cómoda". En Sam Howe Verhovek, "Clash of Cultures Tears Texas City", *New York Times*, 30 de setiembre de 1997, A 14.

²⁰ Austin, *How to Do Things with Words*, 7.

²¹ Rascuache es una palabra (de etimología desconocida) utilizada en México y Guatemala para describir lo que es vulgar, ridículo, trillado, pobre. Ver el escrito de Tomás Ybarra-Frausto "Rasquachismo: A Chicano Sensibility", en *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, ed. Teresa McKenna, Yvonne Yarbro-Bejarano y Richard Griswold del Castillo (Los Ángeles: UCLA Wight Art Gallery, 1991), 155-62.

²² Susan Sontag: "Notas sobre lo camp", en *Against Interpretation* (Nueva York: Dell, 1966). Ver de Marcie Frank "The Critic as Performance Artist: Susan Sontag's Writing and Gay Cultures", en *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, ed. David Bergman (Amherst: U of Massachusetts P, 1994). Ver también el rechazo al camp de Moe Meyer como "apolítico, estetizado y frívolo" (I), "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp", en *The Politics and Poetics of Camp*, ed. Moe Meyer (London: Routledge, 1994).

²³ Meyer, "Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp", 6.

²⁴ Ybarra-Frausto, "Rasquachismo".

²⁵ *Ibid.*, 155.

²⁶ Sigmund Freud, *The Future of an Illusion*, trad. James Strachey (Nueva York: Norton, 1961), 30.

²⁷ Walter Mercado, *Beyond the Horizon* (Nueva York: Warner, 1997), 229.

²⁸ Jorge Portilla, *La fenomenología del relajo*, 2ª ed. (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 24.

²⁹ El Tratado de Guadalupe Hidalgo y los textos originales del Artículo VIII y IX en Richard Griswold del Castillo, *The Treaty of Guadalupe Hidalgo: a Legacy of Conflict* (Norman: U of Oklahoma P, 1990), 179-99. De hecho, este tratado incumplió una temprana promesa de garantizar a los mexicanos que se quedarán en sus tierras —que ahora eran territorio de Estados Unidos— la ciudadanía en el término de un año. "Los que prefieran permanecer en los indicados territorios podrán conservar el título y derechos de ciudadanos mexicanos o adquirir el título y derechos de ciudadanos de los Estados Unidos" (Artículo VIII). Estos mexicanos tenían un año para decidir si querían quedarse en su tierra como ciudadanos estadounidenses o emigrar al sur, al México recién definido. Aquellos que se quedaron no disfrutaron de hecho "todos los derechos de los ciudadanos de los Estados Unidos", de acuerdo con lo garantizado en el Artículo IX, lo cual fue condenado del tratado por el gobierno de Estados Unidos.

³⁰ Alberto Ledesma "Undocumented Crossings: Narratives of Mexican Immigration to the United States", en *Culture across Borders: Mexican Immigration and Popular Culture*, ed. David R. Maciel y María Herrera-Sobek (Tucson: U of Arizona P, 1998), 75.

³¹ Jean Baudrillard, *Seduction*, trad. Brian Singer (New York: St. Martin's Press, 1979), 132.

