



UNIVERSIDAD DE CHILE

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
CENTRO DE ESTUDIOS DE GÉNERO Y CULTURA
EN AMÉRICA LATINA

Decir *a y desde* los sujetos

La traducción como un performance de la ética
feminista

Tesis para optar al grado de Magister en Estudios de Género y Cultura, mención
Humanidades

Autora: Lorena Elizabeth Salas Ortíz
Profesora Guía: Kemy Oyarzún Vaccaro

Santiago de Chile

2013

Contenido

Introducción.....	4
Marco Teórico	9
Los Estudios de Género y la emergencia de una escritura femenina	9
El proyecto: Una traducción de Diana Taylor, desde una ética feminista.....	15
De la traducción.....	16
Aproximaciones al texto: la escritura y sus lecturas como remanencias performáticas preñadas de sentido(s)	24
Traducción y estructura textual: Elaborando nuevas posibilidades.....	27
La traducción como arma colonizadora: el proceso latinoamericano	32
Traducción y Género: El desafío de generar re codificaciones desde una ética feminista	34
Algunos conceptos relevantes	41
Sobre el corpus de la traducción.....	41
Los estudios de performance y la traducción: El caso de la palabra <i>performance</i> . 43	
Metodología.....	45
La elaboración de una traducción cultural y situada	45
Análisis del ejercicio traductológico	51
Quién, cuándo, qué, por qué: Un prólogo que pregunta.....	51
Traducción: un lúdico paratexto	54
Aproximaciones a la paradoja de la palabra <i>performance</i>	59
La complejidad traductológica de la palabra “embody”	64
Versatilidad y <i>fluidéz</i> en la escritura performática de Diana Taylor	67
Traducción in situ hacia la mañana del 11: El caso del narrador testigo.....	70
Traduciendo el 11 de Septiembre	74
Conclusión.....	80
Referencias	82
Referencias web.....	85
Anexo: Traducción de <i>El Archivo y el Repertorio. Performatizando la memoria cultural en Las Américas.</i>	88
Quién, cuándo, qué, por qué	89
1. Actos de transferencia	98
¿Estudios de <i>perforQUÉ</i> ?	98
El archivo y el repertorio	113
Lectura histórica de la <i>performance</i> en las Américas.....	132
El <i>performance</i> en códigos múltiples	142

2.	Escenarios de descubrimiento. Reflexiones sobre performance y etnografía ...	149
	Ficciones de origen.....	151
	Performance.....	160
	Etnografía	171
3.	La memoria como práctica cultural. Mestizaje, Hibridismo, Transculturación	175
	Etnicidad, Género y Memoria Cultural	180
	Mestizaje, hibridismo, transculturación.....	186
	Posdata.....	202
4.	La raza cosmética.	204
	La raza cosmética	212
	Los performativos felices e infelices	216
5.	Identificaciones falsas.....	225
	Bajando el archivo de la tristeza.....	226
	Drama Social	228
	La espectrología de la performance.....	230
	La vigilancia del imaginario	234
	Tragedia.....	236
	Pérdida.....	240
	Negociando lo local	243
8.	Denise Stocklos	246
9.	Perdidos en el campo de la visión	264
10.	Performances Hemisféricas	280

Introducción

La traducción es un campo de la lingüística que ha tenido un desarrollo importante y presenta distintas aristas. En nuestro país la mayor parte del ejercicio traductológico apunta hacia la traducción de textos con fines funcionales en los que se valora positivamente la rapidez y eficacia del trabajo. Por una parte, su ejercicio apunta principalmente a fines utilitarios, abordando todo tipo de textos –desde manuales a *papers* académicos – y privilegiando valores como la eficiencia en las entregas. En nuestro país la mayor parte de las escuelas de traductores apuntan hacia el trabajo de textos no literarios, y parece no haber un foco de análisis desarrollado que fomente una reflexión sesuda de sus implicancias y posibilidades críticas, políticas o sociales. El contexto de la globalización ha puesto al ejercicio de la traducción en una vorágine que termina por acentuar la importancia de contar con trabajos específicos y de calidad. El internet ofrece fáciles pero aparentes soluciones, pues resulta muy sencillo recurrir a la engañosa posibilidad de echar mano a un traductor o a un foro para “acceder” al significado de textos en otros idiomas. Se hace cada vez más necesario el contar con textos que realmente logren responder a las necesidades específicas de una comunidad determinada, que cumplan con entregar la información contenida en los textos y puedan, además, ofrecer una experiencia significativa de lectura, aprendizaje, etc.

Por otro lado, los Estudios de Género, que se han instalado con fuerza en la academia chilena, observan cuidadosamente la labor del lenguaje en la reproducción y perpetuación del dominio hegemónico que instala jerarquías subyugadoras. Dado que una de las preocupaciones centrales del campo del Género es el lenguaje, conviene abordar la posibilidad de la traducción como una herramienta de transformación. ¿Es posible pensar la traducción como una llave de cambio y transgresión? ¿Cómo llevar a cabo traducciones que visualicen y construyan nuevas realidades para las culturas usualmente invisibilizadas y subyugadas? El contexto global ha desbordado el acceso a la información, obligándonos a desarrollar la habilidad de discriminar en pos de conseguir aquello que se requiere. En este escenario la multiplicación desmedida fomenta la aparición de múltiples fuentes, y frente a eso cabe la posibilidad de preguntarse por el rol que aquella producción está cumpliendo en términos de dominación, e incluso, de violencia simbólica (Bourdieu, 1998) Dado que una de las preocupaciones centrales del campo del Género es el lenguaje, conviene abordar la

posibilidad de la traducción como una herramienta de transformación. ¿Es posible pensar la traducción como una llave de cambio y transgresión? ¿Cómo llevar a cabo traducciones que visualicen y construyan nuevas realidades para las culturas usualmente invisibilizadas y subyugadas?

Estas preguntas movilizaron el desarrollo del presente trabajo. El pensar la traducción, no simplemente como una forma de divulgación de textos ya escritos en lenguas extranjeras amplió las posibilidades críticas y de acción, surgiendo así la oportunidad de ejercer dicha arma como una forma, no sólo de “traer” textos a los que no se tuviese acceso, sino también de visualizar dicho contenido *en y desde* el contexto propio. En este escenario se conjugan, entonces, un texto escrito por una autora mexicana y la lectura de una chilena que intentó una traducción especialmente formulada para la gente de su país y a través de una perspectiva de género. En el marco de las relaciones Sur-Sur entre países latinoamericanos este trabajo procuró reflexionar en torno al ejercicio de la traducción como herramienta crítica y situada, a través de la cual poder abrir espacios y construir alianzas por medio del lenguaje, con el oficio de la traducción como plataforma central.

El concepto de “alianza” antes mencionado está tomado de las reflexiones de Judith Butler del año 2012¹. A partir de las numerosas manifestaciones políticas que hemos visto, especialmente entre el 2011 y el 2013 en las calles del mundo, la autora propuso que es la acción libre y compartida entre varios cuerpos la que logra *generar* los espacios que los contienen. Esta capacidad “creadora”, performática de la acción es posible sólo gracias a que existe un colectivo que lleva a cabo dicha acción de acuerdo a una convicción también común. Del mismo modo, y en el marco global de las relaciones Sur-Sur, este trabajo busca aportar a la germinación de alianzas y comunicaciones entre ciudadanas y ciudadanos de naciones latinoamericanas, cuyas experiencias pueden guardar similitudes fértiles, a pesar de instalarse en espacios físicos diferentes.

El contexto globalizado en el que las relaciones Sur-Sur se encuentran en la actualidad fomenta la comunicación principalmente a través de plataformas virtuales y herramientas mediales. Sin embargo, esta promesa de contacto no necesariamente ofrece una posibilidad de emancipación, pues la proliferación excesiva de fuentes e información de algún modo amenaza con desvirtuar la calidad de la comunicación.

¹ Judith Butler en la revista *Transversales* número 26, junio de 2012.
[\[http://www.transversales.net/t26jb.htm\]](http://www.transversales.net/t26jb.htm) (revisado por última vez el 13 de diciembre de 2013)

Todo depende de lo que nosotros hagamos con dichas herramientas. De esta forma, tal como el lenguaje puede ser una herramienta de dominación y perpetuación hegemónica (Violi, 1991; Van Dijk, 1999), puede también ser una herramienta liberadora si se lo utiliza de esa forma. El presente estudio observa esta cualidad en relación al lenguaje y a la traducción, con el fin de aproximarse a un ejercicio liberado, tal como podemos utilizar las herramientas que el contexto global nos ofrece para movilizar relaciones, comunicaciones, y construir así nuevas redes que nos permitan impulsar un trabajo crítico y fértil que nos ayude a continuar y avanzar.

Es en este escenario en donde los planteamientos de los Estudios de Género cobran vital relevancia. El devenir del campo antes mencionado detiene su análisis y acción en torno al lenguaje, por identificar en el uso y en elementos específicos de la estructura del código un mecanismo de dominio y control que invisibiliza la experiencia de las mujeres y uniforma la realidad a la medida masculina. Numerosos son los planteamientos y estudios que observaron y abrieron la discusión en torno a las implicancias del lenguaje, y entre ellos, desde los años setenta con especial fuerza comenzaron a considerar al campo de la lingüística y la traducción (Lakoff, 1975; Miller y Swift, 1976, 1981; Violi (1991), 1986). Este es el marco que acoge al presente estudio, que se propuso observar la posibilidad liberadora del lenguaje a través de la herramienta de la traducción a la luz de una ética feminista.

Para llevar a cabo tal empresa, este trabajo estudia los planteamientos de las teorías feministas, poniendo especial énfasis en sus planteamientos en relación a la escritura y sus reflexiones. La posibilidad de traducir contiene el germen de la escritura, y por ello se hace necesario tomar decisiones relevantes al momento de redactar. Los significantes podrían cambiar en el paso de un idioma a otro debido, por ejemplo, a las diferencias de género que no en todas las lenguas funcionan de igual forma. Uno de estos casos es el del género neutro del idioma inglés, y si se piensa en una traducción al español es necesario optar por uno de los dos géneros o buscar una forma alternativa, dado que en dicha lengua no existe el género neutro. Una opción como ésta sin duda puede tener consecuencias importantes que ponen en juego la ética que moviliza la acción traductológica.

Asimismo, es relevante considerar las distintas opciones que el ejercicio de la traducción podría ofrecer, como la posibilidad de construir una redacción que reconozca el estilo del texto original, considere a la comunidad lectora de destino y se decida, por ejemplo, a salir del canon, acercándose y apelando de manera más significativa a su

audiencia, brindándole espacio a los gestos y girones de una cotidianeidad usualmente excluida de los textos del campo del conocimiento. Pensar en la traducción desde esta perspectiva nos lleva a concebirla como *una* lectura particular, nacida en un contexto específico y para una comunidad en particular, y por ello, jamás una reproducción exacta del original. De este modo, el pensar y ejercer este trabajo de manera situada permite ejercer la traducción de manera crítica, dejando nacer contenidos en el marco de la cultura de destino a través de posibilidades expresivas que no tuvieron usualmente cabida en la norma científica.

El presente estudio, entonces, expone una revisión de las principales posturas de los Estudios de Género en relación al lenguaje, además de observar sus implicancias y los puntos de encuentro fértil con el campo de la traducción. Este interés por lenguaje dio paso a un análisis detenido de su uso en la literatura, lo que generó nuevas traducciones de textos ya publicados y de otros poco conocidos escritos por mujeres (Brufau, 2009). Estas acciones dieron como fruto la publicación de interesantes estudios que dilucidaban los mecanismos que perpetuaban las diferencias entre hombres y mujeres, trayendo luz sobre su forma de hablar y ampliando las discusiones de la academia al respecto (Irigaray, 1974; Lakoff, 1975; Violi (1991), 1986). Tomando estos puntos como base, el presente estudio buscó observar el cómo la generación de una traducción gira hacia el lector de destino y su cultura, hasta llegar a elaborar un texto representativo de la obra de origen y liberador, al hacer nacer su contenido dentro de las complejidades del contexto de destino (Butler, 2001). Esta concepción guía nuestra reflexión hacia los planteamientos del campo del performance (Butler, 2001; Taylor, 2003; Austin, 1962) que presentan una interesante resonancia al momento de generar una escritura que haga emerger el conocimiento que el texto de origen contiene dentro de un contexto específico.

Asimismo, junto al análisis de los campos descritos en función de sus convergencias en torno al lenguaje y su ejercicio, este trabajo se internó en el ejercicio traductológico como aplicación de su investigación. Con ello se busca aproximar las reflexiones descritas al ámbito de la experiencia, ilustrando por medio de dicha labor las vicisitudes y decisiones con las que un traductor podría encontrarse, y dilucidar la forma de proponer soluciones desde una ética feminista y situada, que logre transmitir el contenido del texto de origen haciéndolo surgir significativamente dentro del contexto de la comunidad de destino. Se ha seleccionado para ello el libro de Diana Taylor del

año 2003 *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*² como un interesante y valioso corpus, debido a su contenido, pertinente y coherente con las perspectivas del proyecto. De este modo, este estudio busca aproximarse a la posibilidad de ejercer la traducción como una herramienta crítica que fomente la transformación y la reflexión, y estimule el desarrollo de nuevas investigaciones y trabajos afines con miras a la generación de un lenguaje propio y de una apropiación fértil del conocimiento.

² Taylor, Diana. *The Archive and Repertoire, performing cultural memory in the Americas*. NY: Duke University Press, 2003.

Marco Teórico

Los Estudios de Género y la emergencia de una escritura femenina

Observar el devenir de los Estudios de Género es adentrarse en un largo viaje de avances y contrastes. Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (1949) enunciaba la desigualdad que sostenía una opresión particular hacia las mujeres y ponía también en evidencia su naturalización, sugiriendo que ellas no se constituían como tales debido a la biología sino a factores culturales. Pronto la necesidad de equidad reunió a muchas en la convicción de que aquella dominación debía terminar, dando paso a lo que más tarde se conoció como la segunda ola del feminismo, en la que se enmarcó “el feminismo de la igualdad”. Frente a esto, el “feminismo de la diferencia” nacido en Francia vino a proponer una nueva perspectiva, abogando por la liberación de las mujeres desde su propio lenguaje.

De acuerdo a Amelia Valcárcel (2000) el feminismo de la igualdad es “un hijo no deseado de la ilustración”, dado que, contrariamente a las disposiciones que Rousseau describía sólo para los hombres ilustrados, toma de esta corriente el deseo por la igualdad de las mujeres como colectivo, y no acepta que la inmensa cantidad de mujeres, la mitad del mundo, quede excluida de aquel anhelo de la razón (Wollstonecraft citada en Valcarcel, 2000, p. 28). El feminismo de la diferencia, originado en Francia, se enfoca en aquellos atributos que diferencian a las mujeres del colectivo de los hombres, y trabaja por visualizarlos y empoderarlos, pues identifica en ellos una negación sobre la cual la hegemonía patriarcal se sostiene y descansa. Luce Irigaray (1974) aborda especialmente al lenguaje y la expresión femenina como arma central para darle un lugar a su expresión y su deseo, como un arma liberadora y desestabilizadora del orden hegemónico.

Los Estudios de Género han denunciado en su quehacer numerosas formas de dominación, muchas de ellas invisibilizadas y naturalizadas de acuerdo a la maquinaria hegemónica y dominante que instala jerarquías de poder. En lo social, lo masculino se identifica con los espacios de poder y acción, como el ámbito público, la toma de decisiones y el manejo del dinero, mientras que lo femenino se identifica con el campo privado y el cuidado de otros, entregándosele la responsabilidad de lo doméstico y posibilitando el actuar del grupo análogo (Coria 2012, p. 49-51). De esta experiencia surge la pregunta por la mujer y su expresión, tomada especialmente por Luce Irigaray

en *The Speculum of the other woman*, de 1974, y dando fuerza a un análisis en torno al lenguaje que crecería en lo sucesivo: ¿Cuál es “la voz” de las mujeres, si siempre se las ha relegado a roles pasivos? ¿Dónde queda todo eso que ellas tienen para decir? Mujeres como la misma De Beauvoir, Virginia Wolf e incluso Elena Caffarena en los años 40 en Chile tuvieron fuerzas para levantar estas preguntas y buscar, desde distintos flancos, caminos para la expresión femenina. ¿De qué se trata toda esta dominación?, ¿de lo biológico, de lo social, de lo político o del lenguaje? ¿Cómo poder desarticular una violencia que nadie parecía ver?

En toda esta problemática, la cuestión por el lenguaje parece ser transversal. Desde los planteamientos de De Beauvoir (1949), que consideraba que la mujer estaba “marcada” en relación al hombre como el negativo del mismo, surge la inquietud por las cuestiones del léxico y la expresión lingüística. De inmediato emerge la analogía gramatical del hombre como sujeto activo y la mujer como objeto, imposibilitada de llevar a cabo la “acción el verbo”. Esto se evidenció en la trayectoria de los Estudios de Género desde distintos ámbitos, pasando también por el lingüístico y el científico. Autoras como Patrizia Violi (1991) (1986) y Evelyn Fox Keller (1991) son un ejemplo de ello. De esta forma, y desde las más diversas áreas, los Estudios de Género evidencian a un Patriarcado que valoriza de forma positiva la perspectiva de grupos identificados con lo masculino, ordenando y reproduciendo su hegemonía en base al dominio de los grupos análogos, utilizando, entre otros elementos, al lenguaje como herramienta de dominación.

El contexto en el que el devenir de los Estudios de Género se enmarca denuncia la existencia de dicha hegemonía, y el lenguaje se evidencia como uno de los campos de dominación *silenciosa* más importantes y potentes. Los movimientos feministas de la igualdad y la diferencia observaron también estas cosas a lo largo de su discusión y devenir. Celia Amorós identifica como uno de los elementos centrales para la emergencia de la primera ola inglesa al mandato, naturalizado e impuesto, que obliga a la mujer a separarse del hombre definiéndose como un ser complementario, relegado al ámbito de lo privado y caracterizado por encarnar todas las características “benéficas” que se asocian a la femineidad, la maternidad y el cuidado de otros. Para las mujeres quedaba el ámbito privado, y el lenguaje sería para ellas sólo un medio de comunicación cotidiano que les negaría, en su ejercicio, la posibilidad de aparecer, tomando parte en las decisiones relevantes de la sociedad. De este modo, si encontramos que el rol de los hombres es activo por definición y el de las mujeres es pasivo, vemos que la medida

está hecha de acuerdo a lo masculino y que las mujeres deben asirse a la misma regla, como su negativo³.

Frente a esto surgió la contrapostura del Feminismo de la Diferencia francés, que vino a enfrentar la problemática justo desde lo que el movimiento de la igualdad buscaba evitar: la diferencia. Con esto se conformó un escenario muy fértil que dio fruto a una muy interesante discusión y reflexión. Este feminismo abogaba por la diferencia y la utilizaba como estandarte. El grupo de las mujeres efectivamente se percibía como un grupo distinto, y la posibilidad de igualdad resonaba casi como la entrada al mismo modelo de comportamiento y acción que tanto se había criticado⁴. Una mejor opción era enfrentar la problemática desde las características “marcadas” de las mujeres en relación al hombre para situarse en el campo de acción como disímiles, y por ello, particulares y valiosas.

Este giro trajo un importante análisis sobre lo que distinguía a las mujeres, y el lenguaje nuevamente jugó un papel importante. Luce Irigaray (1974) llegó a postular que el lenguaje era masculino en sí mismo, y que por ello jamás podría llegar a *decir* lo que las mujeres son. Para ella, las mujeres carecían de un lenguaje que la expresase, y por ello estudió ampliamente lo que llamó “el habla mujer”, que correspondía a la forma de hablar que de manera espontánea surgía entre mujeres y que se extinguía de inmediato si un hombre se unía. Las mujeres, para ella, eran mucho más flexibles que los hombres y su expresión era fluida, al igual que su deseo (Irigaray, 1974).

Esta postura buscaba despertar la expresión de las mujeres, haciéndolas ver lo necesario de ganar un espacio para su voz en un contexto que les había negado una participación significativa por tanto tiempo. Virginia Wolf con anterioridad había enunciado la importancia del “cuarto propio” (1929) para que las mujeres pudiesen escribir literatura, cuestionando el cánón literario y con ello evidenciando la masculinización generalizada de los ámbitos de acción social, en oposición a los domésticos. En las décadas de los sesenta y setenta la misma lucha finalmente se expandió.

El 11 de Septiembre de 1973 Chile cayó en dictadura, como tantas naciones latinoamericanas por aquellos años. El escenario chileno, sin embargo, fue particular por instalarse, a través del terror y el abuso aberrante de la violencia y el poder, un

³ Celia Amorós “Feminismo, Igualdad y Diferencia”. (on line)
[\[http://www.lifsperu.org/files/pdf/cendoc/lecturas%20feministas/Celia%20Amoros-Feminismo%20Igualdad%20y%20Diferencia.pdf\]](http://www.lifsperu.org/files/pdf/cendoc/lecturas%20feministas/Celia%20Amoros-Feminismo%20Igualdad%20y%20Diferencia.pdf) (Revisado por última vez el 17 de diciembre de 2013)

⁴ Idem

modelo capitalista que se empeñó en sepultar el proyecto político y social que democráticamente se construía en el país. El florecimiento inusitado que la educación y la cultura habían tenido durante los años previos al golpe se vio sumido en un silenciamiento feroz, que incluyó la desaparición de personas, con todo lo que ello implica. Grinor Rojo recuerda, en el área del teatro chileno, la desaparición no sólo de cuerpos sino también de sus imágenes, borrándose de los medios todo vestigio del trabajo y vida de quienes estaban en la llamada “lista negra”, forjando así un olvido forzoso que sumía en un silencio de muerte a quienes, en muchos casos, aún seguían vivos⁵. El país se vio envuelto en un enmudecimiento brutal en todos los campos, incluyendo al artístico e intelectual.

Frente a toda adversidad, en la década de los ochenta comenzaron a organizarse los primeros seminarios de Estudios de Género en Chile. Aquello, sin duda, fue una forma patente de ejercer y potenciar el lenguaje en una época oscura y pasmada por el terror. Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Eliana Ortega, Kemy Oyarzún, Nelly Richard, Eugenia Brito, Raquel Olea y otras, abrieron espacios críticos de reflexión que convocaron a académicas y académicos, artistas y activistas. En agosto de 1987 organizaron y participaron del primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, que reflexionaba en torno al lenguaje, específicamente en torno a la existencia de un género en la escritura. Se trataba de debatir y estudiar aquello que diferenciaba a algunos textos de otros, debido tal vez a una suerte de “estilo” particular, femenino. El congreso instaló con claridad la pregunta por el sexo de la escritura. ¿Es posible una escritura femenina, o una escritura de mujeres? (Richard en Zegers (ed.), 1993, p. 31) ¿Es la escritura en sí misma la que tendría un género determinado, o simplemente aquello se debía al género de su autora o autor? ¿Se trataría en realidad de los personajes o hablantes que el texto tuviese? ¿Sería posible que un autor de género masculino pudiese elaborar una escritura “femenina” y viceversa? En el ámbito literario emergía con fuerza una escritura que daba cuenta de las marcas del proceso de silenciamiento violento arriba descrito y enarbolaba su voz *desde* aquella experiencia,

⁵ Grinor Rojo en su libro *El teatro chileno durante la dictadura*, nos habla de la cruenta violencia que los teatristas tuvieron que vivir durante los años de represión. El actuar de las fuerzas militares apuntaba a hacer desaparecer a quienes ejercían el arte teatral, no sólo a través de la tortura y el asesinato, sino también de manera indirecta, a través de la eliminación de sus imágenes. Se buscaba, con esto, suprimir de la memoria y el pensamiento colectivos a aquellos que se dedicaban al ámbito, prohibiéndoles cualquier forma de trabajo o reunión y eliminando toda posibilidad de aparición en cualquier medio. De este modo, la voz del teatro chileno se vio sumida en un silencio forzoso y brutal de la que costó mucho reponerse. El personaje de “la muda” de *Pedro, Juan y Diego* de Benavente es una representación de esto. *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno, 1973-1983* (1985)

dando paso a un tipo de escritura singular que presentaba particularidades en su estilo, como la que llamaba la atención de este Congreso.

¿Qué es lo que encierra la marca de la diferencia, lo que distingue a aquel acto escritural de un ejercicio masculino? Preguntas como ésta y las anteriormente enunciadas eran la base de la discusión en aquel Congreso del año 87, frente a la emergencia de una pluma como la de Diamela Eltit o la de Raúl Zurita. Con la génesis que los Estudios de Género proponían en relación al lenguaje (Beauvoir, 1949; Irigaray, 1974; Lakoff, 1975), la pregunta apuntaba a dilucidar aquel gesto particular que buscaba reventar los límites del lenguaje hegemónico, señalando, tal vez, una posibilidad expresiva distinta.

La reflexión de aquella instancia terminó evidenciando a la escritura como un ejercicio que no se desprendía de un sexo en particular sexo de su autor o autora. La biología no determinaba nada, pues era posible encontrar a autores hombres haciendo literatura “femenina” y a mujeres que reproducían la escritura canónica y que, por tanto, evocaban la pluma “masculina”. No se trata, entonces del sexo del autor o de sus temáticas o personajes, sino de la expresividad particular del ejercicio escritural (Richard en Zegers (ed.) 1993, p. 34, 35). Surge, así, la concepción de un lenguaje lleno de multiplicidades que no se adscribe a un sexo sino que construye su expresividad a través de su ejercicio. Se distingue la posibilidad de múltiples fuerzas dentro de él, y entre ellas, a dos que en el uso se perfilan y oponen:

“La escritura pone en movimiento el cruce interdialéctico de varias fuerzas de subjetivación. Al menos dos de ellas se responden una a otra: la semiótico-pulsional (femenina) que siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal, y la racionalizante-conceptualizante (masculina) que simboliza la institución del signo y preserva el límite subcomunicativo.” (Zegers ed., p. 35)

Es posible, entonces, pensar y ejercer en la escritura un gesto transgresor que trastoca los límites del signo, reinventándolo⁶. (Ibid, p. 35) Al igual que el deseo

⁶ Esto es lo que Nelly Richard identifica como una “feminización de la escritura”, y la define como la “feminización que se produce cada vez que una poética o que un aerótica del signo rebasan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario. Cualquier literatura que se practique como *disidencia de identidad* (...) que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de

múltiple que señalaba Irigaray (1974), la escritura también supone diversas posibilidades expresivas, muchas inasibles dentro de los límites rígidos y definatorios de la escritura masculina. Así, nos encontramos con una posibilidad que se abre paso a través de la expresión, buscando nuevas formas de significar y resonar. En el campo literario es posible encontrar ejemplos importantes, como la obra de la anteriormente mencionada Diamela Eltit o la prosa de Pedro Lemebel; pero, ¿es esta una posibilidad sólo para el ejercicio artístico del lenguaje? ¿Qué pasa con la escritura distendida en otros formatos textuales? Esta pregunta resulta clave también para las aproximaciones al campo desde la perspectiva del género, en especial desde la lingüística y los campos afines.

La escritura científica, por ejemplo, podía ser tal vez una de las áreas más adversas para el gesto feminizado. Sin ir más lejos, los llamados “papers” tienen una estructura rígida que privilegia la exposición de resultados, minimizando la profundización de reflexiones creativas o incluso teóricas. Se busca eficiencia y se evita la expresión libre de pensamientos por medio de una extensión breve, una estructura cuidadosamente descrita, una redacción clara y sin adornos, y un formato de citas que privilegie todo aquello⁷. Este tipo de textos es altamente requerido en el campo de la investigación científica en nuestro país, y resulta notable observar que se trata de un tipo textual altamente controlado, altamente masculino. Es por eso que se hace necesario generar escrituras feminizadas *dentro* de este campo científico, capaces de generar conocimiento desde aquellas áreas excluidas, subalternas.

Esto último nos lleva a pensar en la obra que el presente trabajo escogió como el corpus central de la traducción que aquí se propone. La escritura de Diana Taylor (2003), es altamente científica en su contenido. Sin embargo es siempre llana y sencilla, abriendo las puertas de su conocimiento a quienes saben y a quienes no, en un acto democrático y transgresor. En cada movimiento cotidiano la escritura de Taylor se delinea con una sonoridad cercana que vincula acontecimientos y teorías, entregando herramientas venidas desde la experiencia para la lectura. De este modo, el abordaje de su análisis y su posterior traducción se llevó a cabo a la luz de este gesto, entendiéndolo como un gesto feminizado, como una escritura femenina.

lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contra dominante) de lo ‘femenino’” Pablo Zegers (ed.) *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. 1993, p. 35.

⁷ José Santos Herzeg. “La tiranía del *paper*. Imposición institucional de un tipo de discurso”. *Revista Chilena de Literatura*, noviembre 2012, n° 82, p. 197-217.

El proyecto: Una traducción de Diana Taylor, desde una ética feminista

El presente estudio lleva a cabo una traducción al español de la obra *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*⁸, texto fundamental de la teoría de performance, escrito por Diana Taylor, destacada investigadora, mediante una reflexión crítica y situada en torno al ejercicio de la traducción, desde un punto de vista del performance y la ética feminista. El valor que este proyecto encierra radica en que dicha labor se contempla en sí misma como un acto performático. El concepto de *performance*⁹ utilizado comprende actos a través de los cuales se transfiere saber social, memoria y sentido de identidad, por medio de acciones reiteradas.¹⁰ El concepto de crítica situada¹¹, se aboca al reconocimiento del contexto o *lugar* a partir del cual cierto conocimiento se instaura, observando críticamente cómo dicho origen influencia y condiciona el carácter del mismo. El concepto de ética feminista¹² apunta a la perspectiva crítica que los estudios de género presentan, desde donde se visibilizan y desmontan lógicas patriarcales de dominación tendientes a naturalizar la supremacía de unos grupos por sobre otros. El ejercicio de la traducción se erige, entonces, como una producción que incide de manera directa en la conformación de conocimiento y cultura, impactando fuertemente en la realidad, el comportamiento y los cuerpos de los sujetos.

⁸ Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham and London: Duke University Press, 2003

⁹ Resulta relevante referirse en este momento a la diferencia entre los conceptos de ‘performance’ y ‘performativo’. De acuerdo a Diana Taylor, el primer concepto encierra una característica sustantiva, y por lo tanto, se refiere al evento mismo; el segundo concepto hace referencia a la característica de la acción en sí, de manera adverbial o adjetiva. (Taylor, 2003)

¹⁰ Diana Taylor: “Hacia una definición de performance”, traducción de Marcela Fuentes. [en línea] <<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>> [Revisado por última vez el 10 de diciembre, 2010].

¹¹ Donna Haraway, en *Ciencia cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, en el capítulo “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, presenta en detalle el concepto de ‘conocimiento situado’, considerando la relevancia del contexto en la producción (y por ende, su validación y circulación) del conocimiento. Donna Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, 1995.

¹² Tejaswini Niranjana, en *Sitting Translation* describe la incidencia de la traducción en el proceso de conformación de la cultura y el conocimiento, en las siguientes palabras: “Translation functions as a transparent presentation of something that already exists, although the “original” is actually brought into being through translation.” (La traducción funciona como una presentación transparente de algo que ya existe, aunque el ‘original’, en verdad, cobra existencia a través de la traducción) Tejaswini Niranjana: *Sitting Translation. History, Post-structuralism and the Colonial Context*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992. (La traducción es mía).

De la traducción

El presente trabajo busca ver el ejercicio de la traducción y la escritura como un ensayo que emerge a partir de la pasión y la necesidad¹³ de llevar a cabo acciones en el mundo. Quien traduce es un lector o lectora que emite, que *vuelve a decir lo que ya se dijo* (Eco, 2008), pero en un momento y contexto diferentes. ¿Cómo, entonces, llevar a cabo este *acto de mediación*, es decir, de “*volver a decir*”, *esta vez en una nueva lengua*?¹⁴ Nos encontramos frente a una problemática que recorre gran parte del espectro del lenguaje. El ejercicio del *decir* encierra una cierta complejidad que parece multiplicarse si nos enfrentamos a la tarea de *volver a decir*, re codificando un contenido nuevamente. La escritura, en todas sus formas, crea posibilidades de expresión que presentan un gran desafío a quien intenta transferirlas; ¿qué implica, entonces, traducirlas? ¿Qué desafíos presenta? El mensaje parece *ocurrir* de manera móvil e inasible y frente a ello, una traducción puede ser sólo una lectura singular, una percepción, una posibilidad de comprensión, que solidifica el efecto también frágil de quien intentó un contacto profundo con aquel acto expresivo. Cada mediación es una instancia posible entre muchas, por lo que una traducción plasma sólo una lectura singular.

Frente a este desafío de decir nuevamente, y elaborar así un nuevo texto situado en el contexto de destino –con todas las diferencias que este guarda con el contexto de origen –enfrenta a quien traduce a tomar contacto con las palabras de una manera muy íntima, si se quiere, buscando comunicar de manera efectiva aquello que otro autor antes escribió. El pensar el ejercicio de la traducción de esta forma nos lleva inevitablemente al momento inicial, en el que quien decodifica debe volver a decir aquello que ha recibido, situándose en una suerte de extrañeza lingüística, como quien balbucea palabras por primera vez. La sonoridad, la diferencia rítmica entre las lenguas inevitablemente vendrán a sorprender a quien intenta traducir, y habrá que resolver aquella disonancia para que la palabra pueda fluir. George Steiner observa este proceso

¹³ En relación a esto revisar especialmente el libro de John L. Austin, *How to do things with words* del año 1962, en el que se plantea la teoría de los actos de habla, sobre la base de que el lenguaje se utiliza para llevar a cabo una tarea en específico o llevar a cabo alguna acción en particular.

¹⁴ Humberto Eco, en su texto *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción* del año 2008, reflexiona ampliamente en torno a la imposibilidad de reproducir un texto exactamente en una traducción, y desarrolla ampliamente el concepto de “negociación”, que apunta a las numerosas decisiones que quien traduce debe tomar, en relación al contexto, la sonoridad, el ritmo, las características de su audiencia de destino, y a que para él no existe la sinonimia pura entre lenguas (p.119).

y menciona con especial fuerza la necesidad de considerar que el lenguaje está en constante cambio y movimiento de acuerdo a su contexto específico, hablantes y momento en particular, y que por ello, se debe observar cuidadosamente todos los aspectos del idioma en una interpretación, incluyendo su sonoridad y contexto¹⁵.

Asimismo, en sus reflexiones en torno al lenguaje y la enunciación, el autor analiza también los límites del mismo, encontrándose con el silencio y la imposibilidad de aprehender todo por medio de palabras. Una posible nueva dificultad para quien intenta comunicar. De acuerdo al autor, el acto de decir se haya rodeado de silencio, y por tanto, la posibilidad o imposibilidad de la palabra nace justamente desde aquel estado. No todo puede decirse con palabras; no podríamos explicar con palabras lo que la música es, por ejemplo, pues sólo lograríamos aproximaciones. El lenguaje parece tener más posibilidades que sólo el vocablo, asociado a una herencia greco judía de acuerdo al autor¹⁶.

El poeta, por ejemplo, debe *traducir* la experiencia de su inspiración, pero constantemente se encuentra con la imposibilidad que los límites del lenguaje contienen. En su ensayo “El poeta y el silencio”, el autor describe la escritura como una lucha expresiva, en la que la palabra debe estirarse al máximo, buscando nuevas formas, nuevas posibilidades en un intento por llegar a *decir* lo que necesita comunicar. El oficio del poeta, entendido como un buscador incansable, se ve constantemente enfrentado a la presencia del silencio, que le ofrece una derrota inefable, de tintes divinos: “Pero es decisivo que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras tres modalidades de afirmación –la luz, la música, el silencio –que dan prueba de una presencia trascendente en la fábrica del universo.” (p. 56) Sin embargo, dicha “amenaza” posibilita la generación de nuevos movimientos y giros del lenguaje, en pos de la creación de una nueva enunciación que logre comunicar el sentido de aquella particular experiencia. En este aspecto, el gesto del traductor se instala en un entre-lugar, de ausencia de palabras, desde donde deberá encontrar la forma de volver a decir,

¹⁵ George Steiner, en *After Babel* (1975), señala la importancia de la lectura previa en todos sus aspectos, considerando no sólo elementos léxicos o gramaticales, sino también en sonido y contexto. (p. 18-20)

¹⁶ Steiner identifica una herencia greco judía en la civilización occidental, eminentemente verbal, que parece predisponer las posibilidades de expresión comúnmente utilizadas, pero visualiza la necesidad y la viabilidad de otros medios del lenguaje. “Este carácter lo damos por sentado. Es la raíz y el fruto de nuestra experiencia y no nos es fácil trasponer fuera de ella lo que imaginamos. Vivimos dentro del acto del discurso. Pero no podemos presumir que la matriz verbal sea la única donde concebir la articulación y la conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, [...] Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio” (George Steiner, *Lenguaje y Silencio*, 1976 p.29)

haciendo emerger nuevamente el contenido del texto.

Por mucho tiempo se pensó la traducción como el proceso a través del cual se lograban sortear las brechas lingüísticas que separaban a los pueblos, a través de la reproducción exacta del contenido de un texto determinado, desde una lengua a la otra, valorando positivamente la exactitud que el texto de destino lograba en relación al de origen, instalando tácitamente una jerarquía, en la cual la lengua de destino quedaba supeditada a la de origen y a la versión del autor (Castro, 2009; Brufau, 2009). Esta postura comenzó a cuestionarse desde varios flancos, con especial fuerza a partir de los años 70.

Muchas son las corrientes que han contribuido a repensar la traducción en la dirección antes señalada. El postmodernismo, los Estudios de Género y los Estudios Culturales, entre otros, han puesto énfasis no en la exactitud o fidelidad del nuevo texto –desestabilizando la asimilada jerarquía que en los inicios sumía al texto de la traducción supeditado al original –sino en la importancia del proceso, entendiéndolo como un ejercicio cruzado de ideologías y teñido de las particularidades y el contexto de quien traduce. Una traducción, entonces, no sería una copia exacta, casi verdadera, sino sólo una lectura posible, enmarcada en un momento histórico específico y un contexto particular (Castro, 2009).

Desde este punto de vista, es pertinente preguntarse por la importancia que un gesto como el anteriormente descrito tiene para el campo de los Estudios de Género. Si una traducción es la materialización de una lectura posible, en un contexto y a partir de un o una lectora determinada, nos encontramos frente a la oportunidad de visibilizar puntos de vista y perspectivas que antes tal vez no habían tenido un rol preponderante. El ejercicio traductor obliga a quien lo realiza a tomar en sus manos una obra cualquiera para sacarla de su contexto y definir un modo de hacerla aparecer en otro diferente (Butler, 2004). Esta maniobra no resulta sencilla debido principalmente a la naturaleza del lenguaje, que no constituye su sentido sólo a través de palabras de connotación unívoca.

Desde los varios campos que se han ocupado del lenguaje podemos evocar aquella afirmación que indica que “el lenguaje crea realidades”, y si observamos algunas de las herramientas que la lingüística nos ha ofrecido, veremos que el contexto y todo lo que la posibilidad no verbal del lenguaje expresa, viene no sólo a completar sino a configurar todo un sentido. El estudio de la pragmática se ocupó ampliamente de ello, y el lingüista John Austin, por otro lado, en su teoría de los actos de habla visualizó

en el acto de habla performativo la capacidad de llevar a cabo acciones a través de la enunciación de palabras y frases determinadas, pero siempre que ocurriesen en ciertos contextos y fuesen pronunciadas por hablantes específicos. (Austin, 1962, p.5-9) Si se tratase de traducir sólo palabras, seguro la tarea sería más sencilla. Pero dado que el lenguaje nace de la experiencia y el contexto, y que, como señalaba J.L. Austin, a través de su enunciación constituye acciones e intercambios particulares, se hace necesario traducir *sentidos*, y en aquel esfuerzo las palabras podrían variar *de acuerdo a la cultura de destino*. Así, si alguien exclama “¡La puerta!” será necesario, entonces, a la hora de traducir un texto para lectores de nuestro país, no sólo conocer el significado de la palabra “puerta”, sino también saber si quien emite la frase se encuentra, por ejemplo, en una micro o en su casa; pues aquello efectivamente puede significar lo que los hablantes de destino expresarían como “aquí me bajo”, “alguien está tocando la puerta, ¿puedes ir a abrir por favor?” o “¡abre la puerta!”, entre muchas otras opciones. Esto es lo que la doctora Nuria Brufau en su tesis doctoral sobre Traducción y Género presentada en la Universidad de Salamanca en el año 2009 llamó “juegos del lenguaje”. Con esto se refiere a la capacidad de crear significados no sólo a través de la convención sino también, y muy especialmente, del contexto. Si quien traduce toma en cuenta estos factores estará en condiciones de producir un texto que tenga asidero en la cultura de destino.

Estas posibilidades demuestran la seriedad del ejercicio de la traducción, pues distintas decisiones podrán influir poderosamente en el texto al que toda una comunidad tendrá acceso. ¿Qué pasa cuando nos vemos enfrentados a la traducción desde una lengua en la que abundan los géneros neutros, como el inglés, a una lengua latina en la que abundan las marcas de género masculino o femenino y que carece (casi totalmente) de neutros, como el español? ¿Cómo traducir estos sustantivos neutros al español, y qué consecuencias pueden traer las decisiones que se tomen? Olga Castro Vázquez¹⁷ se refirió a esta problemática enmarcando estas cuestiones en el análisis del polémico proceso de traducción de *O curioso incidente do can á media noite*, llevado a cabo por la traductora María Reimondez en la primera reescritura al gallego (inérita) de la novela de Mark Haddon, en el cual, debido a que la traductora optó por una traducción con perspectiva de género que no se ajustaba a la ideología dominante, perdió su puesto de trabajo. Se la acusó de estar manipulando el texto original atribuyendo nuevos géneros a

¹⁷ Olga Castro Vázquez, “El género (para) traducido: pugna ideológica en la traducción y paratraducción de *O curioso incidente do can á media noite*”. *Quaderns*, Rev. trad. 16, 2009, p. 251-264.

los personajes de la narración. (Castro. 2009)

La ideología dominante a la que se refiere Olga Castro Vásquez señala que, frente a la situación de géneros neutros en la lengua de origen debe optarse por la situación más común en la cultura de destino, acercando así el sentido de lo dicho a la audiencia. Sin embargo, los neutros tienden a asimilarse como masculinos. En español, incluso, el uso del género masculino como género neutro es muy amplio, lo que nos hace encontrarnos muy a menudo con frases como “los seres humanos”, “los niños del mundo”, etc. Esta tendencia, sin embargo, no hace más que naturalizar e invisibilizar el dominio que a través de la lengua se ejerce sobre la expresión de las mujeres, quienes deben contentarse con ser parte implícita de estas aseveraciones. La autora explica esta situación de manera muy clara:

Desde los feminismos se identifica a la ideología dominante con la patriarcal, y esta puede provenir de una adhesión consciente o inconsciente (ya que al ser la dominante es la que subyace en aquellos casos en los que se proclama una traducción neutra y objetiva) (...) Sin embargo, y pese a esta tendencia, también es posible una lectura de género no dominante (es decir, feminista). Se trata de una mediación ideológica de igual calibre (pero no mayor) que la tendencia dominante, aunque por lo general sólo a esta lectura feminista se le acusa de ser ideológica. (p. 259)

Este hecho evidencia una de las posibilidades dominadoras que el ejercicio de la traducción puede encerrar, de acuerdo a la ideología y la ética que guíe sus decisiones. El que esto sea posible retrata al campo de la traducción como un importante reducto en el cual pueden anidar numerosas jerarquías que descansan invisibilizadas en dicho ejercicio, pues, como vimos en el párrafo anterior, una ideología patriarcal puede cubrirse de objetividad y neutralidad en el campo del lenguaje. No obstante, si es posible construir traducciones que reproduzcan jerarquías y maquinarias dominadoras, también sería factible lo contrario. Esto último, sin embargo, podría presentar algunas dificultades.

Olga Castro Vásquez ilustra muy bien esta situación con lo acontecido en el trabajo traductológico que analiza. Señala que a pesar de existir teorías que sostengan que la traducción no es ni debe ser una copia del original (Eco, 2008), desarticulando la antigua jerarquía existente entre la versión del/a autor/a y la de quien traduce, –

poniendo énfasis en el proceso y abriendo cabida a distintas traducciones como lecturas posibles y contextualizadas del texto de origen –aún parecen quedar importantes resquemores que influyen en la valoración de aquellos trabajos que se alejen del cánón. Así vemos que, si bien el caso de *O curioso incidente do can á media noite* generó el despido de la traductora con la consiguiente elaboración de una nueva versión por parte del paratraductor a cargo, surgió más de una instancia de discusión en relación al caso, siendo una de ellas en análisis que la autora antes mencionada desarrolló.

El ejercicio de la traducción, entonces, visto desde esta perspectiva, multiplica sus posibilidades al constituirse como un acto realizable desde distintas posturas ideológicas y performáticas. (Austin, 1962; Butler, 2001; Taylor, 2003). El reflexionar en torno a la traducción desde este campo de estudios en particular contribuye a la comprensión de dicho proceso, aproximándose a un entendimiento más profundo del lenguaje como expresión cultural y herramienta de cohesión.

Los estudios de *performance* sientan sus bases en *acciones* humanas, resignificadoras y simbólicas, dentro del campo de la cultura. Como señala Diana Taylor en *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, “no es posible su observación constante; ellas son inaprensibles y ocurren sólo en la inmediatez” (Taylor 2003, p.5). Lo que llamamos *performance* se manifiesta de manera fugaz, existiendo a través de su propia desaparición, y es en este hecho en donde, para la autora, surge una inminente reflexión de carácter profundamente político: Si los actos significativos que componen la cultura, la tradición y la memoria de un determinado grupo humano pierden su capacidad de ser representados y transferidos, ¿es posible detener o revertir lo que parece una pérdida inminente? Si la palabra escrita contiene sólo la versión de los vencedores, ¿qué grupos conseguirán hacer prevalecer el propio saber vital, y a través de qué medios lograrán hacerlo? El *performance*, como un acto efímero y político que se plantea como una forma de reproducir y transmitir conocimiento, pone sobre la mesa los procesos de invisibilización que la cultura dominante instala al silenciar otras *performances*, trastocando su capacidad de transmitir conocimiento vital. Así, ¿qué voces, qué culturas salvarán la amenaza de la invisibilización erigiéndose unas por sobre otras? ¿Qué discursos, terminarán, entonces, por ser traducidos?

Antonio Cornejo Polar, en su publicación *Escribir en el aire* (1994), advertía el carácter normativo e invisibilizador que la escritura adquirió en el proceso de la colonia. Esto, a pesar del tiempo transcurrido, reviste alta importancia debido a que, de

acuerdo a los planteamientos del autor, el proceso forjó en Latinoamérica una identidad híbrida que debe ser aceptada como tal, desde el trauma de la colonización. Para el autor, el origen del sujeto en Latinoamérica dataría de una discusión teológico-jurídica sobre la condición del indio, discusión que ponía en cuestionamiento la humanización de este último. Así, la condición colonial se basa en negarle al indígena su identidad, rompiendo los vínculos que lo constituyen como sujeto e imponiéndole otros, que lo perturban y desarticulan. (Cornejo Polar, 1994 p. 13)

Este hecho evidencia la necesidad de observar que la identidad Latinoamericana se construye de manera heterogénea, siendo necesario no perder de vista el entrecruce acumulativo y divergente (Cornejo Polar, p.13) que hace inviable la recurrencia a definiciones unívocas que intenten fijar nuestra expresión. Esta multiplicidad, sin embargo y como se mencionó anteriormente, es resultado del trauma de la colonización que instaló por la fuerza la “verdad” del colonizador por sobre la de los pueblos indígenas. En este proceso la escritura jugó un rol fundamental, al instalarse ella por sobre la oralidad. El valor que se le atribuye a la primera castiga y erosiona a la segunda. “La escritura en los Andes no es sólo un asunto cultural; es, además, y tal vez sobre todo, un hecho de conquista y dominio”. (Cornejo Polar, p. 32)

La crónica en Latinoamérica adquiere un carácter especial, pues, si bien construye a través de la escritura una versión de lo ocurrido, –al ser un género proveniente de occidente, apropiado ahora por los autores mestizos e indígenas –logra *congelar* su discurso: “Su punto final es también el final de su tiempo, el agotamiento de la alianza entre escritura e historia.” (Cornejo Polar, p. 44) Junto con esto, nos encontramos con manifestaciones en las cuales lo escrito no juega ningún rol: “Se trata de versiones que –además –no se expresan a través de la narración escrita sino de danzas rituales o de representaciones que algo abusivamente se suelen denominar “teatrales”.” (Cornejo Polar, p. 44) El colono mestizo ve al indígena como un Otro, homogeneizándolo como bárbaro, sin ver que él mismo no es más que una mezcla heterogénea.

Esta compleja situación evidencia la injerencia del poder y la dominación en el lenguaje, con la subsecuente conformación tradicional de lo que se presenta como “verdad” o como “conocimiento”. Una traducción fue por mucho tiempo presentada como un corpus fidedigno al original, sin que, muchas veces, se cuestionase en detalle y en contexto su validez. De este modo, la traducción puede ser una herramienta de dominio que podría posibilitar la parcelación, y hasta la manipulación del conocimiento

y la información. Con respecto a esta situación, Niranjana (1992) reflexionando en torno a los procesos de colonización en la India, señala lo siguiente: “Translation thus produces strategies of containment. By employing certain modes of representing the other –which it thereby also brings into being –translation reinforces hegemonic versions of the colonized”¹⁸.