Notas al Capítulo V

- ¹ Guy Debord, *Society of the Spectacle*, 3.
- ² Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca: Cornell UP, 1974), 37-42.
- ³ Winston S. Churchill, "Modernizing Britain, the Tony Blair Way", *New York Times*, 2 de enero de 1998, A17.
- ⁴ Roach, *Cities of the Dead*, 2.
- ⁵ Jacques Derrida, *Specters of Marx* (London: Routledge, 1994), 4.
- ⁶ Phelan, *Unmarked*, 146.
- ⁷ Warren Hoge, "Diana's Hereafter, an Eternity of Newsstand Life", *New York Times*, 9 de febrero de 1998, A4.
- ⁸ Phelan, *Unmarked*, 146.
- ⁹ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity* (New York: Routledge, 1993), 10.
- ¹⁰ Ver, de Elizabeth Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (New York: Routledge, 1992), 181.
- ¹¹ Debord, *Society of the Spectacle*, 4.
- ¹² Bronfen, *Over Her Dead Body*, 181.
- ¹³ Citado en María Celeste Arraras, *Selena's Secret* (New York: Simon and Shuster, 1997), 24.
- ¹⁴ Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflektions* (New York: Harcourt, Brace and World, 1995), 72.
- ¹⁵ Aristotle, *Poetics*, trad. Gerald F. Else (Ann Arbor: U of Michigan P, 1973), 25.
- ¹⁶ Judith Butler, "Performative acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", in *Performing Feminisms: feminist Critical Theory and Theatre*, ed. Sue-Ellen Case (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990), 270.
- ¹⁷ Sarah Lyall, "Diana's Hunters: How Quarry was Stalked", *New York Times*, 10 de setiembre de 1997, A1.
- ¹⁸ "She Didn't Have to Die", *Globe*, 16 de setiembre de 1997, portada, "The Love She Died For", *Globe*, 16 de setiembre de 1997, 22.
- ¹⁹ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Issues and Methods", clase Estudios de Performance, New York University, setiembre de 1997.
- ²⁰ Kamal Ahmed, "Charles and the Queen at War over Diana", *The Guardian*, edición internacional, 9 de setiembre de 1997, I.
- ²¹ García Canclini, *Hybrid Cultures*, 191.
- ²² "Princess Diana Fax Poll", *New York Post*, 4 de setiembre de 1997, 5.
- ²³ Warron Hoge, "Flower Power", *New York Times*, 9 de setiembre de 1997, A1.
- ²⁴ Frank Rich, "101 Evitas", *New York Times*, 11 de diciembre de 1996, A 27.
- ²⁵ Bhabha, *The location of Cultures*, 86.
- ²⁶ Max, Frankel, "No pix no Di", *New York Times Magazine*, 21 de setiembre de 1997, 53.
- ²⁷ Susan Stewart, "TV Bids Farewell to Its princess", *TV Guide*, 20 de setiembre de 1997, 24.

Notas al Capítulo VI

- ¹ El acrónimo H.I.J.O.S. significa Hijos por la Identidad y la Justicia, contra el Olvido y el Silencio.
- ² Ver, por ejemplo, Shoshana Feldman and Doris Laub *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992) y Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: John Hopkins UP, 1996).
- ³ Laub, en Feldman y Laub, *Testimony*, 57.
- ⁴ Como Richard Schechner apunta, "las conductas están separadas de quienes las realizan, las conductas pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas" (*Between Theater and Anthropology*, 36).
- ⁵ Marcelo Suárez-Orozco, "The Heritage of Enduring a Dirty War: Psychosocial Aspects of Terror in Argentina, 1976-1983." *Journal of Psychohistory*, 18.4 (1991). Desarrollé esto más ampliamente en D. Taylor, *Disappearing Act*, Cap. 7.
- ⁶ Para una sucinta discusión sobre el ADN consultar el escrito de Brian L. Silver *The Ascent of Science* (New York: Oxford University Press, 1998), especialmente el Capítulo 24, "The Gene Machine". Silver anota que "tu ADN, a no ser que seas un gemelo idéntico, es diferente de todas las personas en la Creación, la diferencia radica, como dijimos, en el orden de las bases... El ADN contiene toda tu información genética, una colección de genes con un grupo de instrucciones para construirte a ti" (295). Ver también, de Matt Ridley, *Genome* (New York: Harper Collins Publishers, 1999). Ridley define el ADN como un filamento de información, "un mensaje escrito en un código de químicos, un químico por cada letra" (13) que incluye cuatro bases: A, T, C, y G. Los segmentos del filamento, conocidos como genes, forman unidades de 120 "letras", que están "constantemente siendo copiadas en un pequeño filamento de ARN. La copia es conocida como 5S ARN. Reside en una porción de proteína y otra de ARN, cuidadosamente entramadas en un ribosoma, una máquina cuya tarea es trasladar recetas de ADN en proteínas. Y son las proteínas las que posibilitan al ADN replicarse" (16). Para poder referirse a ellos con rapidez y precisión, los genes son agrupados en un código genético de tres letras, cada una "deletrea uno en particular de los veinte aminoácidos como parte de la fórmula para una proteína" (19). "La vida consiste en el inter-juego de dos clases de químicos: proteínas y ADN" (16-17). Es interesante anotar que ambas, la descripción de Ridley, como la imagen de abajo (de "Scientists are Starting to Add Letters to Life's Alphabet", de Andrew Pollack, NYT, F 1, Tuesday, July 24, 2001) subrayan las metáforas del lenguaje y la escritura, al explicar la composición y la forma del trabajo del ADN. Esto apoya mi argumento de que los sistemas epistémicos se necesitan unos a otros para hacer sus afirmaciones. El ADN no es un "lenguaje," a pesar de que esa palabra es usada continuamente para describirlo, pero la relación no es una simple metáfora. Ambos códigos —el ADN y el lingüístico— son modos interrelacionados de pensamiento sobre y organizando el conocimiento.
- ⁷ Citado en David González, "New Violence over Rights Raise Fear in Guatemala", *New York Times*, 3 de mayo de 2002, A 7. Mientras Snow se refería a los generales de Guatemala, esto aplica para la junta durante la "Guerra Sucia" en