Hay una selección cuidadosa que subyace a muchos trabajos de traducción. Al publicarse nuevas versiones de una obra determinada, re codificada por la cultura dominante, una traducción puede constituirse como una herramienta colonizadora capaz de representar y reconstituir al Otro, esta vez, bajo su propio dominio. En este punto los planteamientos de Niranjana (1992) se conectan con los de Spivak (1988), quien señala la presencia de culturas hegemónicas y subalternas que se relacionan de manera desigual en una jerarquía que toca fuertemente al ámbito de la generación y acceso al conocimiento. La voz de un sujeto subalterno carece de validez, pues es su contraparte quien domina los circuitos de poder en lo que se concentra la generación y circulación del conocimiento “válido”. (Spivak p. 271-313)

Se instala así la posibilidad de reflexionar en torno a lo que se considera “verdadero”, siendo la traducción uno de los dispositivos a través del cual se generará lo que llamamos *conocimiento*. Para Niranjana (1992) la traducción se instala no sólo en la ideología hegemónica de los grupos dominantes, sino que pasa a formar parte de los discursos de las ciencias del saber, definiendo y determinando a las culturas dominadas:

“Dado que las practicas de sujeción/subjetivación implícita en la empresa colonial no sólo operan a través de la maquinaria coercitiva del Estado imperial, sino también a través de los discursos de la filosofía, la historia, la antropología, la filología, la lingüística y la interpretación literaria, el “sujeto” colonial – construido a través de tecnologías o prácticas de poder/conocimiento –cobra existencia en múltiples discursos y varios sitios. Uno de ellos es la traducción.”¹⁹

¹⁸ “La traducción, por consiguiente, produce estrategias de contención. Mediante el empleo de ciertas formas de representación del Otro – a través de las cuales, además, se les confiere existencia – la traducción refuerza las representaciones hegemónicas de los colonizados.” Tejaswini Niranjana, *Sitting Translation. History, Post-structuralism and the Colonial Context*. Berkeley, Los Ángeles, Oxford: University of California Press, 1992. (La traducción es mía).

¹⁹ Tejaswini Niranjana, 1992 (La traducción es mía).

Aproximaciones al texto: la escritura y sus lecturas como remanencias performáticas preñadas de sentido(s)

El ejercicio de la escritura literaria, entendida como un ensayo, parece dar como resultado una codificación única, siempre nueva e irrepetible, cuyo sentido y finalidad se construye de manera compleja a través de un entrelazamiento que puede llegar a incluir distintos elementos, como la ideología, el contexto, entre otros. El lenguaje vuelto escritura parece adquirir un simbolismo rico y particular que siembra las semillas que guiarán su propia decodificación, en un acto performativo, como señala la lingüística. El ejercicio del lenguaje vuelto a una escritura particular, construye su propio universo confirmando existencia a través del acto enunciativo (Austin, 1962).

Roland Barthes parece comprender lo que Austin señalaba desde la lingüística en su publicación *How to do things with words*. Ya señalaba en *La muerte del autor* (Barthes, 1968) que el texto no es un acto de constatación nacida de su autor, sino que corresponde a un acto cuyo sentido se construye en base a múltiples textos. Las palabras en un texto no están dichas por primera vez ni nacen vacías de información para constituirse en la escritura, sino que vienen ya cargadas para volver a entrelazarse junto a otras. ¿Es posible, entonces, distinguir autores como “dueños” o “creadores” de sus textos? ¿Es posible pensar en una escritura como algo finito, terminado y quieto, listo para traducirse?

El lenguaje en sí mismo tampoco es una convención terminada, bien lo sabemos quienes nos dedicamos a enseñarlo. Si observamos la evolución de cualquier lengua veremos los importantes cambios que su pronunciación y hasta su gramática han sufrido a lo largo de los siglos, dando señales claras de la determinante incidencia que las y los hablantes ejercen a través de su propio actuar. La lengua, entonces, no es algo muerto ni algo aprehensible que podamos observar de manera acabada. Su existencia es siempre móvil y nuestras observaciones deben ir de la mano con esta condición.

Barthes menciona que el texto como tal no es una serie de palabras dichas por un dios-autor, pues sus líneas contienen múltiples escrituras y narraciones posibles que se apoyan unas a otras para construir su sentido. De acuerdo a sus planteamientos, el autor no crea sino que evoca desde una infinita fuente de escrituras, dando forma a una codificación que no cesa jamás (Barthes, 1968). Deleuze y Guatari observan también

todo esto y dan fe de ello en su *Rizoma* (2001)²⁰, cuyas primeras líneas lúcidamente ponen de manifiesto la concepción de su acto escritural, al mantener sus nombres como autores “por pura costumbre” (Deleuze y Guatari, 2001).

Un texto, entonces, parece contener diferentes sentidos de acuerdo a lo que las palabras, cargadas de información antigua, construyan en su comunión. Mijail Bakhtin señaló también, en su publicación del año 1981²¹, la capacidad múltiple de la construcción de sentido. Acuñando el concepto de “dialogismo” se refirió al proceso a través del cual múltiples voces, interrelacionadas horizontalmente, construyen el sentido de las palabras a través de sus propios actos y ejercicios. Para él el sentido es el resultado de múltiples interacciones y no son atribuibles a una autoría singular. Siguiendo aún a Barthes (1968), es quien lee quien decodifica el sentido de cada una de ellas, lo que deja en sus manos la creación del significado de lo escrito. Para el Barthes, el momento en el que emerge el lector o la lectora marca la desaparición o la muerte del autor, entendido éste como el responsable de la escritura y su sentido. Esto nos ofrece la posibilidad de aproximarnos a la lectura de un texto con el sentimiento de quien se enfrenta a algo por primerísima vez. El proceso de traducción requiere de una lectura atenta, previa a cualquier aproximación. Si pensamos que un texto cualquiera podrá suscitar diferentes lecturas, nos veremos enfrentados a la posibilidad de encontrar significativos hallazgos en la aproximación de una lectora o lector que habla un idioma distinto y que vive en un contexto también diferente.

El concepto de “diferencia”, entonces, cobra importancia. ¿A qué nos referimos, concretamente, al hablar de un contexto, de una lectura “diferentes”? ¿Cómo impactará todo esto en el nuevo texto y en las posteriores lecturas? Jacques Derrida en su ensayo *De la grammatologie* (1976), señala que la lectura que se hace de un texto dado difiere del original, de la misma forma en que una nueva lectura difiere de la anterior. El modo en el que se relacionan e identifican, entonces, descansa en la diferencia. En la edición del año 1997, traducido por Gayatri Chakravorty Spivak, ella se refiere a esta condición, relacionando todo esto con su labor como traductora y autora del prólogo, describiendo su ejercicio como sigue:

What is the book’s identity? Ferdinand de Saussure had remarked that the

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guatari. *Rizoma: Introducción* [trad. C. Casillas y V. Navarro] Serie diálogo abierto, 3ª edición, 2001.

²¹ Nos referimos a *The dialogic imagination: Four essays*, del año 1981.

“same” phoneme pronounced twice or by two different people is not identical with itself. It’s only identity is in its difference from all other phonemes (52-54). So do the two readings of the “same” book show an identity that can only be defined as a difference. The book is not repeatable in its “identity”: each Reading of the book produces a simulacrum of an “original” that is itself the mark of the shifting and unstable subject that Proust describes, using and being used by a language that is also shifting and unstable. Any preface commemorate that difference in identity by inserting itself between two readings –in our case, my reading (given, of course, that my language and I are shifting and unstable), my rereading, my rearranging of the text –and your readings. (...) The preface, by daring to repeat the book and reconstitute it in another register, merely enacts what is already the case: the book’s repetitions are always other than the book. There is, in fact, no “book” other than these ever-different repetitions²².

Para Derrida la escritura, específicamente el signo, es una huella que da cuenta de la dilución del origen, que evidencia así un rasgo ficticio que lo hizo aparecer como fuente-padre de sentido. El signo instala una fuga cuyo distanciamiento desdibuja y describe la construcción múltiple de los sentidos. El autor nos invita a observar el signo como un acto que nombra y a la vez borra sus límites, dando paso a un trazo mucho más amplio, múltiple y antiguo que su propia enunciación. (Derrida [trad. Spivak], 1997, p. 61)

¿Cuáles son los desafíos que el ejercicio de la traducción plantea, teniendo en cuenta las diversas posibilidades de sentido que las palabras en un texto nos ofrecen? ¿Cómo construir una ética que nos permita transmitir un sentido, *fiel* a lo propuesto por el texto, pero capaz de “tocar” a sus nuevas/os lectores? Si aceptamos la posibilidad abierta y no finita de la lectura, una traducción podría entonces ser paralelamente una

²² ¿Cuál es la identidad del libro? Ferdinand de Saussure ya había comentado que “el mismo” fonema pronunciado dos veces o por dos personas distintas no es idéntico a sí mismo. Su única identidad está dada por su diferencia en relación a todos los demás fonemas (52-54). Del mismo modo dos lecturas de un “mismo” libro tendrán una identidad que sólo puede definirse en su diferencia. El libro es irrepetible en su “identidad”: cada lectura del libro produce un simulacro de su “original”, que es en sí la marca del sujeto cambiante e inestable que Proust describe, utilizando y siendo utilizado por un lenguaje que también es cambiante e inestable. Un prefacio cualquiera conmemora esta diferencia de identidad insertándose entre dos lecturas - en nuestro caso, mi lectura (dado que, por supuesto, yo misma y mi lengua somos cambiantes e inestables), mi relectura, mi reordenación del texto- y sus lecturas. (...) El prefacio, al atreverse a repetir el libro y a reconstruirlo en otro registro, lo que hace es llevar a cabo lo que ya es el caso: las repeticiones del libro son siempre distintas al libro. No hay, en realidad, nada más que las repeticiones siempre diferentes del “libro”. (Spivak en Derrida, 1976. Prefacio. La traducción es mía.)

aproximación particular y una re codificación textual, teñida de un contexto determinado y nacida para un grupo lector definido.

Traducción y estructura textual: Elaborando nuevas posibilidades

El estudio que sustenta el ejercicio traductor que este proyecto presenta se ha visto en la necesidad de observar algunos antecedentes provenientes de la colonización latinoamericana, en relación a los planteamientos de teóricas feministas francesas, norteamericanas y latinoamericanas. El fin de todo esto es traer luces sobre las posibilidades dominantes y liberadoras de la traducción y el lenguaje, con el fin de vislumbrar y evidenciar los avances que una reflexión al respecto, desde estas perspectivas, podría traer para trabajos posteriores.

El campo en el que debemos situarnos nos lleva de inmediato a observar las concepciones que se han construido en torno al lenguaje. Numerosas son las aproximaciones que distintos campos de estudios han desarrollado. Desde la lingüística, por ejemplo, el lenguaje tiende a ser definido como una convención que permite la comunicación, basada en una matriz de signos representados por sonidos, organizados en torno a estructuras que, dependiendo de su carácter oral o escrito forman estructuras mayores que, a su vez, pueden observarse y descomponerse en otras más pequeñas y constitutivas. (Saussure, 1945; Chomsky, 1965) De esta concepción se desprende la gramática, por ejemplo, y fue desarrollada ampliamente por la lingüística generativa chomskiana (Chomsky, 1965).

Estos planteamientos han sido cuestionados desde distintas perspectivas, principalmente por su carácter reductivo, pues basa sus postulados en las emisiones de un “hablante modelo” inexistente, que se aleja del campo del habla y de la realidad móvil que el mismo lenguaje evidencia en el uso diario que las personas ejercen, de acuerdo a los distintos contextos en los que se encuentren. Deleuze y Guatari (2001) señalaron, en relación a este punto, que esta perspectiva no era lo suficientemente abstracta, pues no consideraba los agenciamientos políticos, lingüísticos y sociales que una lengua entrelaza y produce a cada momento. Junto con esto, mencionaban que el concebir a la lengua como un ordenamiento arbóreo instalaba nuevamente una jerarquía que normaba y reproducía el modo “correcto” en el que las oraciones debían

construirse, relegando a todas las formas diferentes al campo de lo erróneo o incorrecto (Deleuze y Guatari, 1977, p.16-18).

Todo esto nos llama a observar, desde el mundo de la academia, las infinitas variables que probablemente conocemos, en mayor o menor medida, a través la experiencia diaria. El lenguaje, especialmente en su carácter oral, tiene la particularidad de ser democrático y móvil, reafirmando a cada momento su carácter fluido, vivaz y creativo. Las personas no reflexionamos a menudo sobre la inmensa potencialidad expresiva contenida en cada palabra o en cada sonido, estando éstos combinados con el lenguaje corporal, la influencia del contexto y la creatividad de cada una o cada uno, y se mantuvieron, al inicio, fuera del campo de los estudios lingüísticos y psicológicos (Saussure, 1945; Chomsky, 1965).

La teoría feminista ha traído luces en relación al modo en que se ha estudiado el lenguaje (Lakoff, 1975; Miller y Swift, 1976, 1980). Simone de Beauvoir en su célebre libro *El segundo sexo* (1949) se refiere a la categoría secundaria que la mujer debe tener, de acuerdo a la jerarquía normativa y dual en la que la figura masculina tiene el lugar principal. De acuerdo a sus planteamientos, la mujer se define en la negación de lo masculino. No hay una definición que diga de manera acabada lo que ella es, sino que se la define en términos de lo que no es, de la negación. Se la define como lo que no es masculino, como el negativo del que sí tiene existencia. Esta condición relega a la mujer a un segundo lugar, siempre en sombras, sosteniendo con su negación la presencia y la acción masculina.

Se evidencia así una imposibilidad expresiva construida en el lenguaje en relación a las mujeres. Patrizia Violi, en *El infinito singular* (1991), se aproxima al lenguaje desde los estudios lingüísticos para, utilizando la herramienta de este campo de estudios, evidenciar aquello que la ciencia del lenguaje no había visto ni reconocido debido a un sesgo masculinista instalado en la matriz de la ciencia y del propio lenguaje. Utilizando las herramientas de la lingüística realizó estudios en los que se evidencia el modo en el que las mujeres ejercen el lenguaje, encontrando en ello numerosas estrategias que demuestran la necesidad de sortear imposiciones jerárquicas de dominación. Éstas se manifiestan en el lenguaje, encontrando en él el campo propicio para su manifestación, transmisión y reproducción invisibilizada a lo largo de los años. Como ilustración de esto la autora da cuenta de numerosos estudios en torno al habla de las mujeres, los que dan como resultado una tendencia a, por ejemplo, utilizar conjunciones en lugar de interjecciones; en el inglés, entonaciones ascendentes en

preguntas o afirmaciones (esta entonación, que no señalaría anomalía alguna en el español, representa inseguridad de acuerdo a los patrones de entonación y significación del idioma inglés); uso de léxico feminizado (distinción más rica y sofisticada de los tonos en los colores, vocabulario relacionado con la cocina, etc.); uso de expresiones o interjecciones del tipo dubitativo. (Violi, 1991, p.80, 81)

Con todo esto Violi centra sus reflexiones en el modo en que la semiótica del lenguaje construye para las mujeres una posibilidad de existencia y expresión que ya está sesgada o predeterminada, confiriéndole un rol pasivo y menor en términos jerárquicos, en relación a la del hombre:

En cuanto realidad ya *semiotizada*, la diferencia sexual juega un papel esencial en el proceso enunciativo, pues determina la posición del individuo dentro del discurso y por tanto condiciona de diversa forma, pre constituye e influye en sus posibilidades de tomar la palabra y de manifestarse como enunciador. Si la postura del emisor depende también de la naturaleza sexuada de su cuerpo, ello no es por un efecto determinista, sino porque la naturaleza sexuada del cuerpo es ya una realidad semiótica que marca una posición en el discurso. (Violi, 1991, p.160)

De acuerdo a la autora, las posibilidades expresivas de las mujeres están predeterminadas, lo que a priori relega su potencial expresivo a un campo en específico, dominando y controlando desde el inicio las posibilidades de expresión de este grupo e instalando y reproduciendo el orden normativo, hegemónico y político dualista, en el que siempre deben existir dominadores y dominados, positivos y negativos. El lenguaje que utilizamos recoge la subjetividad masculina y la plantea como verdadera, negando la posibilidad expresiva de las mujeres y su subjetividad por este medio. (Violi, 1991, 109, 110)

El lenguaje masculinista ha privado a las mujeres de la posibilidad de expresarse y existir en el lenguaje, relegándolas siempre al silencio y condenándolas a una subestimación generalizada que define sus conflictos como faltos de razón y de peso. El lenguaje se vuelve también una herramienta de dominación y jerarquización, que permite ejercer y transmitir el orden imperante. Esta herramienta ha sido ampliamente utilizada a lo largo de la historia y ha logrado dominar a numerosos grupos humanos, instalando la voz del colonizador por sobre la de los vencidos, silenciándolos y dominándolos al igual que a las mujeres y su subjetividad.

Extrapolando esta perspectiva y observando el contexto latinoamericano podemos enfrentarnos a una situación similar, con herramientas de dominio también ejercidas a través del lenguaje. La llegada del colonizador europeo a América es un hito histórico que marca el comienzo de una larga instalación de jerarquías y poder. Dicho proceso se llevó a cabo por medio de varias maquinarias de dominación, entre las cuales se sitúa la traducción. El conocimiento se constituye, entonces, como sinónimo de poder, y se lo manipula por medio de dicha labor, influyendo en la conformación de identidades y ocultando el ejercicio de la violencia:

“En la formación de un cierto tipo de sujeto, al preservar versiones particulares de los colonizados, la traducción instala conceptos generales de la realidad y la representación. Estos conceptos, y lo que ellos nos permiten suponer, obstruye por completo la violencia que acompaña a la construcción del sujeto colonial.”²³

No sólo la violencia contra los cuerpos de los hombres y mujeres que primero habitaron el continente sentó las bases de la colonización y sus jerarquías. El conocimiento también se impuso como un arma contundente, utilizada en el exterminio de memorias e identidades, por medio del silenciamiento. La palabra escrita, europea, se impuso por sobre las prácticas de los habitantes previos. Con respecto a esto, Diana Taylor señala lo siguiente:

“De acuerdo a mis planteamientos en este estudio, la escritura, paradójicamente, ha llegado a estar a favor y en contra de las prácticas incardinadas. Cuando los frailes llegaron al Nuevo Mundo en los siglos XV y XVI, de acuerdo a mis hallazgos, sostuvieron que el pasado de los indígenas -y las “vidas que vivieron” –había desaparecido debido a que no tenían escritura.”²⁴

La palabra escrita se erigió, entonces, por sobre las prácticas originarias de los habitantes, y con ello, mucho de su memoria, cultura e identidad fue sepultada. El conocimiento documentado y manipulado por los europeos se instaló como voz principal, y los pueblos indígenas fueron relegados al silencio. Sus prácticas culturales y religiosas fueron sometidas a las europeas, arrebatándoles sus tierras, espacios y

²³ Tejaswini Niranjana, 1972. (La traducción es mía)

²⁴ Taylor 2003, p. 16. (La traducción es mía)

memoria. El lenguaje que predominó fue el de los colonizadores y la historia que se tradujo y propagó contuvo la perspectiva y la voz de los vencedores. Luce Irigaray (1974) se refiere a la mujer como un ser privado de habla. Su multiplicidad y su placer se niegan, convirtiéndola en objeto, en continente dominado por el hombre y su lenguaje hegemónico. “And since she has never raised herself up to that simple present, woman remains (in) her indifference. Remains what he undertakes to rape and rend. What he acts to speak for and touch, here and now.”²⁵ América ha sido utilizada, abusada y nombrada por el colonizador, que la convirtió en objeto de sus crónicas y su literatura. Le fue conferida, entonces, un status femenino a partir del cual su dominio cobró forma y se posibilitó también en el lenguaje.

La perspectiva de género nos obliga a situar reflexiones en torno a contextos y situaciones de dominación. América Latina reúne una multiplicidad de discursos silenciados que aún elevan su expresión por medio de prácticas incardinadas. Este escenario se constituyó como tal instalando jerarquías por medio de la violencia y la manipulación del conocimiento. El ejercicio de la traducción debe pensarse, entonces, a partir de una crítica situada que considere como pilares fundamentales el contexto y la problemática de la identidad latinoamericana, incorporando reflexiones críticas a la luz y el ejercicio de una ética feminista.

¿Cómo puede pensarse, entonces, al lenguaje, y con ello a los ejercicios del mismo, desde una ética feminista? ¿Cómo ejercer la traducción desde esta perspectiva? Pensadoras como Butler (2001), Violi (1991) e incluso Beauvoir (1949) dieron importantes luces sobre la necesidad de observar el silenciamiento que el lenguaje masculinista y normativo impone sobre la expresión de las mujeres, señalando la necesidad de crear nuevas y diferentes estrategias comunicativas que impulsaran la expresión y el trabajo feminista. Luce Irigaray describe el lenguaje femenino como una expresión fluida que no se fija en una sola forma. Evidencia, en su libro *Speculum of the other woman* (1974) múltiples estrategias de dominio y silencio que la “subjetividad objetivada” del lenguaje masculino impone, señalando, junto con esto, el carácter múltiple del “habla mujer”. Esta aproximación trae importantes luces a la hora de desarrollar una metodología situada, de acuerdo a la ética feminista.

²⁵ “Y ya que ella nunca se ha situado a sí misma en aquel presente simple, ella se ve relegada a (en) su indiferencia. Continúa siendo lo que él utiliza para violar y desgarrar. Aquello por lo que él habla y toca, aquí y ahora.” Luce Irigaray, Op. cit., p.230. (La traducción es mía.)

Si el lenguaje de la mujer corresponde a una expresión múltiple y fluida que no logra sujetarse jamás en una forma determinada, inevitablemente observamos que aquella posibilidad de fijación y control toma la forma de la colonización masculina. La traducción ha servido de arma de dominio e imposición al presentar *una determinada versión* como si fuese única y verdadera. Si lo que buscamos es una traducción que impacte realmente en el contexto de destino resulta necesario generar un texto que no se sitúe en los cánones de la cultura de origen sino que tome en cuenta fuertemente las características del grupo de destino. Entendiendo esta posibilidad como un medio de aproximación a grupos constituidos de acuerdo a la voz de un colonizador, que de manera hegemónica lo ha definido de acuerdo a sus propias perspectivas e intereses, es necesario recrear lo que Diana Taylor llamó una “reperformance”²⁶ que hiciese “nacer de nuevo” un determinado texto en el contexto del grupo de destino.

La traducción como arma colonizadora: el proceso latinoamericano

La traducción, presentada por Niranjana (1992) como un engranaje de la maquinaria dominadora, produce *una* palabra escrita que se instala por sobre la performatividad, la oralidad, y los otros medios a través de los cuales el conocimiento local se transmitía y reproducía, instaurando en su preeminencia la conformación de una cultura subyugada y reformada de acuerdo a los requerimientos de esta nueva voz. Así, quienes fueron sujetos activos pasan ahora a ser objetos de una enunciación dominante que no les es propia. Como vimos anteriormente, Patrizia Violi (1991) en su libro *El infinito singular* reconoce este proceso, esta vez operando sobre el habla y la diversidad del grupo de las mujeres, reconociendo en el lenguaje una estructura masculinizante, generadora de palabras que no logran decir lo que ellas son. De acuerdo a sus planteamientos, tanto el sujeto hombre como la mujer están ya configurados en un espacio de significado diferente y jerarquizado, constituyendo a cada uno como un “cierto tipo de actor social” (Violi, 1991). La expresión de la mujer queda subyugada al lenguaje masculino, que desde las bases más profundas de su estructura semiótica y lingüística la ha relegado a un segundo lugar dentro de su jerarquía dicotómica.

²⁶ Coloquio “Performance, Cuerpo y Políticas de la Memoria”. Universidad de Chile, facultad de Filosofía y Humanidades, 23 de julio de 2012.

Asimismo podemos ver que Latinoamérica, durante su proceso de colonización, ha sido también privada de *su habla*, a partir de la ideología que se le impuso por medio del lenguaje, su escolarización y la escritura. Ángel Rama, en *La ciudad letrada* (1984), describe en detalle el proceso de ideologización colonizante a la que Latinoamérica se vio expuesta, a través del poder del que se envistió a la letra:

La capital razón de su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea. (Rama, 1984)

La escritura, tal como los colonizadores la conocían, no formaba parte de la realidad indígena. Sus formas de construir y transferir conocimiento descansaban en otros códigos que los españoles identificaron con lo efímero y, por tanto, les restaron validez, haciendo del lenguaje una nueva plataforma para ejercer la violencia. Como Ángel Rama, Diana Taylor se detiene en estos hechos nos recuerda en el capítulo primero de *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) el sentido de veracidad que la cultura europea le dio a la palabra escrita. A través de la revisión de los diferentes escritos que los frailes de la conquista le enviaban al rey, la autora describe la colonización latinoamericana desde tierras mexicanas, poniendo especial énfasis al efecto que sus textos reflejaban y recreaban. Para los conquistadores parecía existir una identificación casi absoluta de la memoria con la escritura, pues de inmediato identificaron como una señal de inferioridad la ausencia de la misma en la nueva comunidad a la que se enfrentaban. Los pueblos indígenas no cultivaban la escritura del modo en que los europeos lo hacían, pues en lugar de recurrir a convenciones como las letras utilizaban pictogramas y transferían su saber por medio de ritos que involucraban danza, recitaciones, música y performances incorporadas (Taylor, 2003). Todo aquel sistema cultural e identitario fue invalidado por los colonos y exterminado por los colonizadores, que impusieron su dominio a través de la palabra, la escolarización y la religión.