Argentina. Snow participó de los esfuerzos, allí también, para identificar a los desaparecidos.

⁸ *Nunca Más: The Report of the Argentine National Commission of the Disappeared* (New York: Farrar Straus Giroux, 1986). Dada la insistencia en aquello que sucede en vivo, no quisiera minimizar la importancia del video y los testimonios virtuales que han aumentando su aceptación en las décadas pasadas. El video *Archive for Holocaust Testimonies*, de Yale, y sitios en la red como www.witness.org o *The Vanished Gallery* (<http://www.yendor.com/vanished.html>), que incluyen materiales de Argentina, son solo tres de las numerosas iniciativas diseñadas para expandir nuestra habilidad de archivar y volver a captar los actos testimoniales. Ellos almacenan información y la hacen accesible a un número mayor de personas que cualquier escenario "en vivo". Pero el re, ese "volver a captar" no la repetición reiterativa de cualquier trauma o performances, antes bien constituye una transferencia al archivo —una economía diferente de almacenamiento y representación—. La repetición siempre será la misma, un registro de un momento anterior, una anterior declaración congelada para su uso posterior. No estoy sugiriendo que la transmisión de memoria traumática ocurra solamente en los encuentros "en vivo". Pero quiero distinguir entre diferentes, aunque entrelazados, sistemas de conocimiento —el archivo y la corporalización— aquello que participa en la transmisión y politización de la memoria traumática.

⁹ Richard Dawkins, *The Selfish Gene* (New York: Oxford U P, 1976).

¹⁰ "Cuando morimos hay dos cosas que dejamos detrás de nosotros: los genes y los memes. Fuimos contruidos como máquinas de genes, creados para transmitir nuestros genes. Ese aspecto nuestro será olvidado en tres generaciones... Pero si usted contribuye a la cultura del mundo, si tiene una buena idea, compone una melodía, inventa una bujía, escribe un poema, esto puede vivir, intacto, mucho tiempo después de que sus genes se hayan disuelto en la cazuela común" (Ibid., 214).

¹¹ Roach, *Cities of the Dead*, 2.

¹² A través de la fotografía, como Allan Sekula argumenta en su análisis de la convergencia de los trabajos de la policía y la eugenesia, el cuerpo deviene construido y contenido en el archivo. "The Body and the Archive.", *October* N° 39 (1987: 3).

¹³ Julio Pantoja, "Los Hijos, Tucumán veinte años después". <http://www.juliopantoja.com.ar>.

¹⁴ Taylor, *Disappearing Acts*, 277 (Nota al pie, 13).

¹⁵ Barthes, *The responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*. Trad. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1985), 10.

¹⁶ El archivo en el cuerpo se relaciona con lo que he llamado en otra parte el repertorio: las imágenes corporalizadas y las conductas que se transmiten a través de las performances. Aquí, la performance corporalizada conscientemente exhibe el "archivo" como promesa de preservar material y amenaza de borrarlo.

¹⁷ Tarjeta postal/volante, *Teatro por la identidad*, Abuelas de Plaza de Mayo.

¹⁸ Ver el sitio web www.hijos.org.

¹⁹ Entrevista en video, Hemispheric Institute of Performance and Politics, Encontro Brazil, 2000. <http://hemi.nyu.edu>.