El conquistador, entonces, se propuso dominar a los pueblos indígenas en todo sentido, echando mano a todas las formas de ordenamiento y control conocidos hasta el momento. El grupo mesoamericano cultivaba una vida demasiado rústica, licenciosa y

oscura, más cercana a la naturaleza que a la razón, y, a ojos de los conquistadores, la forma de asir todo aquel caos descansaba en la alfabetización. Los europeos intentaron enseñar/ordenar el pensamiento y el comportamiento de los grupos indígenas a través de la lengua y su escritura, adscribiéndolos hábilmente a una forma conocida de realidad, la suya propia. Numerosas fueron las estrategias escogidas para implementar este ordenamiento. Uno de ellos resulta particularmente interesante, pues dio paso a numerosos sincretismos que nos hablan de la emergencia de nuevas codificaciones, unas por sobre otras, como nuevas versiones de una misma realidad. Me refiero, en particular, al caso de la deidad indígena Tonantzin y la imagen de la Virgen de Guadalupe.

Con mucha anterioridad a la llegada de los españoles los pueblos indígenas veneraban con fervor a Tonantzin, llevando a cabo masivamente importantes caravanas llenas de simbolismo en honor a la diosa mesoamericana. Los conquistadores, en vista del profundo poder cohesivo de estas prácticas, decidieron instalar, en el mismo sitio en donde se emplazaba la diosa, una iglesia a la Virgen de Guadalupe (imagen traída desde Europa) con el fin de borrar las prácticas anteriores. Esto derivó en que, como señala Taylor, las mismas prácticas que intentaron eliminar la performance indígena sirvieron para continuar su transferencia: La Virgen de Guadalupe comenzó a ser venerada pero bajo el nombre de Tonantzin, y hoy su imagen conserva la piel morena junto a diferentes signos que testimonian las concepciones místicas y religiosas de los pueblos indígenas. (Taylor, 2003)

Traducción y Género: El desafío de generar re codificaciones desde una ética feminista

La imposibilidad de la representación equivalente y exacta en el lenguaje es abordada por Judith Butler (2001) desde una perspectiva crítica, situada desde las diferencias de género. Partiendo de la base de que no es posible adscribir a los sujetos dentro de dos únicas identidades genéricas - pues estas concepciones son producto de una construcción ficticia producida a través de un ordenamiento arbitrario de atributos (p. 57) - la autora finalmente señala que “no hay identidad de género detrás de las expresiones de género; esta identidad se constituye performativamente por las mismas

‘expresiones’ que, según se dice, son resultado de ésta” (Butler 2001, p. 57). Esta crítica a la supuesta identidad de género evidencia la presencia de aspiraciones a lo universal, instaladas por medio de prácticas reguladoras tendientes a conformar una matriz de normas coherentes y uniformadoras.

De acuerdo a la autora señalada, la identidad de género se presenta erróneamente como consecuencia del sexo, instalando una identificación equivalente entre el cuerpo y su género. El lenguaje hegemónico contiene y sitúa dicha asimilación, instalando una existencia binaria como única expresión posible. Del mismo modo, la traducción por mucho tiempo se erigió –y tal vez aún hoy mantiene aquel cariz “verdadero” para muchos lectores poco familiarizados con los estudios postcoloniales –como un corpus fidedigno al original, sin que se cuestionase su validez. Al parecer, resulta “natural” el que ella transfiera la información contenida en el “original”, y por lo tanto, se la piensa como canal de comunicación viable para los pueblos. De este modo, una traducción se presenta a menudo bajo el fuerte alero de su supuesta veracidad, con especial fuerza en culturas dominadas²⁷. La palabra escrita es “reproducida” en un nuevo archivo²⁸ que, investido de certeza, será impuesto como documento real y fidedigno de lo que ha sido y lo que debe ser. Lo que ha sido escrito cristaliza, fijando en el papel una sola narración; un determinado sentido de una realidad que puede ser múltiple, sólo asible en distintas interpretaciones y memorias.

El ejercicio de la traducción, entonces, visto desde esta perspectiva, cobra un rol relevante en la conformación de pueblos e identidades y adquiere una dimensión móvil, performática. Este punto de vista propone una nueva comprensión de dicho proceso, aproximándose a una concepción más profunda del lenguaje como expresión cultural y herramienta de cohesión. En este escenario, los estudios de performance permiten una aproximación profunda a la problemática antes señalada, difícilmente alcanzable desde

²⁷ Un ejemplo de esta situación ha sido ya expuesta por Tejaswini Niranjana en su libro *Sitting Translation. History, Post-structuralism and the Colonial Context*. En dicha obra el autor presenta un análisis y estudio de la traducción, utilizada en el proceso de colonización inglesa sobre los pueblos de la india. En ella podemos ver que la traducción funciona como una herramienta reformadora y manipuladora de información, incluyendo en sus escritos nuevas lecturas, incluso de los textos de los propios hindús, que serían luego instauradas como oficiales. Un buen ejemplo de esta situación corresponde a la traducción del antiguo libro de ley Hindú *Dharmasàstra*, traducido del Sanscrito al Inglés por William Jones, el cual sería citado hasta hace muy poco en las aulas del país. Tejaswini Niranjana, Op. cit.

²⁸ Diana Taylor, en *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, utiliza los términos *archivo* y *repertorio* en el desarrollo de su trabajo. El último hace referencia al conocimiento que los pueblos tienen de su cultura y su pasado, contenido y reproducido de manera experiencial en ritos, bailes, oratoria, etc., mientras el concepto de archivo encierra a la palabra y a la documentación de la información cultural e histórica que de los pueblos se tiene. Diana Taylor, Op. cit.

otros planos. El carácter inaprensible, efímero y epistemológico de los estudios de performance sugiere interesantes y muy relevantes intersecciones con el campo de los estudios de género, pues, de acuerdo a Diana Taylor, esta corriente de pensamiento es también un lente teórico disponible para el estudio de fenómenos afines (Taylor, 2003).

El feminismo ha aportado críticamente durante los últimos cincuenta años a la historia del pensamiento desde diferentes lugares del conocimiento. Del mismo modo, las y los autoras/es del campo de la traducción, de la teoría de la cultura y de la teoría del performance trabajan desde la interdisciplinariedad, incluyendo la incorporación de ciertos fundamentos de la teoría feminista (Lakoff, 1975; Miller y Swift, 1976, 1980; Violi, 1991). De este modo, es posible encontrar puntos de comunicación entre los planteamientos que estas teorías sostienen, y el ejercicio de distintas disciplinas y ámbitos.

En relación al lenguaje y su multiplicidad, Luce Irigaray en su libro *Speculum of the other woman* de año 1974 se refiere a la mujer, a sus expresiones y a su deseo, como una existencia móvil, múltiple e inasible, que no responde a la lógica fijadora de lo masculino. En su multiplicidad, ellas han sido convertidas en objeto y se las ha definido sólo en términos de negación y falta, en relación a la existencia masculina. Nuevamente, el lenguaje es un área hegemónica que, lejos de ofrecerles una posibilidad expresiva se constituye para ellas como la negación de ésta, quitándole la posibilidad de una manifestación fidedigna, que lograra contener su ser.

“Es cierto que las mujeres no lo dicen todo. E incluso, si se les ruega que hablen, ellas nunca expresarán o expresarían nada más que el deseo y la palabra del “sujeto”, que abusa sexualmente de ellas y las despoja de su goce, de su orgasmo. Las mujeres ya han perdido algo más íntimo –algo que no encuentra comunión con el “alma” – y obtienen proposiciones sólo a cambio. Ellas están ya dominadas por una intención, un significado, un pensamiento. Por las leyes de un lenguaje.”²⁹

Luce Irigaray se refiere al deseo femenino como algo múltiple e inasible, no instalado en un sólo lugar específico. Asimismo, el uso que éstas hacen del lenguaje es lo que la autora ha llamado el “habla mujer”. Este concepto está estrechamente ligado a

²⁹ Irigaray 1974, p. 230 (la traducción es mía).

su análisis de la femineidad. Tiene una íntima relación con la fluidez y el sentido del tacto. La simultaneidad es su “propiedad”, que nunca se fija en la posible identidad del yo con otra forma. En su fluidez y continuidad ataca todas las figuras, ideas y conceptos establecidos (Irigaray 1974, p. 153). Rechaza toda fijación. De este modo la mujer escapa a la lógica hegemónica, masculina del lenguaje.

Esta imposibilidad de fijación está muy presente en el campo de la performance. Este arte apunta al acontecimiento, a la emergencia del cuerpo significativo en los límites de la representación y las disciplinas, justo en el punto en que su emisión nace y muere. La palabra que lo nombra, *performance*, contiene esta naturaleza y presenta, por tanto, grandes dificultades para la traducción. Diana Taylor nos habla de esta situación en *The Archive and Repertoire* (2003), y pude palpar la dificultad de esto personalmente junto a ella en la labor de traducción de su texto en la actualidad. En el capítulo uno de su libro Diana nos habla de la imposibilidad de traducir la palabra performance a otras lenguas (en especial al español y al portugués) pues no hay forma de hacerla sonar natural. Es una palabra anglo que no se adapta al sonido de la segunda lengua y la posibilidad de cambiarla, o de usar otra opción, contiene de manera efectiva sólo parte de la información que el concepto encierra.

Un ejemplo de esto es lo que ocurrió en la década de los ochenta con el colectivo chileno CADA (Colectivo de Acciones de Arte), que se refiere a su trabajo utilizando el concepto de “acción de arte” (Barría y Fuentes [comp.], 2011). Esta posibilidad logra una expresión fidedigna que se acomoda muy bien a la propia expresión del colectivo en el marco político, histórico y social de la década de los ochenta en el país, pero que no contiene, por ejemplo, la historia de los estudios del performance y su emergencia en otros contextos. El traducir la palabra “performance” por “acción de arte” limitaría su sentido pues daría cuenta de su contenido sólo de forma parcelada. Esta situación nos obliga a mantener la palabra *performance* y a insertarla dentro del ritmo de nuestro hablar. Esto nos obliga a tomar una postura incómoda, en donde tenemos ciertas dificultades en relación a su acentuación y su género. Este último punto ilustra particularmente la naturaleza móvil y fluida del performance, que como el habla mujer se resiste a toda fijación o definición.

En español la palabra performance no tiene género definido, dado su origen anglo. Un sustantivo de género neutro en inglés es cosa común, pero esta situación para un sustantivo en español resulta algo incómodo. Numerosos textos, y escritos que se refieren al performance optan por nombrarlo en femenino: “la performance”. Otros, sin

embargo, optan por el masculino y no parece haber consenso en esto. Para Diana Taylor, el concepto no debe fijarse, y por lo tanto en la traducción convinimos mantener esta palabra en el texto jugando con su género todo el tiempo, desacatando las reglas de la gramática y confundiendo al programa computacional que estuviésemos utilizando. Este simple ejemplo demuestra de manera muy clara la posibilidad móvil que las reglas del lenguaje niegan, aunque, en su aplicación, él mismo deje ver con claridad la posibilidad de su propia disrupción, de su propia movilidad.

El concepto se ha vuelto performativo en sí mismo. No responde al ejercicio de la traducción, sino que se adquiere *directamente* en los distintos ámbitos en los que se encuentra presente, acercándose así a los planteamientos de Irigaray y Butler mencionados anteriormente. El ámbito de estudios cobra entonces una vitalidad y un espectro trascendente, pues es posible distinguir distintas apropiaciones del término, sin que con ello se pierda su concepto.

El cruce de estas perspectivas permite dibujar nuevas posibilidades y desafiar el ordenamiento normativo que se ha instalado en el lenguaje. La misma matriz que ha silenciado y negado el “habla mujer” es susceptible de abrir nuevos lineamientos, y guarda esta semilla de disrupción en cada una de las esquinas y fisuras de su trama. El desmontaje de estructuras es, entonces, un medio de creación y reivindicación para todas las voces que han sido silenciadas. América Latina, como muchas otras regiones del globo, sufrió en el proceso de colonización la imposición forzosa de una matriz que le era ajena, proceso que a través de la violencia en todas sus formas extinguió memorias, lenguajes y prácticas performáticas al eliminar la posibilidad de su repetición. Cuerpos, acciones y posibilidades del lenguaje fueron reprimidas y exterminadas para instalar el modelo europeo, que había dejado atrás la oralidad para sostenerse en la escritura. (Havelock, 1998)

La palabra escrita se erigió, entonces, por sobre las prácticas originarias de los habitantes, y con ello, mucho de su memoria, cultura e identidad fue sepultada. El conocimiento documentado y manipulado por los europeos se instaló como voz principal, y los pueblos indígenas fueron relegados al silencio. Sus prácticas culturales y religiosas fueron sometidas a las europeas, arrebatándoles sus tierras, espacios y memoria. Luce Irigaray se refiere a la mujer como un ser privado de habla. Su multiplicidad y su placer se niegan, convirtiéndola en objeto, en continente dominado por el hombre y su lenguaje hegemónico. “And since she has never raised herself up to that simple present, woman remains (in) her indifference. Remains what he undertakes

to rape and rend. What he acts to speak for and touch, here and now.”³⁰ América ha sido utilizada, abusada y nombrada por el colonizador, que la convirtió en objeto de sus crónicas y su literatura. Le fue conferida, entonces, un status femenino a partir del cual su dominio cobró forma y se posibilitó también en el lenguaje.

La perspectiva de género nos obliga a situar reflexiones en torno a contextos y situaciones de dominación. América Latina reúne una multiplicidad de discursos silenciados que aún elevan su expresión por medio de prácticas incardinadas. Este escenario se constituyó como tal instalando jerarquías por medio de la violencia y la manipulación del conocimiento. El ejercicio de la traducción debe pensarse, entonces, a partir de una crítica situada que considere como pilares fundamentales el contexto y la problemática de la identidad latinoamericana, incorporando reflexiones críticas a la luz y el ejercicio de una ética feminista.

Así podemos ver que los estudios de género sientan la base de una comprensión crítica y profunda del lenguaje, fundamental para la producción de saber y el ejercicio lingüístico de la traducción, entre otras acciones del decir y el nombrar. Luce Irigaray se abocan al entendimiento de un habla femenino que no se fija y que debe entenderse de manera inasible:

“Al comenzar por los ‘dos labios’ del sexo femenino, el discurso dominante se desconcierta: ya no es posible una unidad en el sujeto, por ejemplo. Habrá siempre, por lo tanto, una pluralidad en el lenguaje femenino. Y no será siquiera el ‘juego de palabras’ freudiano, es decir, una jerarquía de significados superpuestos; sino que será el hecho de que a cada momento siempre hay ‘por lo menos dos’ significados para las mujeres, sin que sea posible dirimir entre qué sentido prevalece, cuál va ‘sobre’ y cuál ‘por debajo’, cuál ‘consciente’ y cuál ‘reprimido’. En verdad, es más bien la totalidad del lenguaje femenino el que se encuentra aún en forma reprimida.”
(Cameron, 1990)

Como conjunto infinito, la expresión de la/una mujer privada de su habla debe ser multiforme e inasible. Dicho concepto encierra una importante relación con la situación en el continente. Necesitamos saber que los pueblos dominados de América Latina,

³⁰ “Y ya que ella nunca se ha situado a sí misma en aquel presente simple, ella se ve relegada a (en) su indiferencia. Continúa siendo lo que él utiliza para violar y desgarrar. Aquello por lo que él habla y toca, aquí y ahora.” Luce Irigaray, Op. cit., p.230. (La traducción es mía.)

productores de saber ancestral y performático no lograrán fijarse dentro de los cánones del colonizador, como la/una mujer no logra fijar su habla al mandato patriarcal. Así, cualquier ejercicio de traducción o de producción de conocimiento debe esforzarse por hacer surgir sus contenidos *en y para* el contexto y el pueblo que la cobijará, sin intentos de imposición o invisibilización.

El pensar en un texto para Chile y Latinoamérica necesariamente debe considerar el contexto particular en el que las y los lectores se encuentran inmersos, para así poder generar una herramienta que potencie e incite pensamiento y producción de conocimiento propios de los pueblos receptores, logrando así contribuir a ampliar los límites de la teoría y el conocimiento hasta ahora producidos.

Judith Butler (2004) parece comprender la relevancia que estos conceptos tienen para la comprensión del lenguaje, e instala dicho saber en el campo de la traducción y la producción de conocimiento. Así, situándose directamente en el *ejercicio* lingüístico, presenta el concepto de *traducción cultural* (Butler, 2004), a partir del cual una traducción no debe ser una codificación nacida a partir de la lectura propia del o la ejecutante en una determinada lengua y en un determinado contexto, sino que esta nueva cifra debe surgir *en* el entorno al cual se la destina. De este modo, la autora propone una producción de lenguaje performativa, móvil y consciente de las diferencias de contexto y dominación, en la traducción.

No se trata de asimilar nociones de género foráneas o distantes como si fueran simplemente cuestión de asimilar lo ajeno a un léxico establecido. La traducción cultural es también un proceso de ceder nuestras categorías más fundamentales, es decir, de observar cómo y por qué se disuelven, como requieren la resignificación cuando se encuentran con los límites de la episteme disponible: lo que se conoce o lo que todavía no se conoce. (...) Más bien, *la traducción obligará a cada lenguaje a cambiar con el fin de aprehender al otro.*(Butler 2004, p. 64)³¹

Así, Judith Butler (2004) propone un proceso de nombramiento en devenir, móvil, performático, en el que el ejercicio de nombrar debe realizarse de manera

³¹Ibid., p. 64.

totalmente nueva. La autora, situándose en los planteamientos de Irigaray, sostiene la relevancia de su reflexión: “Sin embargo, Irigaray diría que el ‘sexo’ femenino es una cuestión de *ausencia* lingüística, la imposibilidad de una sustancia gramaticalmente denotada y, por lo tanto, la perspectiva que revela que esa sustancia es una ilusión constante y fundacional de un discurso masculinista” (Butler 2001, p. 43) Así, para Butler (2004) se hace necesario hacer surgir, o en sus propias palabras, hallar “una oportunidad para ser de nuevo” (p. 65).

Estos planteamientos resultan particularmente útiles para una aproximación que considera al ejercicio de la traducción como una acción humana, cultural y ética que incide profundamente en la conformación de las culturas y la identidad de los sujetos que a ellas pertenecen. La dimensión continua, inasible y fluida del lenguaje, puesta bajo la luz por estos campos de estudios, permite el repensar tanto la recepción como la producción de un nuevo corpus en traducción, proponiendo así una base teórica y crítica que posibilitará la realización de nuevas traducciones.

Asimismo, estas reflexiones nos llevan a repensar los límites de lo establecido, propiciando el sano cuestionamiento de lo que tradicionalmente se ha instalado como verdadero. El lenguaje, entonces, podría ser algo más que una matriz hegemónica: Podría también posibilitar nuevos ejercicios del *decir*, confiriendo voz a lo que ha sido silenciado y ser algo más que aquella matriz que desde lo pre-semiótico y lo simbólico domina e invisibiliza, descrita por Patrizia Violi en *El infinito singular* del año 1991. Entender el lenguaje como un ejercicio en devenir, en constante fluidez y roce, que resista y rechace toda fijación, podría abrir múltiples fisuras expresivas, proponiendo nuevas capacidades de aprendizaje, percepción y pensamiento.

Algunos conceptos relevantes

Sobre el corpus de la traducción

Este trabajo ha sido realizado en base al proceso de traducción del libro *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* de Diana Taylor, publicado por Duke University Press el año 2003. Como contextualización puedo señalar que el texto de Diana Taylor expone la teoría de la *performance*, aplicada ésta a

la memoria histórica en el Cono Sur. De acuerdo a la definición que la autora nos entrega en dicho texto, acerca del campo de su interés, podemos ver que “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas.” (Taylor 2003, p. 2) Estos actos ocurren de manera única dentro de un determinado contexto cultural y constituyen en sí mismos una re significación simbólica. Generan identidad y sentido de pertenencia.

En la actualidad, y en distintos lugares, existen varias organizaciones cuyo fin es velar por el patrimonio cultural de sus pueblos. En conjunto con esto, se han desarrollado varios estudios que traen valiosas luces sobre estas cuestiones. El trasfondo simbólico que sustenta a la cultura pierde validez al sustraerse, tanto su ambiente natural y propio, como al suspender las prácticas, o el ejercicio mismo de ellas. Diana Taylor, en el libro que hoy presento para la traducción, se refiere a esta situación de manera muy directa:

Embodied performances have always placed a central role in conserving memory and consolidating identities in literate, semiliterate, and digital societies. Not everyone comes to ‘culture’ or modernity through writing. I believe it is imperative to keep reexamining the relationships between embodied performance and the production of knowledge. (...) It is difficult to think about embodied practice within the epistemic systems developed in Western thought, where writing has become guarantor of existence itself.³²

Los estudios de performance y los estudios de género presentan muchos puntos en común. Sus planteamientos traen luces a lo referente a las prácticas incardinadas de las y los sujetos, rescatando la importancia del factor de la inmediatez y del entorno en el que ocurren. Ambos entregan herramientas para el desarrollo de una crítica situada, permitiendo una aproximación al complejo ámbito social, en el que día a día se suceden eventos irrepetibles de inmensa susceptibilidad teórica y de análisis.

El libro, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the*

³² “Las performances incardinadas han jugado siempre un rol central en conservar la memoria y consolidar identidades en sociedades alfabetizadas, semi alfabetizadas y alfabeto digitales. No todos ni todas entran a la cultura o a la modernidad a través de la escritura. Creo que es fundamental el no dejar nunca de examinar las relaciones entre performance incardinada y la producción del conocimiento. (...) Resulta difícil pensar en prácticas incardinadas dentro de los sistemas epistémicos desarrollados de acuerdo al pensamiento Occidental, donde la escritura se ha constituido como garante de la existencia misma Diana Taylor: Op. cit., p. xviii, xix. (La traducción es mía.)

Americas, expone gran parte de los planteamientos teóricos que constituyen los estudios de *performance*. Es una herramienta fundamental de aproximación a esta perspectiva y además, resulta tener inmensa relevancia al momento de estudiar la memoria histórica y la identidad de los pueblos, en especial los Latinoamericanos. Su contribución es invaluable, pues no sólo entrega una enorme y muy valiosa aproximación a cuestiones culturales, sino que expone además elementos de gran valor a la hora de analizar a los mismos pueblos en lo social, con perspectiva crítica. Constituye, así, un elemento fundamental, de enorme potencial de análisis para posteriores estudios.

Los estudios de performance y la traducción: El caso de la palabra *performance*

El término *performance* ha sido ampliamente utilizado y presenta dificultades en su traducción. De acuerdo a la autora, el término es intraducible, pues hace referencia de manera simultánea a conceptos distintos en varias áreas. Si bien, en todos hay una matriz común que habla, tanto de su base fuertemente enraizada en el comportamiento, como de su naturaleza activa e inmediata, el término expresa también fricciones productivas entre ellos.

The word itself has been locked into the disciplinary and geographic boxes it defies, denied the universality and transparency that some claim it promises its foci of analysis. Of course, these many points of untranslatability are what make the term and the practices theoretically enabling and culturally revealing³³.

El concepto se ha vuelto performático en sí mismo. No responde al ejercicio de la traducción, sino que se adquiere *directamente* en los distintos ámbitos en los que se encuentra presente, acercándose así a los planteamientos de Irigaray y Butler mencionados anteriormente. El ámbito de estudios cobra entonces una vitalidad y un espectro trascendente, pues es posible distinguir distintas apropiaciones del término, sin que con ello se pierda su concepto.

Judith Butler (1990) utiliza el término *performatividad* de un modo esclarecedor,

³³ “La palabra en sí misma ha sido encerrada dentro de los mismos límites disciplinarios y geográficos que desafía, negando la transparencia final universal que, de acuerdo a las afirmaciones de algunos, instala sus focos de análisis. Sin duda, estos puntos de intraducibilidad hacen del término y la práctica del mismo una acción teóricamente posibilitadora y culturalmente reveladora.” Diana Taylor, Op. Cit., p. 6.

por decir lo menos. Ella nombra con el término al proceso de socialización a través del cual las identidades de género y las identidades de las sexualidades se producen a través de prácticas citatorias y reguladoras. Apunta, no a actos claramente diferenciables, sino a aquello que se ha vuelto invisible en la práctica discursivo-normativa. De acuerdo a esto, la identidad de género sería construida y aprendida, y se articularía cada día, en los cuerpos modelados de acuerdo al “rol” que la identidad designa.

Los límites de análisis discursivo del género presuponen las posibilidades de las configuraciones imaginables y realizables del género dentro de la cultura y se apropian de ella. Esto significa que todas y cada una de las posibilidades de género estén abiertas, sino que los límites de análisis señalan los de una experiencia discursivamente condicionada (Butler 2001, p. 42).

Así el comportamiento diario de esos cuerpos ya modelados recrearía a cada momento el mandato del rol adquirido, siendo esta actuación invisible, pues descansa en designios naturalizados ya de antemano. Se cree que la “femineidad”, por ejemplo, es *natural* para las personas del sexo femenino, y no se reconoce entonces la maquinaria normativa que obliga a quienes deben cumplir dicho rol, a modificar sus cuerpos y su comportamiento de acuerdo a cánones pre definidos del modelo a seguir.

Metodología

La elaboración de una traducción cultural y situada

El presente trabajo busca reflexionar en torno al ejercicio traductológico, observando su relación con los Estudios de Género. El fin de esto es estudiar la posibilidad re significadora y transgresora de la traducción aplicada de manera situada. El proyecto contempla un proceso analítico que se lleva a la práctica en el desarrollo de una traducción del libro de Diana Taylor del año 2003, *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Éste resulta ser un desafío interesante e importante, pues es un texto teórico que expone información fundamental del campo del Performance aplicado al contexto latinoamericano, y en un lenguaje sencillo que tiende a acercar los contenidos facilitando su comprensión. Tratándose de un libro especialmente pensado desde lo latinoamericano, parece propicio aplicar en él las perspectivas del presente estudio.

Pensar el ejercicio traductológico como una reescritura particular, en ningún caso idéntica al original y altamente determinada por el contexto, abrió la posibilidad de ensayar en el ejercicio de la traducción y su análisis una búsqueda particular, en pos de una sonoridad cotidiana, cercana y propia que hiciese aparecer el contenido del texto en el marco de nuestra cultura. Los planteamientos de Steiner y Benjamin, además de los trabajos de Brufau y Castro antes citados trajeron importantes luces sobre los aportes del ejercicio de la traducción para los Estudios de Género. La lucha feminista, que constantemente apunta hacia un cambio en la realidad de las mujeres, en toda su diversidad, puede verse profundamente beneficiada por los esfuerzos tendientes a cambiar la concepción de palabras como “mujer”, “libertad”, “expresión” e “igualdad”, y en este aspecto el trabajo con el lenguaje resulta fundamental. La traducción sin duda puede ser una herramienta clave en la transmisión de la información y el estímulo de reflexiones fértiles y creadoras.

Al momento de pensar y ejercer la traducción se procuró trabajar a la luz de los términos definidos por Judith Butler en su publicación del año 2004, apuntando a lo que la autora denominó como “traducción cultural”. Este concepto resulta central en relación a lo anteriormente descrito. Desde los estudios de la traducción y la lingüística encontramos en este aspecto un punto convergente, que orienta el trabajo traductológico como un ejercicio cuidadoso que apunta a hacer emerger en la cultura de destino el

contenido de un texto determinado. En el caso de nuestra traducción y su análisis esto resultó adecuado, pues el contenido del libro de Diana es una perspectiva del contexto latinoamericano. El intento de hacer aparecer dicha información en un marco chileno trajo interesantes resonancias, como, por ejemplo, la que podremos apreciar en el capítulo sobre el 11 de septiembre, que sin duda tiene distintos significados e impactos en cada uno de los países que lleva en su historia una marca de aquella fecha.

A la luz de estas perspectivas se llevaron a cabo los trabajos de traducción y de análisis, lo que permitió poner especial atención a aquellos intersticios en los que la cultura chilena podía dejar su huella, construyéndose así un contexto propio en relación a la cultura de destino en la que pudiesen aparecer los conceptos que la autora de manera tan gentil desarrolla en su prosa. La autora cultiva en su escritura un gesto cotidiano y cercano que hace emerger la teoría de manera muy amable; asimismo, e intentando mantener su estilo fresco y cercano, se procuró construir un sabor propio como el que ella misma crea en el contexto de sus textos, evidenciándose así la posibilidad de crear una traducción situada, desde el contexto particular en la que sus lectores viven. Si es posible trabajar y lograr construir una traducción de estas características será factible, entonces, generar nuevos textos que visibilicen el contexto cotidiano de culturas subalternas y subyugadas. El poner un texto escrito en la ciudad de Nueva York en el contexto de un país del sur de Latinoamérica ya resulta interesante.

El ejercicio de crear un nuevo texto de acuerdo a estos planteamientos, en efecto, no apunta a reproducir en términos exactos un determinado contenido, tal como un performance no puede ser representado o reiterado. Si, siguiendo a Deleuze y Guattari (2001), un texto es un rizoma que no puede adscribirse a un autor o autora y funciona sólo en conjunción con otros agenciamientos, el texto mismo se constituye como un tejido no terminado, en constante reescritura, de acuerdo a los múltiples sentidos que dialógicamente, de acuerdo también a Bakhtin, tendrán las lecturas que de él se hagan. Si, además, consideramos los planteamientos de Luce Irigaray, para quien el lenguaje, íntimamente ligado a lo que ella llama “el habla mujer”, es un fluido que no puede fijarse, una traducción debe apuntar a hacer surgir el contenido del texto de origen *en* el contexto de destino, instalándose como una versión posible, situada, teñida del momento en el que se la codificó, abierta a las múltiples lecturas y sentidos que en el nuevo contexto adquirirá. Como la performance, una traducción no puede representar ni reproducir un contenido, sino sólo hacerlo emerger nuevamente, con las marcas y complejidades que impregnen su cuerpo textual al nacer de nuevo:

Not only is performance production, but both society and human beings are products. Not only is performance production, but both society and human beings are performative, always procedually under construction. In making this claim, I move to a phenomenological treatment of repetition in research and performance praxis, giving a close reading on how it works. As restored behavior, both performance and research entail repetition –not as production, but as transformational process involving acts of re-presentations with critical difference. (Thomson citada en Morris, 2006, p. 20)

La posibilidad de generar textos y redacciones que logren *decir* la realidad de aquellos grupos generalmente excluidos del campo del saber resulta especialmente importante. Evelyn Fox Keller evidenciaba la necesidad de observar con ojos críticos el carácter masculino de su lenguaje y su gesto negativo hacia las experiencias de las mujeres, llamando a generar conocimiento desde la conciencia de esta omisión (Keller, 1991). De esta forma, el presente estudio buscó explorar la posibilidad generadora que nos ofrece la traducción, al ser una herramienta fundamental en la divulgación del conocimiento. Sus planteamientos son de vital importancia para el sustento y el método de esta labor, al estar directamente ligados con el trabajo de Niranjana (1992) en relación a la traducción y el poder. Como vimos anteriormente en la exposición teórica, la traducción –al igual que la ciencia, siguiendo a Fox Keller –puede utilizarse como una herramienta de jerarquización y dominio, pero es también susceptible a ejercicios liberadores si se toman en cuenta responsablemente los contextos y las culturas de destino.

El proceso de volver a crear una situación de enunciación, en constante construcción, debe recoger la técnica de traducción literaria, en la que la lectura y la investigación en relación al texto de origen tienen máxima importancia. Por ello, y en relación al corpus de la obra a traducirse, se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo del texto, su contexto y su valor. El fin de todo esto es obtener herramientas preliminares para desarrollar un análisis crítico que permita luego abarcar en profundidad el texto escogido. En conjunto con los estudios del performance se desarrolló un análisis del ejercicio de la traducción y se reflexionó en torno al rol que ésta ha cumplido en los procesos históricos y sociales existentes en relación a los Estudios de Género, sentando así las bases de una perspectiva que permitió generar una nueva obra de traducción en

una dimensión crítica y social. El trabajo que se ha llevado a cabo en el presente estudio puede detallarse brevemente de la siguiente forma:

Proceso	Sustento teórico	Descripción
Investigación y estudio teórico de los campos en cuestión.	Judith Butler, Luce Irigaray, Celia Amorós, Evelyn Fox Keller, Diana Taylor, George Steiner, etc.	En esta etapa se cubrieron los Estudios de Género, los estudios del Performance y los estudios de la traducción, buscando lograr una comprensión panorámica que posibilitara la identificación de vínculos productivos entre las tres áreas.
Análisis de la obra a traducirse, de acuerdo al método de traducción literaria.	Idem	La finalidad de esta etapa fue identificar puntos sensibles a los planteamientos construidos en la etapa anterior, gracias a la visualización de puntos productivamente convergentes. Se identificaron elementos que luego fueron centrales para el ejercicio aplicado de la traducción, como el concepto de “performance”, “embody” y otros, que se detallan en el análisis.
Traducción del texto (procesos de recodificación en la lengua de destino y revisión del nuevo corpus, tras el análisis previo antes detallado)	Idem	En esta etapa se procedió a traducir la obra, observando cuidadosamente los momentos particulares en los que los planteamientos antes descritos tomaban consistencia. Se encontraron en esta etapa conflictos no previstos, lo que enriqueció la perspectiva que hasta el momento se había construido y se abrieron nuevas posibilidades de análisis y estudio.
Análisis del producto	Idem	Se procedió a seleccionar y recoger los momentos centrales del proceso,

		buscando con ellos ilustrar los planteamientos que constituyen nuestro campo teórico. El ejercicio había demostrado que la traducción puede ser un fértil campo en el que el lenguaje se encuentra en constante y fluida formación, lo que abre las puertas para una búsqueda rica de nuevas posibilidades expresivas a partir de los contextos de destino. El privilegiar la traducción de sentidos particulares, procurando hacerlos emerger en el contexto de destino evidenció una interesante posibilidad significativa y transgresora.
Revisión general del análisis y el producto traductológico en relación al marco teórico y la metodología		Se procedió a observar cuidadosamente lo obtenido a la luz de los textos, buscando construir una exposición clara que pusiese a disposición las reflexiones desarrolladas.

De esta forma, el presente trabajo buscó constituir un proceso sistemático en el que la reflexión, la aplicación y el análisis tuviesen espacio, con el fin de estudiar la posibilidad latente en el lenguaje de construir nuevas formas enunciativas que den visibilicen Otras experiencias, usualmente excluidas del cánón del poder, las letras y los campos de generación del conocimiento. La traducción, en este aspecto se presenta como una herramienta importante para el desarrollo de esta tarea.

Análisis del ejercicio traductológico

Quién, cuándo, qué, por qué: Un prólogo que pregunta

El libro de Diana Taylor, *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (2003), comienza de una forma poco convencional. Como objeto, el libro expone a quien lee a voces que parecen sentar un tono especial que predispone la lectura. La portada, de color negro, contiene un texto que ha sido dispuesto como un bloque, cobrando el aspecto de una placa o una pequeña pared blanca. Su contenido nos habla del latir de un corazón en el pecho de una mujer que advierte, en lo cálido de su silencio, su presencia. Luego de eso, quien lee se encuentra con un texto –a modo de prólogo – situado fuera de la numeración correlativa de los capítulos que conforman el libro, cuyo nombre pregunta en lugar de identificar: *Quién, cuándo, qué, por qué*.

De inmediato emerge una voz que se refiere a sí misma. Diana se descubre o se perfila de manera cercana, y le ofrece a quien lee la posibilidad de ver a través de sus ojos y comprender, desde una enumeración cronológica de acontecimientos, cuál es el contexto en el que se sitúa su trabajo, cuál es la motor que moviliza su ejercicio escritural y cómo es que se comprende o concibe el campo de estudios que más tarde se expondrá. Este acto construye un momento particular en la lectura que seguramente influirá en la recepción de las líneas posteriores. En mi caso, como lectora, me vi deslumbrada por estas dos voces del inicio, guardando la pequeña sensación de que al parecer, de alguna forma, había tomado contacto con la experiencia de una performance.

Un prólogo es una sección previa a los textos, muy a menudo redactada por un autor o autora distinto que contribuye con una reflexión en relación a los alcances y/o al valor que el texto le sugiere. Un paratexto como ése sin duda puede influir en la recepción o en el impacto que se recoja del libro; así el escribir un texto que desde fuera sitúe a quien lee en el contexto y la concepción del tema central del texto es, en sí mismo, un acto performático de importantes repercusiones. Gayatri Chakravorty Spivak señala, en el prólogo de *Of Grammatology* del año 1997 traducido por ella, que la escritura de un prólogo es una forma de presentar la escritura posterior y se presenta como un texto previo en la lectura. Sin embargo, y como señala Derrida, tal como el signo se desdibuja y borra su origen, dejando una huella que diluye su propia

enunciación evidenciando los múltiples signos que le preceden, un prólogo, a pesar de preceder al texto nace justamente después del texto que presenta, quedando el anterior como origen. Esto genera, entonces, la paradoja de tener un prólogo que preceda al texto y, al mismo tiempo, un texto que precede al prólogo.

It's inaccurate yet necessary to say that something called *De la Grammatologie* is (was) the provisional origin of my preface. And, even as I write, I project the moment, when you, reading, will find in my preface the provisional origin of your reading of *Of Grammatology*. There can be an indefinite number of variations on that theme (Spivak en Derrida, 1997, p. xii).

El prólogo que Diana Taylor escribió para su texto construye de manera performática un viaje narrativo que le llevará desde algunas de sus experiencias como niña en su pueblo natal en México hasta las discusiones que en el Instituto Hemisférico de Performance y Política HEMI la llevaron a abocarse a la escritura del libro. Este gesto, si bien sitúa a quien lee en un “antes de la escritura”, exponiendo una suerte de génesis, termina instalándole en el presente, al dejar la puerta abierta para la exposición de los contenidos teóricos que el libro le ofrece a su audiencia. Como el prólogo de Spivak, el texto presenta a la audiencia el origen de lo que será la propia lectura.

Este texto, además, instala las bases de lo que será la propia escritura. La autora explica y justifica el acto performático que ha decidido ejercer a lo largo de sus páginas. Como estrategia narrativa ha optado por presentar hechos y análisis teóricos desde la propia experiencia, buscando con esto una coherencia y una comprensión mayor de los planteamientos del campo. La autora decide no describir, separándose de lo dicho; elige involucrarse performáticamente en el contenido a través de la propia escritura. Judith Butler también ejerció este tipo de escritura en los dos prólogos (1990, 1999) que anteceden al texto central de *El Género en Disputa*. Si bien su caso es aún más paradójico, pues sitúa a quien lee frente a dos textos que se presentan como previos pero que dan cuenta de una génesis anterior y posterior a la publicación del libro, también justifica y valida el ejercicio escritural desde la propia experiencia, explicando el impacto que la conjunción entre autobiografía, academia y acción política genera en su ejercicio escritural. (Butler, 2001 p. 18-20)

El proceso de traducción de este texto fue también para mí paradójico, pues me vi enfrentada al proceso de construcción de sentido, siempre distinto en cada lectura.

Tal como señala Barthes en “La muerte del autor” (*El susurro del lenguaje*, 1987), es la persona que lee quien finalmente construye el contenido de un texto dado. Las palabras cobran sentido de acuerdo a las experiencias y lecturas propias y anteriores, lo que nos ofrece la posibilidad de encontrar nuevos impactos en cada lectura, a pesar de enfrentarnos a una misma textualidad. La primera vez que leí el prólogo de Taylor fue en diciembre del año 2010. Por aquel tiempo me encontraba aprendiendo mucho sobre los Estudios de Género y la Literatura, y mi conocimiento del campo del performance era muy incipiente. Mi formación previa en Lingüística y Lengua Inglesa me permitió aproximarme sin problemas al texto, entregándome al mismo tiempo la posibilidad de enfrentarlo como una lectora totalmente ingenua. Encontrarme con una mujer llamada Diana, que me contaba sus experiencias y me ofrecía la posibilidad de aprender de un nuevo campo me maravilló. Sin embargo, la Diana que descubrí en esa lectura no era la que más tarde conocí ni la que encontré al volver a leer el prólogo al momento de llevar a cabo su traducción.

Mi primera lectura ignoraba completamente que más tarde me vería involucrada en el proceso de traducción del mismo. Al construir lo que sería mi proyecto de tesis, comencé por trabajar el capítulo 1 para luego optar por el 9, considerando a ambos textos como buenas y muy ricas representaciones del trabajo total. Hubo más de una lectura de cada uno de esos capítulos, pero no hubo mucha distancia entre una y otra. Fue Diana, estando yo casi de vuelta en Chile, quien me pidió que le enviase también el prólogo traducido para estudiarlo y enviarlo a la editorial, buscando la forma de concretizar una traducción al español de la obra completa. Así me vi enfrentada, después de un año, a aquel precioso texto de nuevo, descubriendo en esta experiencia matices muy significativos que construían para mí una comprensión más compleja y rica del contenido del texto. Un nuevo sentido emergía y me maravillaba, pues pude constatar su *diferencia*, en relación al anterior. Fue así como los planteamientos de Barthes, Bakhtin, Cornejo Polar y Derrida cobraron especial sentido para mí y para este trabajo.

Traducción: un lúdico paratexto

Desde aquella experiencia, entonces, me avoqué al proceso re codificador. El texto del prólogo tiene varios “momentos”, comenzando al inicio de manera narrativa y autobiográfica e instalando a quien lee en el Parral-Chihuahua de Diana a los 9 años. En su escritura hay un ritmo vital que escoge enumerar situaciones paradigmáticas y casi divertidas, que nos acercan a la percepción que la niña tenía de lo que llegó más tarde a llamar “América”, en el sentido hemisférico del término. Este origen es un lugar lleno de contradicciones que movilizan poderosamente el trabajo de muchas y muchos como ella, y que desdibuja y reinstala los límites geopolíticos imperantes en función de otras fuerzas invisibilizadas de cohesión. Todo esto aparece implícito en la textualidad del prólogo, que se presenta como una narración hábil y muy agradable de las experiencias de su niñez.

Al enfrentar el ejercicio de la traducción vi que el modo en que todo esto emerge surge de la atmósfera lúdica y cercana que su escritura construye. Así, y sin modificar en lo absoluto el contenido o el orden en el que estos se presentan, procuré mantener un tono vivaz y cercano, que recrease la bella cercanía que yo misma había experimentado en cada una de mis lecturas. El inglés de Diana es llano y sencillo, y apela a las propias experiencias de manera muy efectiva. Opté, entonces, por privilegiar expresiones sencillas, intentando acercarme a un habla llana que nos evocase cercanía. Ilustraré esto con un ejemplo. Observemos, primero, el texto original:

If I was going to study, my parents insisted, I had to go away. “You’ll go to boarding school in Toronto”, my mother said. “You’ll like it there. You’ll be close to Gramma. But you have to learn English.” This meant learning more than the one word I had already perfected, though the way I pronounced it stretched over so many syllables I thought it was a complete sentence: sonofabitché. I remember standing there, in my cowboy boots, my plaid skirt with antigravity suspenders, my brown suede jacket with the fringe, and the pebbles in my pockets. My braids were pulled back so tight I couldn’t close my eyes. My little gold scissor earrings that opened and shut dangled from my ears. I promised: “Sí mamá. I learna da inglish.” So off I went to Canada, announced back then as my extended home, part of my Américas.

My Gramma stiffened in disapproval. She hated the boots, the jacket, the pigtails, and reminded me that only savages pierced their body. My education, she warned, was about to begin. I tried to change the subject and make polite conversation: “Gramma, how’s your cancer?” (Taylor, 2003, p. xiv)

En este fragmento podemos encontrar varios puntos de interés que me enfrentaron a distintas decisiones. Uno de ellos descansa en la enunciación de Gramma. Esta palabra inglesa tiene un sentido cercano y cariñoso, parecido a nuestra expresión “abuelita”, en español. Sin embargo, la representación que en el texto se hace de ella rigidiza paulatinamente la dulzura con la que se la presenta al inicio, sin que esto se evidencie en el vocablo. Esta contradicción forma parte del ritmo ágil que la escritura de Diana construye, y me pareció importante mantener este efecto particular de su estilo en la nueva versión. Traducir el texto literalmente manteniendo inamoviblemente la expresión “abuelita” en cada una de sus menciones atenuaba la movilidad de la narración. Por ello, y atendiendo al impacto que causa el modo en el que se la presenta opté por hacer una pequeña variación:

Mis padres insistían en que si iba a estudiar tenía que salir de ahí. “Irás al 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 estiraba por sobre tantas sílabas que me parecía una oración completa: sonofabitché. Me acuerdo de haber estado ahí de pie, con mis botas de vaquero, mi falda a cuadros con suspensores, mi chaqueta de gamuza café con flequillos y las piedrecitas en los bolsillos. Mis trenzas estaban tan apretadas hacia atrás que apenas podía cerrar los ojos, y mis aritos de oro de tijeras que se abrían y cerraban colgaban de mis orejas. Entonces prometí: “Sí mamá. I learna da english”. Así que me fui a Canadá, mi segundo hogar según me habían anunciado, parte de mi América. Mi abuela arrugó la frente en señal de desaprobación. Detestó las botas, la chaqueta, la cola de caballo y me recordó que sólo los salvajes se perforaban el cuerpo. Mi educación apenas comenzaba, anunció. Traté de cambiar el tema y sostener una conversación educada: “Abuelita, ¿cómo estás de tu cáncer?” (Taylor [trad. Salas], 2003)

El utilizar el vocablo cariñoso en la primera mención destaca el carácter cercano y dulce con que se presenta a la abuela. El que ella estuviese cerca de la niña en Toronto debía ser un factor de confianza para la niña, que la persuadiese y le ayudase a aceptar la nueva experiencia y el desapego del hogar. Aquello, al parecer, tuvo buenos resultados, pues la voz narrativa recuerda haber estado bellamente vestida prometiendo a su madre estudiar y ser muy buena. Quien lee, por algunas líneas, comparte este tranquilo sentimiento. Sin embargo, luego del punto aparte se encuentra –como la niña – con una mujer conservadora que parece no ver con buenos ojos el aspecto y el comportamiento de su nieta, asociando todo eso a un grupo humano de carácter aparentemente “inferior”. El optar por un vocablo menos cariñoso para esta segunda enunciación subraya el contraste entre ambas perspectivas para, finalmente, abocarnos a la última aparición de la palabra, contextualizada en una estrategia de la niña para cambiar el tema y alivianar la tensión del momento. La pequeña escoge recrear una conversación educada –tal vez no con mucho éxito –lo que apunta a usar un vocativo “correcto” que agrade a su interlocutora. Usar, entonces, una palabra cariñosa parece ser una buena opción.

Este tipo de decisiones apuntan a subrayar el impacto de la lectura particular que moviliza a la traducción que hoy propongo. Como una mediación situada en un contexto y momento particulares, el esfuerzo apunta a entregar de la manera más rica posible el efecto que mi lectura atenta pudo recoger. Otro elemento que podemos observar dentro del mismo fragmento nos enfrenta nuevamente a una decisión. Las primeras líneas del fragmento narran para la audiencia el contexto de la partida de la niña, con el fin de optar a una mejor educación. Observemos nuevamente las primeras líneas del texto en inglés:

If I was going to study, my parents insisted, I had to go away. “You’ll go to boarding school in Toronto”, my mother said. “You’ll like it there. You’ll be closet o Gramma. But you have to learn English.” (Taylor, 2003, p. xiv)

La expresión “go away” corresponde a un verbo modal que podría traducirse de varias maneras. El sentido central de la expresión apunta a la acción de irse, dejar un lugar, largarse. (merriam-webster; wordreference) Una traducción posible, entonces, podría ser “Si iba a estudiar, mis padres insistieron, tenía que largarme” o “Si iba a

estudiar, mis padres insistieron, tenía que irme”. Entendiendo que el sentido total de la oración, en el contexto en el que se encuentra, apunta a la necesidad, advertida por los padres, de ofrecerle a su hija una educación mejor que la que podrían conseguir en el pueblo, la primera opción parece correcta. Condensa de manera efectiva la acción del verbo y contiene un carácter coloquial que va de acuerdo al estilo de la autora; sin embargo, me pareció inadecuada debido a que la expresión “largarse” comúnmente no forma parte del habla coloquial en Chile, sonando tal vez más cercana a los doblajes o al estilo de habla que se usa en la televisión.