²⁰ José Gobello, *Diccionario Lunfardo*. (Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1982).

²¹ Julio Pantoja escribe que cuando Antonio Domingo Bussi, un conocido torturador durante la dictadura, fue electo democráticamente como gobernador de Tucumán, decidió que tenía que hacer algo usando su propio instrumento: la fotografía. "Durante los cuatro años que duró el formalmente democrático gobierno de Bussi, me dediqué sistemáticamente a retratar a los hijos de víctimas de la represión en Tucumán, que según los organismos de Derechos Humanos deben ser alrededor de mil. Al principio fue tal vez solo un impulso casi ingenuo de resistencia empujado por la indignación, pero de a poco fue consolidándose y tomando forma de una toma de posición lúcida usando mi herramienta: la fotografía" ("Los Hijos, Tucumán veinte años después").

²² Mientras que los miembros de H.I.J.O.S. apoyan oficialmente el activismo político de sus padres, y quieren continuarlo, han eludido algunas de las trampas de otros movimientos. Como las Madres, los H.I.J.O.S. también se ha dividido en dos. El nuevo grupo llamado HIJOS (o HIJOS ROJOS), ha tomado una posición política más radical.

Notas al Capítulo VII

¹ Hugo Salazar del Alcazar, "Los músicos ambulantes". *La escena latinoamericana*, número 2, (agosto de 1989), 23.

² Cathy Caruth cita a Dori Laub, en su *Introduction to Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995), 6.

³ Ver por ejemplo el ensayo en "Performance, Identity, and Historical Consciousness in the Andes", ed. por Mark Rogers, en el número especial del *Journal of Latin American Anthropology*, Vol 3, Nº 2, (1998), especialmente el ensayo de Mark Rogers, "Spectacular Bodies: Folklorization and the Politics of Identity in Ecuadorean Beauty Pageants".

⁴ Ernest Renan, "What is a Nation?" en Homi Bhabha's *Nation and Narration*. (London: Routledge, 1990), 11.

⁵ Entrevista personal, Paucartambo, Perú, julio de 1999.

⁶ Deborah Poole y Gerardo Rénique, *Peru: Time of Fear* (London: Latin American Bureau, 1992), 6.

⁷ El sentimiento anti estrellato era, por supuesto, contradicho a menudo en la composición del grupo, al funcionar el director como líder y también gurú. Ver el estudio de Yolanda González-Broyle sobre el teatro campesino como ejemplo, titulado *El Teatro Campesino: Theater in the Chicano Movement* (Austin: U of Texas P, 1994).

⁸ D. Taylor, *Theatre of Crisis*, cap. I.

⁹ Miguel Rubio, "Encuentro con el hombre andino". *Grupo Cultural Yuyachkani, Allpa Rayku: Una experiencia de teatro popular*. Lima: Edición del 'Grupo Cultural Yuyachkani' y Escuelas Campesinas de la CCP, 2ª edición, 1985, 9.

¹⁰ Citado en Brenda Luz Cotto-Escalera, "Grupo Cultural Yuyachkani: Group Work and Collective Creation in Contemporary Latin American Theatre". Disertación: University of Texas, Austin, 1995, 156.

¹¹ Hugo Salazar del Alcázar, entrevista en *Persistencia de la Memoria*, video documental de Yuyachkani, dir. Andrés Cotler.

¹² El texto *Encuentro de zorros* está basado en uno de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y fue escrito por el grupo con la colaboración de Peter Elmore. *Adiós Ayacucho* está basado en el texto del mismo nombre del escritor Julio Ortega.

¹³ Citado en Cotto-Escalera, "Grupo Cultural Yuyachkani", 156.

¹⁴ D. Taylor, *Disappearing Acts*.

¹⁵ Theodor Adorno, "On Commitment" en *Aesthetics and Politics*, ed. Ernst Bloch et al. (Londres: Verso, 1977), 189.

¹⁶ Dori Laub, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle" en Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, 66.

¹⁷ José Watanabe, *Antígona*, trad. Margaret Carson, en *Holy Terrors: Latin American Women Perform*, ed. Diana Taylor y Roselyn Constantino (Durham: Duke University Press), 2003.