La segunda opción también es adecuada. Es simple, clara y cercana, y mantiene mucha cercanía con el sentido inmediato de la expresión en inglés, muy de acuerdo a las descripciones que de ella se han hecho en diccionarios de la lengua inglesa. Decidirse por esta opción le daría al texto un carácter neutro, y su finalidad comunicativa sería exitosa. Sin embargo, tampoco me pareció adecuada debido a que atenúa el trasfondo del párrafo total. Tener que “irse” se refiere a la necesidad de dejar el sitio en el que el sujeto se encuentra por alguna razón (tal vez no especificada en la oración total). Esta situación bien puede ser fortuita, sin embargo, no apunta necesariamente a verse en la obligación de dejar el lugar por ser éste insuficiente o insano. A ello podemos sumar, además, el contexto del párrafo y la oración. Son los padres quienes ven la necesidad de llevar a la niña a una ciudad más grande que ofrezca instituciones educacionales de mayor peso en donde pueda formarse, dado que se ha decidido –conjuntamente al parecer –que la niña se dedicará a los estudios. Dedicarse a los estudios puede implicar el dejar de lado la posibilidad de dedicarse al ejercicio de alguno de los oficios comunes de la localidad de Parral-Chihuahua, y por tanto, dicha opción apuntaría a una forma de vida diferente, con aspiraciones y oportunidades diferentes.

Lo anterior parece guardar relación con lo narrado posteriormente, pues la escritura de la autora apunta a ilustrar la importancia de las experiencias en lugares diferentes, todos, sin embargo, parte de lo que ella identifica como su América Hemisférica. Dado que en el primer párrafo del texto menciona una anécdota del tiempo en el que se encontraba cursando su doctorado, y que más tarde se refiere también a las conversaciones con otros académicos, sabemos que su opción de vida no apuntó a desarrollarse en uno de los oficios de su pueblo natal. Esto podría hacernos pensar que aquel viaje fuera de Parral le entregó nuevas herramientas que de alguna forma influyeron en su carrera y trabajo profesional, acercándola a las posibilidades que la vida en la ciudad puede ofrecer. También en Chile sucede algo similar, pues muchas y

muchos se sienten obligados a viajar a la capital para encontrar mejores y más amplias oportunidades de estudio y trabajo, en comparación a lo que podrían aspirar si permanecen en sus localidades de origen. Nueva York, la ciudad en la que Diana Taylor reside en la actualidad, es también otro ejemplo de lo mismo pero en una escala mucho mayor, pues son miles los hombres y mujeres de todo el mundo quienes optan por instalarse allí en busca de mejores oportunidades para sí mismas/os y sus familias. Teniendo en cuenta estas cosas, no me pareció adecuado ignorar todo este trasfondo, por lo que opté por una forma que, a mi juicio, contiene de manera más efectiva la complejidad que el viaje encierra:

Mis padres insistían en que si iba a estudiar tenía que salir de ahí. “Irás al internado en Toronto”, decía mi mamá. “Te va a gustar allá, estarás cerca de la abuelita. Pero debes aprender inglés.” (Taylor [trad. Salas], 2003)

Tener que “salir de ahí” encierra en el contexto aquella necesidad que tantas y tantos comparten, de buscar nuevas posibilidades en otras ciudades dejando atrás el lugar natal. Este acto emigratorio encierra la esperanza de un desarrollo mayor en términos educativos y económicos, lo que podría significar una calidad de vida diferente y potencialmente mejor. Si bien la expresión tal vez se aleja de la traducción de la frase verbal, mantiene el sentido del párrafo y le confiere una cierta cercanía, fiel al estilo escritural de la autora.

Cada una de estas decisiones debe analizarse muy de cerca, cuidando el no intervenir el sentido central de la escritura de origen y no influir nocivamente en el estilo que como lectores percibimos en el texto. La traducción se presenta así como un acto de mediación que nos enfrenta a una constante negociación en la que la experiencia, las lecturas previas, la ideología y la ética juegan un rol constante y fundamental. Generar un texto neutro, impoluto y libre de estos elementos no parece posible y, con ello, la resolución que en cada caso se alcance debe visualizar con claridad todos estos factores. El lenguaje, entonces, se presenta como una matriz en movimiento, fluida, que se construye en cada lectura y que se ofrece, generosa, a nuevas construcciones, desdibujando las líneas que sostuvieron por un momento la ilusión de origen o pertenencia.

Cornejo Polar en *Escribir en el aire* (1994) se refería a la literatura y al lenguaje latinoamericano como algo heterogéneo, múltiple, imposible de contener en

definiciones que le adscribieran en un determinado estilo. Esta disparidad, sin embargo, no surge pasivamente, pues resulta del proceso de colonización y los constantes conflictos y traumas que se derivan de ello. El lenguaje jugó un importante rol en todo esto –basta recordar el incidente entre Atahualpa y Valverde frente a la “palabra de Dios” contenida en un libro –convirtiéndose en una herramienta de dominación desde donde se construían los fundamentos que justificarían y fijarían en el tiempo los actos llevados a cabo. La palabra escrita se instaló como un dispositivo dominador que, a través de su enunciación, construía y preservaba los roles de cada grupo y se imponía como “verdad”, aunque los mismos colonos no fuesen capaces de decodificarlo (Cornejo Polar, 1994, p.32). Hay, entonces, múltiples voces y versiones de un mismo conflicto, tal como en una lectura el sentido se construye a partir de la experiencia, los sentidos y las lecturas o saberes de quien lee. Siguiendo a Angel Rama en *La ciudad letrada* (1984), la identidad latinoamericana sería un híbrido que no puede comprenderse si se deja de lado la identidad de los colonizadores. Es incompatible con la homogeneidad, por lo que se hace necesario considerar sin excepción todas sus múltiples influencias.

Asimismo, en el ejercicio de la mediación y la re codificación de este texto en particular no parece adecuado pasar por alto los múltiples elementos que construyen su sentido. Optar, entonces, por formas cercanas al contexto de destino, poniendo atención a aquellas expresiones que tácitamente lo enuncian se erige como un ejercicio comunicativo, ético e ideológico que enriquece su complejidad y hace más cercano su contenido.

Aproximaciones a la paradoja de la palabra *performance*

Como se ha señalado, una de las particularidades de la escritura de Diana Taylor es su estilo. La autora redacta construyendo con cada frase la bella paradoja de crear un texto teórico en un tono narrado, muy sencillo. Privilegia expresiones simples y directas que parecen tomadas de una conversación informal, sin perder en ello la precisión de una nominación concreta y efectiva, ni el rigor del tema tratado. Su prosa fluye al ritmo natural del inglés de manera lúdica y compacta, sin rastro alguno de cansancio o seriedad rimbombante, y consigue captar la atención de quien lee de principio a fin, sea

éste un lector avezado en la materia o no. Para mí, que me enfrenté a su texto también como una lectora novata, esta característica suya fue un elemento cautivante que pareció acoger mis reflexiones de manera generosa. Procuro mantener muy presente en mi mente esta experiencia todo el tiempo mientras la traduzco, pues creo que mi comunidad chilena y latinoamericana no ha tenido, en su mayoría, la oportunidad de leerla, y se han avocado al arte y al ejercicio de la performance sin tener contacto directo y constante con las palabras de la autora. Así, como intermediaria, intento cultivar en cada palabra el potencial móvil y natural de su escritura con el fin de recrear aquel encuentro cautivante y acogedor que yo misma tuve un día.

“Actos de transferencia” es la primera línea del capítulo I del texto, y titula lo que será un viaje que lleva a quienes leen, desde la experiencia del Encuentro de Performance y Política que el Instituto Hemisférico de Performance y Política HEMI convocó en junio del año 2001 hasta los tiempos de la conquista en México. La prosa de la autora construye un periplo muy ágil que a través de reflexiones teóricas ilustradas llevan a la audiencia a comprender las complejidades del performance como campo de estudio y lente epistemológico. Esta necesidad de definir y situar al espectro lector dentro de lo que llamamos *performance* es lo que la obliga a comenzar su descripción con una paradoja.

La palabra “performance”, de origen anglo, contiene diferentes sentidos de acuerdo al campo en el que se la utilice. Todas, sin embargo, apuntan a la acción que una determinada persona o un determinado artefacto lleva a cabo. Los estudios de performance buscan ahondar en la comprensión de las tradiciones Latinoamericanas y hemisféricas expresadas a través de las acciones de los cuerpos, replanteando los límites disciplinarios y nacionales del siglo XIX. (Taylor, 2003) Diana Taylor define con mucha claridad lo que el campo de la performance analiza e impulsa, integrando a quienes leen en la tradición y poniéndolos en contacto con los precursores de la disciplina. Esta contextualización, además de hacer partícipe a la audiencia de los albores del campo, de inmediato puso a la traducción en contacto directo con la paradoja: ¿Cómo construir un texto fluido integrando constantemente la palabra “performance”, siendo éste un vocablo intraducible?

La autora ya había tenido contacto con esta situación y entendía su complejidad como una posibilidad. Utilizó esta particularidad para traer aún más luz sobre las cuestiones del campo, pues el que no exista una traducción al español o al portugués que contenga todos los alcances del término, que no haya forma de hacerla sonar natural

en ninguno de los dos idiomas y que a pesar de ello se utilice extendidamente, señala la amplitud de su significar. Esta palabra anglo recuerda la ocurrencia y la presencia de la colonización, desmontándola con un guiño a la memoria en cada una de sus aplicaciones. Asimismo, desdibuja los límites de las palabras que se utilizan como sinónimos, incluyéndolas y representando la amplitud del campo que cubre.

En el texto, entonces, y para los fines de la traducción, la palabra se mantuvo. Sin embargo, y como enuncia la autora brevemente y en relación a los angloparlantes, el género de la palabra se tornó problemático. Formalmente hablando, una palabra de género neutro en el inglés es algo habitual. Se mantiene, en el lenguaje, un carácter ambiguo y se la construye de esa forma. El español, en cambio, tiene una estructura más rígida en estos aspectos y nos suena muy extraño el que una palabra no tenga género masculino o femenino. La matriz nos obliga a adscribirla en alguna de las dos posibilidades por medio de este acostumbramiento que el mismo sistema alimenta en sus hablantes. De inmediato sentí esa incomodidad, e intenté insertarla, por opción, en el género femenino, tomando como referencia otros libros de autores latinoamericanos, que referían a la misma materia. Esta postura fue rechazada por la autora, quien me indicó que durante el ejercicio de escritura en español del libro *Performance* (2011), editado en Buenos Aires, en el que mucho del capítulo 1 es condensado, descubrió que el término transitaba entre los géneros y que, por ello, al instalarlo en el español debíamos dar cuenta de esta movilidad poniéndolo por escrito indistintamente en ambos géneros a lo largo de la escritura, desafiando las reglas de la gramática y la lengua. Coherentemente con lo que el vocablo encierra y lo que el campo abarca, debíamos, una vez más, ilustrar la fragilidad de los límites evidenciando la falacia de su construcción y sugiriendo nuevas posibilidades, perspectivas y espacios.

Así, entonces, la mantuve, yendo de un género a otro, incomodando a mi programa de escritura. Este pequeño detalle –bello, por lo demás –lleva a la práctica los planteamientos mismos del campo que nombra: la aparición contrastiva de la palabra, siempre de una nueva e inesperada manera, encarna en el cuerpo del texto lo que ella misma es. La escritura, entonces, y a través de este pequeño gesto, se vuelve performática en sí misma y posibilita una comprensión más profunda de su sentido al exponer a quien lee a una experiencia real y liberadora.

Esta posibilidad, ejercida vívidamente por el texto, evidencia la susceptibilidad creadora del lenguaje. Judith Butler (2001) ya señalaba en *El género en disputa* la necesidad de desarrollar un nuevo lenguaje que representara completamente a las

mujeres, dada la matriz masculina del lenguaje hegemónico. No parecía posible hablar el feminismo en un lenguaje que intrínsecamente definía a las mujeres y a su experiencia en términos de una negación. (Butler, 2001) La categoría de “las mujeres” no constituía para la autora un sujeto válido para el feminismo por insertar, desde su enunciación, al grupo heterogéneo que pretende nombrar dentro de la economía del lenguaje normativo. Butler, citando a Foucault en el capítulo primero, reflexiona sobre la “doble función del poder: la jurídica y la productiva” (p. 35). El poder produce a los sujetos que dice representar, para luego invisibilizar este proceso mediante la naturalización. En la traducción, enmarcar la palabra *performance* en uno de los dos géneros que el idioma castellano ofrece habría puesto en marcha este proceso.

En otro nivel, la “performance” también constituye el lente metodológico que nos permite analizar eventos entendiéndolos *como* performance. Obediencia civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son prácticas y actitudes ensayadas y llevadas a cabo a diario en la esfera pública. Entender estos fenómenos *como* performance sugiere que el performance también funciona como una epistemología. Estas conductas incorporadas, ligadas a otras prácticas culturales constituyen una manera de conocer. La calidad parentética de estas performances es externa, desde el lente metodológico que las determina como “un todo”, objeto de análisis. Las performances y la estética de la vida cotidiana varían de una comunidad a otra, reflejando así su especificidad histórica y cultural tanto en su actuación incorporada como en su recepción. (Mientras dicha recepción cambia tanto en la performance en vivo como en la de los medios de comunicación, el acto mismo sólo cambia en el performance en vivo). Las performances viajan, desafiando e influenciando a otros performances. Sin embargo, están, de alguna manera, siempre *in situ*, pues son inteligibles en el marco del entorno inmediato y las cuestiones que le rodean. El que algo *sea* performance y el que otra cosa pueda estudiarse o entenderse *como* performance, señala que el performance es “real” y “construido” a la vez. Sus prácticas condensan aquello que se ha mantenido aislado históricamente, como discursos distintos, supuestamente independientes ontológica y epistemológicamente. (Taylor, 2003, [trad. Salas] énfasis mío.)

Los estudios del performance, en este aspecto, parecen imbricarse y potenciarse, pues en conjunto brindan la posibilidad de llevar a cabo acciones en el mundo que desmontan la matriz de poder que disminuye y sujeta al grupo que el feminismo reivindica. Nuevos espacios expresivos y representativos pueden surgir de este diálogo, posibilidades también ciertas dentro del campo del lenguaje y la traducción, entendiendo a este trabajo como un ejercicio de reescritura no terminada ni finita. El término performance es una palabra de origen anglo que resulta intraducible a otros idiomas, como el español y el portugués, porque la amplitud de su sentido no está contenido en una sola palabra. Los términos que se usan como sinónimos son parte de su significado, dando cuenta de aspectos de sí misma, como teatralidad, representación o acción de arte. Diana Taylor subraya, además, el factor gramatical presente en todas estas formas, siendo performance la única palabra que es, a la vez, verbo y sustantivo. (Taylor, 2003, p.14-15) Esta misma situación resulta cierta para los términos “mujeres” o “patriarcado” de acuerdo a Judith Butler. Cuando hablamos de patriarcado, ¿no estamos asumiendo que una misma forma de dominación ocurre en todas partes del mundo y todos los contextos, como si existiese *una verdad*, previa a la palabra y de carácter universal? (Butler, 2001)

Confiar en que podemos utilizar términos como estos de manera “general” aplicada a contextos dispares señala sólo el ejercicio del poder a través del lenguaje, poniendo en marcha a través de su matriz el proceso de invisibilización que confunde la violencia de su dominación. Es necesario, entonces, repensar y abrir las posibilidades de lo que decimos al usar las palabras; preguntarnos *qué es lo que decimos* cuando decimos algo en particular, y qué es lo que efectivamente estamos nombrando en el momento y contexto de nuestra acción resulta relevante y urgente. La traducción, de este modo, ha llegado a constituirse como una de las estrategias que el poder ha utilizado para naturalizar e invisibilizar estas realidades, pues las presenta, desde su emisión, como fijas y terminadas, investidas de verdad. Sin embargo cada texto contiene las huellas de un proceso de codificación complejo, susceptible de desmontarse y estudiarse libremente por una lectora o lector atento.

La complejidad traductológica de la palabra “embody”

Como la palabra *performance*, “embody” es otro término que no presenta soluciones fáciles. No existe en español una palabra que contenga el sentido que en el texto se quiere expresar, siendo sólo posible recurrir a frases que desarrollen el contenido del término. Como ejemplo e ilustración del término en el texto original podemos observar el siguiente fragmento:

In performance studies thus, notions about the definition, role, and function of performance vary widely. Is performance always and only about embodiment? Or does it call into question the very contours of the body, challenging traditional notions of embodiment? Since ancient times, performance has manipulated, extended, and played with embodiment –this intense experimentation did not begin with Laurie Anderson. Digital technologies will further ask us to reformulate our understanding of “presence”, site (now the unlocalizable online “site”), the ephemeral, and embodiment. The debates proliferate. (Taylor, 2003, p.4, 5.)

A través de la palabra la autora hace referencia a las múltiples prácticas y actos rituales que los seres humanos llevan a cabo a través de las expresiones del cuerpo, usándolo como medio significativo para transmitir y perpetuar el conocimiento y la identidad. Así, es difícil encontrar una sola palabra en nuestro español que apunte a la idea de “hacer cuerpo” o “expresar por medio del cuerpo”, con la complejidad que la autora requiere. Numerosas fueron las frases que le propuse como opciones, una de ellas, para el mismo segmento fue:

Así también en los estudios de performance las nociones acerca de su rol y función varían ampliamente. ¿Acaso la performance se trata siempre de acciones realizadas y transmitidas a través de los cuerpos, o cuestiona también los límites del mismo, desafiando así las nociones tradicionales de sus posibilidades expresivas? Desde tiempos muy antiguos la performance ha manipulado, extendido y jugado con dichas posibilidades. –esta intensa experimentación no comenzó con Laurie Anderson. –Las tecnologías digitales nos pedirán más tarde

que reformulemos nuestra concepción de la “presencia”, de sitio (ahora tenemos el ilocalizable “sitio web”), de lo efímero y lo corpóreo. Los debates proliferan. (Taylor, 2003 [trad. Salas])

Si bien esta posibilidad parece aclarar las posibles confusiones que el uso de sinónimos pudiese suscitar, la autora decidió mantener el término traducido al español de manera directa, jugando una vez más con el sentido que la palabra tiene. Por *embody*, entonces, optamos por la palabra “incorporado/a”, pasando por alto el sentido aditivo que la palabra contiene y dándole un nuevo significado, respondiendo, esta vez, al contexto en el que se la presenta. Así, en un gesto performático, la traducción al español construye el sentido de la palabra al evidenciar lo que con ella se quiere expresar. Esto no es necesario en el idioma original, pues la palabra “embody” permite comprender a quienes leen el sentido de lo que se está planteando. La siguiente es primera mención de la palabra en el texto original:

This study, like the Hemispheric Institute, proposes that performance studies can contribute to our understanding of Latin American –and hemispheric – performance traditions by rethinking nineteenth-century disciplinary and national boundaries and by focusing on embodied behaviors. (Taylor, 2003, p.3)

La traducción al español utiliza la palabra “incorporado” haciendo referencia directa al cuerpo, lo que se menciona de manera explícita en el texto, construyendo un contexto particular que constituya el sentido requerido para toda la lectura restante:

Este trabajo, así como el Instituto Hemisférico, propone que los estudios de performance contribuyen a nuestra comprensión de las tradiciones performáticas latinoamericanas- y hemisféricas- pues nos permiten repensar los límites disciplinarios y nacionales del siglo XIX, y enfocarnos en comportamientos incorporados, es decir, expresados a través de las acciones de los cuerpos. (Taylor, 2003, [trad. Salas])

De esta forma *el cuerpo del texto* va tomando la forma que requiere para poder expresarse, para manifestarse en el acto de su propio existir. Los estudios de género también observan las expresiones de los cuerpos con el fin de comprender sus lenguajes

y desmontar las estructuras de poder que se han inscrito sobre ellos. Estas marcas han llegado a naturalizarse a través de las prácticas performáticas que el poder hegemónico instala y perpetúa a través de la cultura imperante que obliga a los sujetos a “ser” (embody) hombres o mujeres, y a comportarse de acuerdo a esos modelos. Judith Butler ha observado este proceso de construcción muy de cerca, y llama nuestra atención también sobre el cuerpo como un medio pasivo sobre el cual la cultura se dibuja de acuerdo al modelo del poder:

La controversia respecto al significado de *construcción* parece desplomarse con la polaridad filosófica convencional entre libre albedrío y determinismo. Por consiguiente, es razonable sospechar que una restricción lingüística común sobre el pensamiento forma y limita los términos del debate. Dentro de estos términos, el “cuerpo” aparece como un medio pasivo sobre el cual se inscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa determina un significado cultural para sí misma. En cualquiera de los casos, el cuerpo se considera un mero *instrumento o medio* con el que una serie de significados culturales se relaciona sólo externamente. Pero el “cuerpo” es en sí una construcción, como lo son los innumerables “cuerpos” que constituyen el campo de los sujetos con género. (Butler, 2001, p. 42)

La escritura de Diana Taylor es performática pues construye sus propios significados en el marco de su propia escritura, dando cuenta de su actuar y manifestando explícitamente su intencionalidad y fines. El prólogo del mismo texto es un buen ejemplo de esta situación. Este apartado se presenta aislado de la numeración que organiza al resto del texto, y sienta las bases para la lectura posterior. Al modo de Austin, la autora construye biográficamente las bases para comprender la motivación y la importancia de los estudios de género, dándole significancia a la información posterior porque comparte con quienes leen sus propias impresiones. Este apartado *llama* a la lectura tal como en la música las primeras percusiones del tambor llamador sienta las bases del ritmo en el que todo lo que se toque después ocurrirá. Diana Taylor, *por medio de sus palabras*, le ofrece a quien lee la posibilidad de mirar con sus ojos, de sentir con su cuerpo, y comprender un poco más la experiencia de los estudios del performance entregando su propia experiencia como una plataforma de acercamiento y entendimiento.

Versatilidad y *fluidéz* en la escritura performática de Diana Taylor

El texto de Taylor, al situarse desde la performatividad, construyendo los sentidos que requiere, parece responder a la necesidad que Luce Irigaray devela en *Speculum of the other woman*. Similar a Violi (1991), la autora francesa señala que las mujeres –y, recogiendo las palabras de Butler (2001), los múltiples grupos apartados y negados por separarse de la norma imperante –carecen de la posibilidad de expresión en el lenguaje, justamente porque no se definen como Otro, o como la negación de la expresión masculinista. Las mujeres no son aquella marca negativa, constituida en oposición y en ausencia de rasgos significantes y constitutivos, sino que ella misma deja de tener lugar en el lenguaje porque su existencia y expresión no se sujeta a sus lineamientos. Frente a una matriz lingüística que se construye binominalmente la mujer expresa su ser de manera fluida, sin comenzar ni terminar de acuerdo a los límites que el lenguaje tiende a construir y reproducir. La mujer nunca llega a entrar en él.

Para Irigaray el lenguaje ha sido creado por el hombre, concepto por concepto, con el fin de sujetar y controlar todo lo que le rodea y construye su realidad. Sin embargo, aquella parte oscura e incomprensible sigue existiendo, aunque el mismo lenguaje al nombre como “mujer” y la construya desde la negación de sus rasgos significantes y distintivos (Irigaray [trad. Gill], 1998, p. 133-138). De acuerdo a Irigaray y Butler, aquello es una ilusión de ordenamiento y dominio que naturaliza e invisibiliza una realidad que sigue existiendo y manifestándose en cada falla, en cada fisura del lenguaje (Butler, 2001, p. 41-45). El lenguaje se constituye como un *speculum*, un espejo masculino que trata de construir aquello que no logra comprender, de acuerdo a sus lógicas y bajo su control.

La mujer, o una mujer, como señala Irigaray no puede ser una unidad dentro del lenguaje y su ordenamiento. El lenguaje no logra decir lo que ella es en su totalidad, ya que ni su deseo ni su experiencia es una. Las palabras que el lenguaje le ha conferido no logran contener lo que el sentido de su propia realidad, relegándola al silencio de un habla vacía de su experiencia. Su deseo es también múltiple, infinito, y no permite dominio alguno al activarse justamente desde la estimulación continua de su existencia fragmentada en el cuerpo. Su expresión múltiple, que a lo largo de la historia ha sido traducida a una existencia única en relación a la maternidad como objeto del deseo

masculino, no encuentra en el lenguaje la posibilidad de manifestarse y debe buscar nuevas posibilidades:

What needs to be done instead, of course, if she is to begin to speak and be understood, and understand and express herself, is to suspend and melt down all systems of credit. In every sense. The credit, the credibility, that sustains all the current forms of monopoly, needs to be questioned. Otherwise, why speak about “her,” since the only currency she provides or enjoys is her silence? (Irigaray, [trad. Gill], p.233, 234)

Si, dentro del lenguaje como un dispositivo de transmisión y control, la traducción ha instalado ciertas versiones de los colonizados, se hace necesario generar nuevos textos (originales y traducidos) construidos *desde y para* cada contexto particular. El texto de Diana Taylor parece comprender cabalmente estos planteamientos y genera nuevas palabras, cuestionando los límites de cada término y del mismo lenguaje, pues consigue crear en sí mismo un contexto significativo en el cual nuevas significaciones van naciendo de acuerdo a las necesidades del mismo.