¹⁸ Teresa Ralli, "Fragments of Memory", trans. Margaret Carson, en D. Taylor y R. Constantino, *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2004. Para ver el video del "Desmontaje de Antígona" y la entrevista de Teresa Ralli acerca de este proceso, ver <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/publicaciones>.

¹⁹ Entrevista, Rebeca Ralli, Casa Yuyachkani, junio de 1996.

²⁰ Rowe y Schelling, *Memory and Modernity*, 55.

²¹ Rubio, *Allpa Rayku*, citado por Cotto-Escalera, "Grupo Cultural Yuyachkani", 115.

²² Ver de Caruth, *Unclaimed Experience*, y la noción de Laub de "collapse of witnessing" en "Truth and Testimony", 65.

Notas al Capítulo VIII

¹ Henry David Thoreau, *Walden y Civil Disobedience* (Nueva York: Penguin Classics, 1986), 47.

² Denise Stoklos, *The Essential Theatre*, São Paulo: Deni Stoklos Productions, 1992), 47.

³ "Trabajé en dos performances en Inglaterra. Esas dos obras de teatro han sido técnicamente importantes para mí. Me motivaron a iniciar mi investigación personal sobre la proyección gráfica del texto. Con esto quiero decir, el alejamiento de la representación verbal de un texto que ocurre cuando, por ejemplo, este es pronunciado en una lengua extranjera. En esta ocasión, la experiencia de 'sentir en portugués y expresar en inglés' reveló la negación de esa corriente emocional que nace espontáneamente cuando se utiliza la música de la lengua materna. Percibí que este nuevo alejamiento dramatiza el encuentro con los signos orales que se encuentran en la musicalidad inherente a una lengua extranjera. En mi investigación sobre lo esencial en el teatro, la percepción de la 'esquizofrenia' causada por el choque entre el sonido y el significado de la palabra ilumina la trayectoria verbal que persigo en mi trabajo futuro", 30.

⁴ Denise Stoklos, *500 anos - Um Fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo* (São Paulo: Denise Stoklos Productions, 1992), 9.

⁵ Denise Stoklos ganó el Premio a la Mejor Actriz nueve veces en Brasil, y ha recibido el Premio Guggenheim y la beca Fullbright. Su trabajo ha sido traducido y puesto en escena en treinta y un países. Para sus textos ver Taylor y Constantino Eds. *Holy Terrors* (Durham: Duke UP, 2003).

⁶ Stoklos, *Essential Theatre*, 5.

⁷ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, 63. Cuando escribí este libro, Debord no ve esos dos espectáculos conectados. Solo en un trabajo posterior, *Comments on the Society of the Spectacle*, trad. Malcolm Imrie (London: Verso, 1998), notó que funcionaban juntos, como un espectáculo "integrado". "El centro que controla", escribió, "se ha ocultado ahora: para nunca ser ocupado por un líder conocido o una ideología clara. Por el lado más difuso, el espectáculo nunca antes había marcado a tal grado casi el rango completo de comportamiento y objetos socialmente producidos... Cuando el espectáculo se concentró, la mayor parte de la sociedad a su alrededor escapó de él; cuando se difundió, solo una pequeña parte; hoy, ninguna. (*Comments on the Society of the Spectacle*, 9.

⁸ Thoreau, *Civil Disobedience*, 387.

⁹ Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (eds.), *Hispanisms and Homosexualities* (Durham: Duke University Press, 1998), xiv.

¹⁰ Saskia Sassen, *The Global City*, (Princeton: UP, 1991).

¹¹ Véase mi capítulo sobre transculturación (cap. 4), en *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*, 4.

¹² Guy Debord, *Society of the Spectacle*, 4.

¹³ Louis Althusser, *For Marx*, trad. Ben Brewster (Harmondsworth, England: Penguin Books, 1969), 149.

¹⁴ Victor Turner, citado en *By Means of Performance*, de Schechner y Appel 1.

¹⁵ Louis Althusser, *For Marx*. 148.

¹⁶ Abdul-Karim Mustapha, "Rumba in the Park", ponencia presentada en el curso *Borderlands and Barrios*, Universidad de Nueva York, diciembre de 1998.

¹⁷ Aristóteles, *Poetics*, 66.