Este tipo de escritura desafía la institucionalidad del lenguaje, que se impone como dispositivo de dominación y control al fijar la multiplicidad en conceptos determinados y bien descritos en diccionarios, manuales y bases de datos. A momentos es imposible dejar de pensar que dicha plataforma olvida que el lenguaje no sólo existe en la institucionalidad, pues se regenera y cambia a diario en el habla, en la ocurrencia particular dentro de cada contexto y en el uso que cada hablante opte por darle. Es justamente este campo el que a menudo es relegado e invisibilizado por la academia y los sectores de poder, retomado nuevamente por los estudios de género y los estudios de performance.

La versatilidad de la escritura performática de Diana Taylor no sólo propone nuevos sentidos en algunas de las palabras que utiliza; también adopta un ritmo cercano al del habla para entregar el complejo contenido teórico sobre el cual reflexiona. La voz enunciativa que emerge del texto de Diana desmonta la estructura formal que la academia ha instalado como norma para la producción de conocimiento escrito, evidenciando e *incorporando* la existencia y el potencial de transferencia del conocimiento emergiendo desde instancias Otras, como la oralidad y los comportamientos incorporados y mnemónicos que los grupos relegados –con mayor o menor suerte –han luchado por mantener. La escritura parece constituirse desde una

experiencia y se aleja del pulcro distanciamiento de las reflexiones académicas, confiriéndole sentido a lo descrito y construyendo una proximidad con quien lee, cercana al cotidiano.

The relationship between the archive and repertoire, as I see it, is certainly not sequential (the former ascending to prominence after the disappearance of the latter, as Nora would have it). Nor is it true versus false, mediated versus unmediated, primordial versus modern. Nor is it a binary. Other systems of transformation –like the digital –complicate any simple binary formulation. Yet it too readily falls into a binary, with the written and archival constituting hegemonic power and the repertoire providing the antihegemonic challenge. Performance belongs to the strong as well as the weak; it underwrites de Certeau’s “strategies” as well as “tactics,” Bakhtin’s “banquet” as well as “carnaval”. (Taylor, 2003, p.22)

Una traducción que intentase acercarse y acercar a su determinada audiencia una escritura que mantiene una postura lúcida y performática como ésta debía, necesariamente, recrear el ejercicio de la escritura como una experiencia. Se hace también el cotidiano de la audiencia a la que el nuevo texto va dirigido. Judith Butler señala en *Deshacer el género* (2004) que la transferencia de conocimiento de una cultura a otra debe realizarse a través de un proceso de re-emergencia o re-nacimiento, es decir, es necesario hacer emerger dicho contenido nuevamente *en* el nuevo contexto de destino, evitando transferir significados y sentidos ajenos que terminarían por cumplir un rol colonizador, nada deseable. En concordancia con estos planteamientos, puse mi esfuerzo y entusiasmo en comprender lo más profundamente posible el sentido de la escritura de Diana para luego hacerla surgir nuevamente desde mi propia experiencia, usando el lenguaje que conozco y manteniendo el ritmo que la vida cotidiana me ha dado. Para mí, este ejercicio evidenció el carácter infinito del lenguaje, capaz de producir escrituras y reescrituras siempre en proceso, fluidas, escapando a la falacia del control y dominio que Irigaray identificaba con el *speculum* masculino.

A mi entender, la relación entre el archivo y el repertorio no es secuencial en lo absoluto (el archivo llegando a ser dominante luego de la desaparición del repertorio, como sugiere Nora). No es cuestión de ‘verdadero’

versus ‘falso’, mediado versus no mediado, primordial versus moderno. Tampoco considero que sea binario. Otros sistemas de transmisión –como el digital –dificultan cualquier formulación binaria simple. Aún así, fácilmente se constituye como tal, con la escritura y el archivo constituyendo el poder hegemónico frente al repertorio que corresponde al desafío anti- hegemónico. El performance pertenece tanto a la cara fuerte como a la débil de aquel binario; reasegura las “estrategias” de de Certeau así como las ‘tácticas’, y reafirma también el “banquete” de Bahktin y el “carnaval”. (Taylor, [trad. Salas], 2003)

Traducción in situ hacia la mañana del 11: El caso del narrador testigo

Si, principalmente, el primer capítulo de *The Archive and Repertoire* ilustra la performance a través de sus contenidos y el uso del lenguaje, el caso del capítulo 9 *incorpora* la expresión performática de manera muy clara. En esta sección se narra en primera persona la experiencia del 11 de septiembre en la ciudad de Nueva York, entregando la perspectiva y la angustia de la autora a las y los lectores, instalándoles en un plano vertiginoso gobernado por un ritmo entrecortado y frenético. El texto está compuesto de numerosas oraciones descriptivas muy breves que, como fotografías, desarrollan una secuencia de hechos que transmiten muy eficientemente la angustia y la confusión del momento. De esta forma, el texto transporta a quienes leen a la experiencia, para luego, y desde ahí, comenzar a urdir con ellos una reflexión en torno al hecho.

Este texto recrea un estado psíquico y emotivo que transporta a la audiencia a un momento y un lugar específicos, lo que lo hace muy performático. Sin embargo, el viaje que la escritura propone ocurre de variadas maneras de acuerdo a quien lee, y no conviene que en esta ocasión pasemos esto por alto. Deleuze y Guatari reflexionaban en el año 1977 en relación a lo que un libro es, y lo llamaron “Rizoma” utilizando la imagen de una planta herbácea en lugar de un árbol, como se había hecho hasta entonces. La finalidad de eso era traer luces sobre la falacia de la perspectiva binaria que se había aplicado con tanto énfasis en el lenguaje, desde la ciencia, el psicoanálisis y la lingüística. Este trabajo, al situarse en el libro como plataforma de reflexión,

evidencia las múltiples posibilidades que la escritura tiene al momento de construir un texto y volverse un *agenciamiento* (Deleuze y Guatari, ed. 1997, p. 10-12), demostrando que, como tal, su sentido sólo emerge al estar en combinación con otros.

Esta perspectiva instala la multiplicidad y las relaciones como eje de la existencia y la comprensión, echando por tierra la ilusión de finitud y de dominio que las relaciones binarias o arbóreas de los textos imponían. Ya no es posible, entonces, adscribir un libro determinado a un autor o autora, pues el contenido que del papel emerge sólo podrá reconstituirse en cada lectura a partir de la comunión que éste tenga con otros textos propuestos por quien lee, en cada momento y contexto particulares. ¿Cuál es el impacto que la escritura de Diana tiene, entonces, en cada lector? La respuesta es infinita e inconmesurable. Sin embargo tuve que planteármela al momento de pensar en una traducción, y sólo pude responderla en relación a mí misma y al grupo al que quería entregarle mi trabajo.

Para nosotros, como para otros también, el 11 de septiembre es una fecha muy llena de contenido. Su sola mención nos transporta a una experiencia de pugna y represión que, en una primera instancia, no tendrá relación alguna con las torres gemelas, y que, durante la lectura estará presente indudablemente. Como un susurro, vibrará conjuntamente con la voz que emerja del texto, y terminará por influir enormemente en su impacto. Habrán sensaciones que sin duda nos parecerán cercanas, pero viviremos el viaje que las líneas de Diana proponen transportando al Nueva York del 2001 nuestra experiencia en las calles del Sur. Su texto, para nosotros, funciona en conexión con los múltiples *textos* que ya llevamos marcados en nuestra memoria a partir de la experiencia de nuestro 11 de septiembre.

La traducción que hoy propongo, entonces, intenta registrar o “mapear” una de las infinitas posibilidades que el texto-rizoma de Diana puede tener. Una suerte de coordenada construida de acuerdo a las múltiples señales que la experiencia propia en conjunto con la propuesta por la autora genera es lo que ha surgido, dejando huellas patentes que evidencian la presencia de una cierta reverberación latinoamericana. Nos encontramos, entonces, frente a un texto performático que pasa al español en una nueva versión, ocurriendo nuevamente en conjunción con el material latinoamericano y chileno que ponemos en juego. El lenguaje prueba así ser flexible y fluido, capaz de tomar nuevas formas y contener nuevas resonancias significadoras, negando la ilusión de veracidad finita del que una vez se le envistió, evidenciando también la imposibilidad de la performance de re-producirse. Como bien dice Diana Taylor en el mismo texto

que hoy trabajamos, al citar a Peggy Phelan en la página 5, el performance no puede realmente archivarse, documentarse ni re-presentarse, pues existe a través de su propia desaparición. Así, la traducción de un texto performático sería imposible si entendemos este proceso como una reproducción; es necesaria una re-performance, que lo haga surgir nuevamente, *en y para* un nuevo contexto.

Esta nueva emergencia lleva, sin duda, la marca de la experiencia de quien la construye, del mismo modo en que, de acuerdo a Albert Lord en *The Singer of Tales*, el artista construye una performance propia, novedosa y diferenciable:

We shall see that in a very real sense every performance is a separate song; for every performance is unique, and every performance bears the signature of its poet singer. He may have learned his song and the technique of its construction from others, but good or bad, the song produced in performance is his own. The audience knows it as his because he is before them. The singer of tales is at once the tradition and an individual creator. (Lord, 1949, p. 4)

De este planteamiento podemos desprender que el acto de creación, o de enunciación creativa, contiene la posibilidad de perfilarse de acuerdo a las particularidades de quien las emite. Podríamos pensar que ellas estarían dadas por distintas razones, que comprenderían elementos como la experiencia y la asimilación que la persona tenga de ellas, y por lo tanto, mucha de su originalidad y diferencia se desprendería de su contexto y origen. Cada expresión, entonces, desde su origen particular, terminaría por encontrar un modo particular de organizar y codificar su mensaje, imprimiéndole en este ejercicio un sonido particular y reconocible a cada nueva creación.

El rol determinante que las características particulares del emisor tienen de acuerdo a Lord en el campo de la poesía oral parece guardar relación con lo que Judith Butler plantea en lo referente a la transferencia de saberes y la traducción cultural (2004). En este último caso se plantea la necesidad de hacer emerger un determinado texto nuevamente en el contexto para el cual está dirigido, en lugar de pretender transferir sin cambios la información. El ejercicio de transferir un determinado contenido tal y como fue codificado en la lengua de origen constituye en sí mismo un ejercicio cegador, tanto para quien lo lleva a cabo como para quien lo recibe, pues se invisibilizan las complejidades y potencialidades del texto mismo. Para llevar a cabo la

codificación de una traducción es fundamental darle lugar al contexto de destino, dejando que éste tenga un rol protagónico en el “volver a decir”. Pasar de largo este ejercicio daría paso a un ejercicio colonizador, que sólo impondría la perspectiva del contexto de origen, como si la información que un libro contiene fuese algo finito y terminado, sin tener en cuenta las múltiples lecturas y los múltiples sentidos que el mismo texto tendrá, en conjunción con todo lo que el nuevo contexto contenga.

No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Un libro tampoco tiene objeto. En tanto agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y al exterior. (Deleuze y Guatari, 1977)

De acuerdo a Deleuze y Guatari un libro es una materialidad múltiple que construirá su sentido en la interacción y conjunción fluida con otras materialidades. Como rizoma y agenciamiento, un texto es un organismo móvil y vivo, infinito y nunca terminado, en constante posibilidad de reescritura y re significación. Así, una traducción, al re codificar un texto determinado no puede ni debe escapar a las vicisitudes que su constitución encierra. Desde el inicio, quien traduce debe instalarse y “hacer funcionar” el texto de origen a través de la propia lectura. Este proceso ya se encuentra teñido de movilidad, pues inevitablemente su lectura ocurre en las múltiples complejidades del contexto de quien traduce, y es allí en donde se construirá el estudio de la obra y su escritura.

El sentido de un texto, por tanto, es una materialidad fluida que no se fija en un solo significado, sino que se construye y reconstruye. Cada lectura, entonces, se constituye como una reescritura posible, siendo la traducción una reescritura nacida también a partir de una muy cuidada y estudiada lectura. Mijail Bakhtin (1981) observó también el carácter múltiple de la constitución del sentido. Utilizando el concepto de “dialogismo” se refirió al proceso de construcción de significado como un ejercicio múltiple y llevado a cabo por diversas voces que se interrelacionan horizontalmente, en

un proceso social, tal como las personas en un diálogo intercambian sus posiciones libremente, con la capacidad de hacer preguntas y alcances. Un texto, como organismo rizoma múltiple y diverso, es un espacio que posibilita la libre construcción de su significado dialógicamente. Así, una traducción se constituye como una reescritura dialógica, teñida de su proceso de lectura, de estudio y de su propio contexto, que dará lugar a un nuevo texto que creará, nuevamente, múltiples posibilidades de sentido en las lecturas de su audiencia.

Traduciendo el 11 de Septiembre

El capítulo 9 de *The Archive and Repertoire* no ha sido traducido al español. No contamos con versiones anteriores que nos permitan comparar los resultados obtenidos con otros. Sin embargo, el proceso dejó igualmente huellas de su proceso fluido y dialógico en relación al contexto *desde y para* el que ha surgido. Como se mencionaba anteriormente, el ritmo que lo compone es un elemento particular que lo acerca al campo de la experiencia, y por tanto, del habla. En la página 237, el texto original se presenta como sigue:

Like many others, I went inside to turn on the televisión, trying to find sense in what I was seeing. I could not assimilate it, either live or on TV. As in a sport stadium, I watched both at the same time. The large window framed a surreal and mostly silent scene. The wind was blowing towards Brooklyn, so the smell and smoke had not yet started to leak inside. From the twenty-ninth floor of my NYU housing a mile or so north of the WTC, I couldn't see people. I'd turn to the televisión and see the running, the screaming, the collage of frantic yet nonetheless contained images of disaster on the screen. Guiliani was talking, news anchors were talking, foreign correspondents were talking. Then I'd run back to the window. I took a photograph, not knowing why exactly, and started taping the CNN broadcast: TV, window, photo, TV, window, photo, back and forth, my options limited to a back-and-forth, trying to contain and grasp what was happening. Should I go and get my daughter? Was she better off at school, a

mile uptown, or here? Back and forth, back and forth. I went to get my daughter.
(Taylor, 2003, p.237, 239)

Este párrafo ilustra el estilo claro y a momentos coloquial de la escritura de la autora. El tópico del capítulo gira en torno a la experiencia del 11 de septiembre en la ciudad de Nueva York y la autora opta por adentrarse en el tema desde la propia vivencia y sentir, lo que toma forma en sus palabras. *TV, back and forth*, expresiones contraídas y oraciones breves son marcas claras de esto. Es imposible abstraerse de la angustia que la enunciación transmite. Sin embargo, aquel nerviosismo surge en español codificado de acuerdo a las expresiones de nuestro contexto, apuntando a una nueva performance del texto original.

Como tantos otros, fui adentro a prender la televisión, tratando de encontrarle un sentido a lo que estaba viendo. No podía asimilarlo, ni en vivo ni en televisión. Como en un estadio deportivo, vi a ambos al mismo tiempo. Los grandes ventanales enmarcaban una escena irreal y fuertemente silenciosa. El viento soplaba en dirección a Brooklyn, por lo que el olor y el humo aún no se filtraban dentro. Desde el piso 29 de mi lugar en NYU, a más o menos una milla al norte del WTC, no veía a nadie. Me volví hacia la televisión para ver el correr, el gritar, el frenético, pero contenido collage de imágenes del desastre en la televisión. Giuliani hablaba, periodistas de noticias hablaban, corresponsales extranjeros hablaban. Entonces corrí otra vez a la ventana. Tomé una foto, sin saber exactamente por qué, y comencé a tipiar la transmisión de CNN: Tele, ventana, foto, Tele, ventana, foto, una y otra vez, mis opciones limitadas a un ir y venir, tratando de contener y captar lo que estaba ocurriendo. ¿Debía salir y traer a mi hija? ¿Estaba más segura en el colegio, a una milla al norte, o aquí? Ir y venir, ir y venir. Fui a buscar a mi hija. (Taylor, 2003, [trad. Salas] p.237, 239)

El texto propuesto procura mantener una cercanía en relación al texto de Diana, y respeta la organización de las expresiones lo más posible. Sin embargo, vuelve a decir lo que la autora plasmó situándose desde ya en el contexto de destino. La escritura de Diana Taylor, al mantener a lo largo del texto un tono coloquial y sencillo desmonta la estructura de poder que la academia construye a partir del estilo de su lenguaje. Al codificarse privilegiando el uso de una gramática y vocabulario especializados el lenguaje funciona como un dispositivo que asegura el acceso a la información sólo a

aquellos que conozcan el código y estén bien instruidos en la materia, abriendo la posibilidad de la lectura y su comprensión sólo a aquel segmento de la sociedad que tiene la posibilidad de educarse de acuerdo a estos preceptos. La autora rompe con esta maquinaria al construir un texto académico en un lenguaje democrático, de fácil acceso, haciendo de su escritura un performance democrático y consecuente con sus planteamientos.

Este cariz, sin embargo, podría perderse en una traducción que, aunque fiel al contenido, podría ajustar el tono del texto acercándolo al ámbito secular de la academia. El que esto sea posible radica en el carácter múltiple del lenguaje y el texto, pues, de acuerdo a lo que señalan Deleuze y Guatari (1977), la posibilidad de no captar o de pasar por alto los agenciamientos y la micropolítica del texto está también presente. Los autores, al momento de ilustrar esto, recurren a la imagen del árbol Chomskiano, construido a partir de las emisiones de un hablante modelo que constituye sus oraciones a partir del símbolo categorial S, el que luego se dividirá en sintagma nominal y verbal. Este símbolo categorial es también un marcador de poder que determina las características de una oración correctamente formada, instalándola por sobre todas las que difieran de ella. De acuerdo a esto el lenguaje funciona como un dispositivo de dominación, generador de jerarquías y subalternidades. Lo que los autores proponen en relación a la concepción generativa, es que este modelo no logra captar los contenidos semánticos y pragmáticos, siempre presentes en el lenguaje, evidencia de los múltiples conflictos políticos y sociales en los que vivimos inmersos:

No hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan solo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales. El locutor oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. (...) No hay lengua madre, sino una toma de poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. (Deleuze y Guatari, 1997, p.18)

Comprender esta abstracción en el texto-performance de la autora resulta fundamental para la nueva codificación. El optar por mantenerla y dejar que vuelva a constituirse en la escritura es en sí un gesto performático que, frente a la posibilidad cierta y latente del lenguaje de instalar –o “restituir” –un lenguaje de poder y dominación en este nuevo texto académico, rechaza tal opción y ofrece su contenido abiertamente a una audiencia más amplia y diversa en el espectro hispanoparlante.

El texto de Taylor, en gestos performáticos, desarticula las normativas del lenguaje abriendo las posibilidades de significación a través del uso de palabras inexistentes. Contrariamente a lo que podría pensarse, ellas ilustran de manera muy cotidiana y visual el sentido último de sus planteamientos, esta vez instalando lo concreto de una experiencia como detonador de sentido:

The media's inundation of the must-see covered the tensions around the political mustn't see. The immediate talk about who had *seen* what when (the Towers, the planes), suddenly complicated by the who *knew* what when (FBI, sources closet o the White House). If anything, the more we saw the images circulating in the media, the less we had access to. For one thing, too much was going on backstage, out of public view. For another, the intensely mediatized seeing became a form of social blinding: percepticide, a form of killing or numbing through the senses. Our very eyes used against us. (Taylor, 2003, p.244)

Must see, por ejemplo, seguido también de otros verbos, es un concepto ampliamente utilizado de manera transversal en el habla estadounidense. Al usar esta expresión la autora integra a su texto la enorme presencia de la ciudadana y el ciudadano común y corriente, de edades diversas, que no necesariamente está al tanto de las últimas teorías que se discuten en las aulas de las universidades norteamericanas. El uso de este lenguaje parece desplazar a un segundo lugar a la academia, pues ya no es imprescindible conocer con antelación sus códigos para poder acceder al contenido de este texto teórico. *Percepticide*, por otro lado y en un micro-performance, es una palabra inexistente que condensa el sentido último del párrafo total, tal como una performance contiene y transmite un enorme cúmulo de saber, identidad y memoria.

Así, la nueva emisión procuró mantener la frescura y creatividad de estos elementos, esta vez emitidos desde el contexto de destino:

La inundación de los medios en torno al *tienes que verlo* cubrió las tensiones alrededor del político *no debes verlo*. La inmediata discusión en torno a quien había *visto* qué y cuándo (Las Torres, los aviones), repentinamente se complejizó con el quién *sabía* qué y cuándo (FBI, fuentes cercanas a la Casa Blanca). De todas formas, mientras más veíamos las imágenes circulando en los medios, menos acceso teníamos. Por un lado, estaban ocurriendo demasiadas cosas tras bambalinas, fuera de la luz pública. Y por otro, la visualidad altamente mediatizada se volvió una forma de ceguera social: un percepticida, una manera

de matar o embotar a través de los sentidos. Nuestros propios ojos utilizados en nuestra contra. (Taylor, 2003, [trad. Salas])

La autora también juega con la visualidad para explicar y condensar lo que se quiere comunicar. Como en el caso anterior, a través de una frase el texto performáticamente crea la imagen de Nueva York como un cuerpo que ha sido cercenado, y que debe soportar la falta del miembro perdido. Esta imagen, recogida de las múltiples fotografías y dibujos que se desplegaron por el sur de Manhattan, expresaba el sentir de una multitud. Su creación, por tanto, es colectiva y colaborativa, fruto de los esfuerzos de muchos por comprender y explicar lo sucedido. La imagen, entonces, parte del inconsciente colectivo neoyorquino, representa el discurso de múltiples voces que se congregan tras este símbolo, y la autora, al hacerlo parte de su texto, las integra. La cita y la inclusión de la imagen en una de sus fotografías hacen de la masa aturdida e ignorada de las y los ciudadanos de Nueva York un grupo protagónico, erigiendo del silencio sus actos, su historia y su sentir.

Asimismo, la autora utiliza esta imagen como plataforma, para construir sobre ella la propia reflexión, guiada por una analogía con los planteamientos de Derrida. Este gesto, llevado a cabo con un lenguaje sencillo, directo y cercano, instala una paradoja. La autora plantea y dirige su comparación como si le hablase a una audiencia que ya conoce a Derrida. En consecuencia, describe esta relación brevemente dando por sentado que la sola mención del apellido del teórico francés es suficiente para situar a quien lee y llevar a cabo el ejercicio comunicativo exitosamente. Sin embargo, este gesto de pretendida simpleza, lejos de parcelar su potencialidad expresiva amplía sus posibilidades, pues crea un contexto cercano en el cual la mención del teórico es algo prescindible. No importa si la audiencia no comprende el sentido de la línea que refiere a Derrida; es claro que la imagen ausente de las torres atormentaba, haciéndose presente, en su propia ausencia, sólo a través del ejercicio compulsivo de su recuerdo y representación. De este modo, la autora hace surgir los planteamientos del pensador francés liberándolo de su halo institucional, a partir de la experiencia de miles:

The loss of the Towers triggered a phantom limb phenomenon: the more people recognized the lack, the more they felt the presence of the absence.

Never had the Towers been so visible. Photos, postcards, T-shirts, banners, and street art immediately hit the streets, performing the existence of what no longer

was physically there. Their ghostly presence, by definition a repetition, like Derrida's revenant, filled the vacuum. Instead of their ontology, we can think about their hauntology. At this moment, in New York, we were haunted. (Taylor, 2003, p. 247)

El texto de Taylor es, entonces, un texto dialógico, compuesto de la interacción de múltiples voces paralelas, tejiendo un texto complejo de múltiples intensidades, siguiendo los planteamientos de Bakhtin y Deleuze y Guatari. La traducción del mismo debe surgir a partir de la interacción y conjunción del múltiple tejido de voces que el texto recoge, junto a las que el contexto de destino contiene, abierto a las nuevas posibilidades de sentido que el texto adquirirá en conjunto con la experiencia de la nueva audiencia.

La pérdida de las Torres gatilló el fenómeno de la extremidad fantasma: mientras más gente reconocía la falta, más fuerte sentían la presencia de la ausencia. Las Torres nunca habían sido tan visibles. Fotos, postales, poleras, pancartas y arte callejero inmediatamente se instaló en las calles, recreando la existencia de lo que ya no estaba físicamente ahí. Su presencia fantasmal, por definición una repetición, como los espectros de Derrida, llenaban el vacío. En lugar de su ontología podemos pensar más bien en su capacidad de atormentar. En ese momento, en Nueva York, nos estaba atormentando. (Taylor, 2003, [trad. Salas])

Conclusión

El presente trabajo se propuso estudiar el ejercicio de la traducción a la luz de los Estudios de Género, con el fin de visualizar y analizar la posibilidad de ejercer la tarea con una ética feminista. Con esto se buscaba generar una escritura propia del contexto de destino a partir de la cual el contenido del texto de origen pudiese emerger. La investigación teórica previa permitió visualizar la viabilidad de la tarea, al estudiarse numerosos análisis que apuntan hacia la generación de un lenguaje distinto, capaz de hacer estallar la naturalización e invisibilización que el sistema hegemónico instala, logrando articular nuevas formas transformadoras de enunciación. En esta labor la traducción aparece como una herramienta altamente relevante, de fuertes posibilidades transgresoras.