¹⁸ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: The Cultural Dimension of Globalization* (Minneapolis, U of Minnesota P, 1996), 22.

Notas al Capítulo IX

¹ C.J. Chivers, "Ground Zero Diary: 12 Days of Fire and Grit", *New York Times*, 30 de septiembre de 2001. A I.

² R.W. Apple Jr., "So Far, Bush Has Asked Not what You Can do", *New York Times*, 15 de octubre del 2001. B I.

³ Elizabeth Bumiller con David E. Sanger, "A Somber Bush Says Terrorism Cannot Prevail", *New York Times*, 12 de septiembre, 2001, AI.

⁴ Aristóteles, *Poetics*, 30.

⁵ Ariel Dorfman, el escritor chileno, relacionó el 11 de septiembre con otro 11 de septiembre, de 1973, el día en el que el gobierno democrático del presidente Salvador Allende fue derrocado por las fuerzas militares respaldadas por la CIA.: "Yo ya he vivido esto... La semejanza que evoco va mucho más allá de una fácil y superficial comparación, por ejemplo, que en Chile en 1973 y en Estados Unidos hoy, el terror descienda del cielo para destruir los símbolos de identidad nacional... No, lo que yo reconozco es algo más profundo, un sufrimiento paralelo, un dolor similar, una conmensurada desorientación" (*NACLA Report on the Americas* 35, Nº 3(2001): 8). Eduardo Galeano también conectó los puntos: "Hay muchas similitudes entre el terrorismo casero y el terrorismo de alta tecnología, el de los fundamentalistas religiosos y el de los creyentes fundamentalistas en el mercado, el de los desesperados y el de los poderosos, el de los locos sueltos y el de los militares uniformados. Todos ellos comparten el mismo desdén por la vida humana" (*NACLA Report on the Americas* 35, Nº 3 [2001]: 9).

⁶ El estimado viene de Jayson Blair; "Here, Dignity Tubs Elbows with Demand", *New York Times*, 26 de junio, 2002, BI.

Notas al Capítulo X

¹ Para ver el video de Berta Jottar y las imágenes de la rumba en el Central Park, visitar la sección de los cuadernos web del sitio del Instituto Hemisférico de Performance y Política <http://hemi.nyu.edu>.

² David Kirgy, "Police Officers Put Abrupt End of Rumba Beat", *New York Times*, 11 de octubre de 1998, City sec., 6.

³ Para ejemplos específicos ver de Barbara Browning, *Samba: Resistance in Motion* (Bloomington: Indiana UP, 1995), y también *Infectious Rhythms* (New York: Routledge, 1998), Roach, *Cities of the Dead*.

⁴ Todorov, *The Conquest of America*, 4, 5.

⁵ Ver de Kate Doyle y Adam Isacson "A New New World Order? U.S. Military Mission Grows in Latin America", *NACLA Report on the Americas* 35, Nº 3 (2001): 14-20.

⁶ Larry Rohter, "Bach in Business, Argentina Calms Down and the Peso Perks Up", *New York Times*, 30 de abril de 2001, A 5.

⁷ Matthew L. Wald, "Officials Arrest 104 Airport Workers in Washington Area", *New York Times*, 24 de abril de 2002, A 13.

⁸ David Cole, "National Security State", *The Nation*, 17 de diciembre de 2001, 4.

⁹ Christopher Marquis, "U.S. Bankrolling Is Under Scrutiny for Ties to Chávez Ouster", *New York Times*, 25 de abril de 2001, A 6.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de enero de 2015,
en los talleres de CyC Impresores Ltda.,
ubicados en San Francisco 1434,
Santiago de Chile

COLECCIONES EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

FILOSOFÍA

HISTORIA

LITERATURA

BIBLIOTECA CHILENA

BIBLIOTECA JESUITA DE CHILE

TEOLOGÍA DE LOS TIEMPOS

SOCIOLOGÍA: PERSONAS,
ORGANIZACIONES, SOCIEDAD

EDUCACIÓN

ECONOMÍA Y NEGOCIOS

DERECHO

TRABAJO SOCIAL

CISOC

MÚSICA

ÉTICA

NARRATIVA

CIENCIA POLÍTICA

ARTE

PSICOLOGÍA

ANTROPOLOGÍA