Asimismo, la aplicación del ejercicio traductológico a la luz de los conceptos estudiados trae importantes luces sobre las proyecciones e implicancias de la traducción como herramienta crítica. El trabajo de re codificación resultó ser un importante proceso que nos permitió visualizar con claridad el peso de las pequeñas pero innumerables decisiones que quien se aboca a la tarea debe tomar, pues en ello, tal vez, descansa la posibilidad transformadora del acto. Se evidencia así lo fundamental de una perspectiva crítica que permita la comprensión acabada y profunda de la temática y una ética feminista que guíe las determinaciones que conformarán el carácter del nuevo texto, situado profundamente en el contexto de destino.

El proceso de revisión resultó ser también muy relevante. Durante aquella etapa se logró visualizar los puntos álgidos de cada decisión, observando detenidamente la incidencia de la teoría en los girones del lenguaje. Apareció así frente a nosotros el modo diverso y múltiple en el que el lenguaje se constituye para enunciar. Móvil y fuera de toda jerarquía, como un rizoma, como un fluido, el lenguaje se presentaba libre para conformarse de acuerdo a lo que fuese nuestro objetivo. De este modo, fue posible analizar el modo en el que el lenguaje dejaba, orgánicamente, los espacios justos en donde las claves del contexto evidenciarían su carácter eminentemente latinoamericano, eminentemente chileno. En él surgiría el contenido del texto de origen, de una nueva manera, con un nuevo gesto.

El presente estudio entrega una aproximación particular hacia un ejercicio situado y feminista de la traducción, buscando generar nuevas reflexiones y análisis en relación a la hegemonía y sus armas de dominio. El lenguaje se delinea, en la traducción, como una herramienta de amplio poder, capaz de crear realidades y transformarlas, visualizando a través de su posibilidad enunciativa y significativa voces y perspectivas invisibilizadas o excluidas. La traducción emerge para nosotros como una herramienta que, utilizada con estos fines, puede entregar y así generar contenidos en el seno de una cultura determinada, abriendo nuevas posibilidades comunicativas y fomentando la reflexión fértil y creativa.

Referencias

- Austin, John (1962). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. J.O. Urmsom (Comp.) [Genaro R. Carrió, Eduardo A. Rabossi trad.]. Barcelona: Paidós.
- Bakhtin, Mijail (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. USA: University of Texas Press.
- Barker, Chris y Galasinski, Dariusz (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. Londres: SAGE Publications Ltd.
- Barnstone, Willis (1993). *The Poetics of Translation. History, Theory Practice*. NY: Yale University Press.
- Barría, Mauricio y Francisco Sanfuentes (2011) (Eds.). *La Intensidad del Acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile.
- Barthes, Roland (1968). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- (20014) *Deshacer el Género*. NY: Paidós.
- Chomsky, Noam (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Coria, Clara. *El sexo oculto del dinero. Formas de la dependencia femenina*. Barcelona: Paidós.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la Heterogeneidad Sociocultural en las Literaturas Andinas*. Lima: Editorial Horizonte.
- De Beauvoir, Simone. (1949) *El segundo sexo*. [María Martorell trad.] Madrid: Cátedra.
- Deborah Cameron (1990) *The feminist critic of language. A reader*. Capítulo 6 “Women’s exile. Interview with Luce Irigaray.” Translated by Couze Venn. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques (1976). *Of Grammatology* [Gayatri Spivak trad.]. USA: The John Hopkins University Press.

- Eco, Humberto (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. [Helena Lozano trad.] Uruguay: Lumen.
- Fox Keller, Evelyn (1991). *Reflexiones sobre Género y Ciencia*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Gilles Deleuze y Félix Guatari (2001). *Rizoma: Introducción* [trad. C. Casillas y V. Navarro] Serie diálogo abierto, 3ª edición. México: Ediciones Coayacán.
- Graham, Joseph (Ed.) (1985). *Difference in Translation*. UK: Cornell University Press.
- Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- Havelock, Erick (1998). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Irigaray, *Speculum of the other woman* (1974) [Guillian C. Gill trad.]. New York: Cornell University Press.
- José Santos Herzeg. “La tiranía del *paper*. Imposición institucional de un tipo de discurso”. *Revista Chilena de Literatura*, noviembre 2012, n° 82, p. 197-217.
- Lakoff, Robin (1975). *Language and woman's place. Text and commentaries*. [Mary Bucholtz Ed.] NY: Oxford University Press.
- Lord, Albert B. (1949). *The Singer of Tales*. Stephen Mitchell and Gregory Nagy (Eds.) Cambridge, Massachussets: Harvard University Press.
- Miller, Casey y Swift, Kate (1976). *Words and women*. USA: Anchor Press/Double Day.
- Miller----- (1980) *The handbook of non sexist writing. For writers, editor and speakers*. USA: iUniverse.com, Inc.
- Moi, Toril (1988). *Teoría Literaria Feminista*. [Amaia Bárcena trad.] Madrid: Cátedra.
- Niranjana, Tejaswini (1992). *Sitting Translation. History, Post-structuralism and the Colonial Context*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.
- Olea, Raquel (Ed.) (2000). *Escrituras de la Diferencia Sexual*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pablo Zegers (Ed.) (1986). *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, 1993.
- Pennycook, Alastair (2001). *Critical Applied Linguistics: A critical introduction*. USA: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Phelan, Peggy (1997). *Mourning Sex. Performing Public Memories*. NY: Routledge.

- Rojo, Grinor (1985). *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno, 1973-1983* Madrid: Ediciones Michay.
- Saussure, Ferdinand (1945). *Course in General Linguistics*. Perry Meisel y Haun Saussy (Eds.) [Wade Baskin trad.] NY: Columbia University Press.
- Schechner, Richard (2000). *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. [M. Ana Diz trad]. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Spivak, Gayatri (1988). *Can the subaltern speak? Reflections on the History of an Idea*. NY: Columbia University Press.
- Steiner, George (1975). *After Babel. Aspects of language and translation*. NY: Oxford University Press.
- Steiner----- (1976) *Lenguaje y Silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo humano*. España: Gedisa.
- Taylor, Diana (2003). *The Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. NY: Duke University Press.
- Taylor----- (2008). *Stages of Conflict. A critical Anthology of Latin American Theater and Performance*. Diana Taylor y Sahar J. Townsend (Eds.) [Margaret Carson Coord. Trad.] USA: The University of Michigan Press.
- Violi, Patrizia. *El infinito singular* [José Luis Aja, Carmen Borra, Marina Caffaratto trad.]. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1991
- Wodak, Ruth (Ed.) (1997). *Gender and Discourse*. Londres: Sage Publications Ltd.
- Wolf, Virginia (1929). *A room of one's own*. Ontario, Canadá: Broadview Press.
- Zumthor, Paul (1983). *Introducción a la poesía oral* [Ma Concepción García-Lomas trad.]Madrid: Taururs Humanidades.

Referencias web

Agencia de Cooperación Internacional AGCI, Chile. [<http://www.agci.cl/index.php/cooperacion-sur-sur-y-triangular>] (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

Amorós, Celia. *Feminismo, igualdad y diferencia*. Lyfs (on line) [<http://www.lifsperu.org/files/pdf/cendoc/lescturas%20feministas/Celia%20Amoros-Feminismo%20Igualdad%20y%20Diferencia.pdf>] (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

Brufau, Nuria. Traducción y Género: propuestas para nuevas éticas de la traducción en la era del feminismo transnacional. (Tesis doctoral) Universidad de Salamanca. Facultad de Traducción y Documentación, departamento de Traducción e Interpretación. Recuperada de [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/76219/1/DTI_BrufauAlviraN_TraduccionyGenero.pdf] (revisado por última vez el 18 de Diciembre de 2013)

Butler, Judith (2012). “Cuerpos en alianza y la política de la calle”. Revista *Transversales* n° 26, junio de 2012. [<http://www.trasversales.net/t26jb.htm>] (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

Castro Vásquez, Olga (2009). “El Género (para) traducido: pugna ideológica en la traducción y paratraducción de *O curioso incidente do can á media noite*”. *Quaderns Rev. Trad.* n° 16, p. 251-264. [<http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n16p251.pdf>] (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

Cooperación de Estados Americanos Sur-Sur SELA. [<http://sursur.sela.org/qu%C3%A9-es-la-css/conceptos-de-la-cooperaci%C3%B3n-sur-sur.aspx>] (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

Judith Butler en la revista *Transversales* número 26, junio de 2012. [<http://www.trasversales.net/t26jb.htm>] (revisado por última vez el 13 de diciembre de 2013)

Sau, Victoria (2000). *Diccionario ideológico feminista*. Vol. 1 España: Icara Editorial. [<http://books.google.cl/books?id=rIVVA1nkGogC&printsec=frontcover&dq=diccionario+feminista&hl=en&sa=X&ei=jBSuUpnuMI3msAT5qIHIAg&ved=0CCwQ6AEwAA#v=0>] (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

Teun Van Dijk, “El análisis crítico del discurso” [trad. Manuel González de Ávila] 1999, revista *Anthropos*, 186, p. 23-35. [<http://cmap.upb.edu.co/rid=1J59CGKZN->

[84TOXK-C2/analisisCriticodeDiscurso.pdf](#)] (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

United Nations Office for South-South Cooperation PNUD.
[\[http://ssc.undp.org/content/ssc/about/what_is_ssc.html\]](http://ssc.undp.org/content/ssc/about/what_is_ssc.html) (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

Valcárcel, Amelia (2000). Artículo parte del libro *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI* (Amelia Valcarcel y Rosalía Romero (eds.)), col Hypatia , Instituto Andaluz de la mujer, Sevilla, pags. 19-54. En *Tres textos de historia de las ideas feministas*. Rosa María Rodríguez Magda, Amelia Valcarcel, Rosa Milleres, fem-e-libros [\[http://webs.uvigo.es/pmayobre/pdf/3text_paridad_ya.pdf\]](http://webs.uvigo.es/pmayobre/pdf/3text_paridad_ya.pdf) (Revisado por última vez el 20 de diciembre de 2013)

Anexo: Traducción de *El Archivo y el Repertorio. Performatizando la memoria cultural en Las Américas.*

Diana Taylor NY: Duke University Press, 2003.

La presente traducción corresponde a la aplicación del estudio antes presentado. Se trabajó en base a un manuscrito del texto original facilitado por la autora y se abordaron todos los capítulos, con la excepción de los capítulos 6 y 7 que ya fueron traducidos por Marcela Fuentes. El capítulo 6 está publicado en *Estudios Avanzados de Performance* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011).

Quién, cuándo, qué, por qué

De niña crecí en un pequeño pueblo minero al norte de México. Aprendí que las Américas eran una, y que compartíamos un hemisferio. Muchos años después, cuando llegué a los Estados Unidos para doctorarme, oí que “América” quería decir “Estados Unidos”; que había dos hemisferios, norte y sur, y que aunque México técnicamente perteneciese al hemisferio norte, a menudo la gente lo relegaba al sur como parte de “Latinoamérica”. Años después vi en el *Atlas del mundo ilustrado* de Rand MacNally (edición de 1993) que tenía mi hija, que las Américas habían sido divididas en tres y que México y América Central eran ahora llamadas “Centroamérica”, nombre que efectuaba la distancia lingüística que la formación de la tierra se negaba a justificar. Yo nunca acepté esa política de desterritorialización. Sostengo mi identidad “Americana” en el sentido hemisférico del término, lo que significa que he vivido cómoda, o tal vez incómoda, en varios mundos simultáneamente.

Mi carrera académica comenzó en una escuela de una sola sala en Parral-Chihuahua, un pueblo pequeño y polvoriento, famoso sólo porque el gran líder revolucionario Pancho Villa había sido asesinado ahí. Era una sala reducida y pobre con techo de metal corrugado reservada para los hijos de mineros. Mi padre, que había escapado de Canadá a los veintiún años, era un ingeniero en minería, y mi madre, una estudiosa de Northrop Frye cuya eterna vocación fue leer novelas detectivescas, me llevaba por un camino polvoriento y lleno de curvas a la escuela. Nunca supimos en qué curso estábamos. Mágicamente –nos parecía –pasábamos de primero a segundo y de segundo a tercero. Nunca nos pusieron notas, no había reuniones de apoderados ni libretas de notas. Simplemente y de aquella manera mágica nos graduamos. Yo tenía nueve años.

Me encantaba mi pueblito, pues todo el mundo en ese lugar era mi amiga o amigo. Don Luis era el dueño de la farmacia y vivía en el segundo piso de su negocio con su preciosa señora que me invitaba a tomar té. Se rumoreaba que eran ricos, dueños de millas y millas de espléndidos campos de amapola y todo tipo de maquinarias de refinación, lo que agitaba la imaginación local. Su asistente, padre de mi amiga de escuela, fue encontrado muerto una mañana, descuartizado en muchos pequeños

pedazos y colgado de una rama dentro de un saco. Un mensaje secreto, indescifrable para mí entonces. Don Jacinto, el recolector de basura, juntaba elementos preciosos para nosotros 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 pequeña maleta de metal llena de piedras para lanzarles a sus muchos enemigos. Ella confiaba en mí. Nos sentábamos juntas con las piernas colgando del puente sobre la rambla seca y entonces abría su maleta de metal para mostrarme sus rocas. Yo, en respuesta, descubría las piedrecitas que había guardado para ella en mis bolsillos. Dos veces al año los Tarahumara (el grupo indígena que Artaud admiraba tanto) bajaban de la montaña para comprar grapas. Nuestros mundos no se tocaban, nunca supe por qué. No hablábamos su idioma y sabíamos muy poco de su forma de vida. Sólo los mirábamos ir y venir. Otra lección acerca de lo indescifrable, para mí.

Mis padres insistían en que si iba a estudiar tenía que salir de ahí. “Irás al 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 estiraba por sobre tantas sílabas que me parecía una oración completa: sonofabitché. Me acuerdo de haber estado ahí de pie, con mis botas de vaquero, mi falda a cuadros con suspensores, mi chaqueta de gamuza café con flequillos y las piedrecitas en los bolsillos. Mis trenzas estaban tan apretadas hacia atrás que apenas podía cerrar los ojos, y mis aritos de oro de tijeras que se abrían y cerraban colgaban de mis orejas. Entonces prometí: “Sí mamá. I learna da inglish”. Así que me fui a Canadá, mi segundo hogar según me habían anunciado, parte de mi América.

Mi abuela arrugó la frente en señal de desaprobación. Detestó las botas, la chaqueta, la cola de caballo y me recordó que sólo los salvajes se perforaban el cuerpo. Mi educación apenas comenzaba, anunció. Traté de cambiar el tema y sostener una conversación educada: “Abuelita, ¿cómo estás de tu cáncer?”

Durante los cuatro años que pasé en el internado tuve que aprender otros idiomas, no sólo inglés, pues el francés y el latín eran también obligatorios. Dos veces al día tenía que rezar los salmos del Anglicanismo. En respuesta a la obligación de donaciones semanales, yo llenaba de botones la caja de las ofrendas, sujetando la falda a

mi chaqueta con alfileres de gancho y escondía mi Virgen de Guadalupe de plástico en una caja detrás de la cómoda. También tuve que aprender un nuevo lenguaje cultural: desapareció el atuendo del lejano oeste y en su lugar se instaló la chaqueta, la corbata, la falda gris, la blusa blanca abotonada, los zapatos Oxford y las calcetas 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 aros dorados de tijera 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 con la máquina disciplinaria. Me castigaban tan seguido que luego se volvió parte de mi rutina semanal. Tenía que dar veinte vueltas alrededor del colegio corriendo a las 6 de la mañana los fines de semana mientras el resto de las niñas dormía. Mis profesores me pegaban con cepillos para el pelo, me hacían masticar aspirinas y trataron de enseñarme a hilar lana para que ya no molestara. Todo eso era para que me convirtiese en una dama inglesa respetable –me informó un día la directora –una respetable señorita Anglo, digna compañera para lo mejor y más brillante de Canadá.

Me alegra mucho decir que, al menos para mí, el entrenamiento fracasó rotundamente. Sin embargo, cuando regresé a casa –esta vez en ciudad de México –con catorce años, si bien sabía que no era canadiense ya no me sentía totalmente mexicana. A pesar de ser yo una ciudadana americana rechazaba y rechazo la política del NAFTA, producto de mercados “libres” y zonas culturales. En un mundo codificado en términos de “primer mundo” y “tercer mundo”, “blancos” y “negros”, “nosotros” y “ellos”, yo no era ellos pero tampoco era nosotros. No era anglicana pero tampoco era católica. Irónicamente, quizás, todo esto me hizo identificarme con todo, en lugar de con nada. Identificarse con todo en lugar de con nada podría ser lo mismo, pero el espíritu detrás de ello era mucho más nihilista. Me desbordé de identificaciones, blancas y negras, en inglés y en español, anglicanas y católicas, de nosotros y de ellos. Sentía mi subjetividad bullente y atada a la vez, llena de pulsiones, presiones y placeres, y aún hoy sigo encarnando esas pulsiones a través de una serie de prácticas, conflictos y tensiones.

Como me ha sido imposible separar mis compromisos y acertijos académico-políticos de la persona que soy, los ensayos que componen este libro revelan la presencia de una intervención personal en las discusiones. Los tres primeros capítulos

retratan particularmente los cuestionamientos teóricos que sostienen los que siguen: ¿Cómo es que los comportamientos expresivos (performance) transmiten la memoria y la identidad cultural? Una perspectiva hemisférica, ¿expandiría los escenarios restrictivos y los paradigmas puestos en marcha por siglos de colonialismo? En adelante –aunque las implicancias teóricas no son menos urgentes –el tono de los capítulos se vuelve más y más personal. Mientras las reflexiones surgen desde mi propia perspectiva como participante o testigo de los hechos que describo, me siento obligada a expresar mi propia implicancia y angustia, pues, como se expondrá, aprendemos y transmitimos conocimiento a través de acciones incorporadas, agenciamientos culturales y tomas de decisiones. Para mí el performance no funciona como un mero objeto de análisis sino como una episteme, una forma de conocimiento. Al instalarme yo misma como un actor social más, parte de los escenarios que analizo, busco posicionar mi perspectiva teórica en los argumentos. Elijo no pulir las diferencias en el tono. Elijo, más bien, dejarlas hablar en las tensiones existentes entre el quién 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 refleja muchas de las conversaciones que tuvimos alrededor de la rara y tambaleante mesa en forma de media luna que tenemos en la sala llena de ventanas que llamamos “la pecera”. ¿Cómo definiríamos performance? ¿Qué incluiríamos en un curso de Introducción a la performance? ¿Debían los estudios de performance –definido por algunos como pos disciplinario, por otros como interdisciplinario, para otros era anti disciplinario y para otros pre disciplinario –tener un canon? ¿Quién lo definiría? ¿Cómo pensar el performance en términos históricos, si el archivo no logra capturar y contener el evento en vivo? Me parece oír esos debates todavía: Fred Moten se resistía a los cánones de cualquier tipo, y Bárbara Kirshenblatt-Gimblett trataba de organizar las listas de exámenes del área. Richard Schechner y Peggy Phelan discutían si podíamos realmente hablar de una “ontología” del performance, mientras Bárbara Browning, José Muñoz y André Lepecki se unían a la refriega desde distintos bandos. Con Ngugi wa Thiongo, cuya presencia siempre brinda calma, hablábamos de ofrecer un curso sobre la política del espacio público, o de derechos lingüísticos, tal vez. Todos juntos nos sentábamos ahí, profesores y a menudo estudiantes, provenientes de diferentes áreas académicas con experiencias de vida disímiles, para aportar de manera diversa a cada uno de los temas. Una de las cosas que más me gustaban de nuestras conversaciones era

que nunca llegábamos a estar realmente de acuerdo. Hasta el día de hoy aún no logramos definir una postura o una línea uniforme. Si bien la frontera vaga y el carácter múltiple de los estudios de performance son un desafío administrativo (¿cómo diseñar un currículum significativo o una lista de exámenes de lectura?), son, a mi juicio, la mayor promesa del campo, pues aunque trabajemos desde diferentes disciplinas debemos ser cautelosos con los límites que excluyen las conexiones y áreas de nuestro análisis. Entonces, seguíamos hablando, y aunque las personas alrededor de la mesa cambiaran, la conversación continuaba. Resultó inevitable que esos debates aún resonaran en todo el libro, no sólo porque mis colegas y estudiantes sean mis lectores ideales, sino porque interactuamos muy de cerca durante mi proceso de escritura.

Ciertos cuestionamientos adquirieron una urgencia especial para mí, como “latinoamericanista”. ¿La performance es lo que desaparece, o lo que persiste y se transmite a través de un sistema de transferencia ajeno al archivo que opté por llamar *repertorio*? Mi libro *Disappearing Acts* ya manifestaba un compromiso con las políticas de la desaparición, en las ausencias forzadas de personas durante la dictadura militar argentina y la paradójica omnipresencia de los desaparecidos. Mi compromiso académico y político con estos hechos trascendió al Instituto Hemisférico de Performance y Política, un consorcio que organicé y dirigí durante el mismo periodo [<http://hemi.nyu.edu>]. Académicos, artistas y activistas de todas partes de América trabajábamos juntos en *encuentros* anuales (festivales y grupos de trabajo de dos semanas) en niveles universitarios, cursos interdisciplinarios y grupos de trabajo virtuales para explorar el modo en que el performance transmite memoria, hace manifiestos políticos y expresa el sentido de identidad de un grupo. Para todos nosotros las implicancias políticas del proyecto estaban claras. Si el performance no transmitiese conocimiento, sólo los letrados y poderosos podrían afirmar que poseen memoria y saber social.

Este libro, por lo tanto, constituye mi intervención personal en dos campos: los estudios de performance y los estudios latinoamericanos (hemisféricos). En él, intento construir un diálogo entre estas dos áreas. ¿Cómo es que uno amplía lo que podemos pensar en el otro? ¿Cómo es que la ansiedad que los estudios de performance provocan en relación a los límites disciplinarios nos ayuda a desestabilizar el modo en que se han establecido los estudios latinoamericanos en los Estados Unidos? Al igual que otros

campos, los estudios latinoamericanos son fruto de los esfuerzos que el gobierno de los Estados Unidos hizo durante la guerra fría para mejorar la “inteligencia”, la competencia lingüística y su influencia en los países del sur. De este modo, tiende a mantener un foco unidireccional con orientación norte-sur, en el que el analista estadounidense se instala en el lugar del observador que no es visto ni examinado. Los estudios hemisféricos podrían contrarrestar los estudios latinoamericanos de mediados de siglo XX y la corriente pro NAFTA de la última mitad del siglo XX, al explorar la historia del norte y del sur como procesos profundamente entrelazados. Nos permite conectar historias de conquista, colonialismo, esclavitud, derechos indígenas, imperialismo, migración y globalización, por nombrar algunos, a lo largo de toda América. La circulación en las Américas incluye el tráfico militar de personas, armas, drogas, “inteligencia” y destrezas. Incluye también a la industria cultural: televisión, cine, música. Incluye prácticas relacionadas con idiomas, prácticas religiosas, comida, estilos y performances incorporadas. Sin embargo, si quisiéramos reorientar la forma en que la memoria social y la identidad cultural han sido estudiadas tradicionalmente, a la luz de los comportamientos incorporados y performáticos, ¿qué otra cosa podríamos saber, distinta de lo que ya conocemos?, ¿la historia, la memoria y la lucha de quiénes se haría visible?, ¿qué tensiones mostrarían los comportamientos performáticos, que no fuesen visibles ya en textos y documentos?

Asimismo, 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 rol de la performance en la transmisión de memoria y saber social, que se remontan a la Mesoamérica del siglo XVI, nos permiten pensar la práctica incorporada con una perspectiva más amplia que complejiza concepciones anteriores. Gracias a su desarrollo histórico los estudios de performance reflejan la conjunción de la antropología, los estudios de teatro y las artes visuales de los años sesenta. Refleja también una postura predominante de habla inglesa y primer mundista, pues la mayor parte de sus avances académicos han surgido en los Estados Unidos, Inglaterra y Australia. Sin embargo no hay nada que sea inherentemente occidental o necesariamente vanguardista en el campo. La metodología que asociamos a los estudios de performance puede y debe revisarse constantemente a través de las relaciones con otras realidades regionales, políticas y lingüísticas. Así, aunque reaccione al parroquialismo de parte de los estudios de performance, no estoy diciendo que sólo

extendamos nuestras prácticas analísticas a áreas “no occidentales”. Propongo más bien un compromiso real entre los dos campos, que nos permitiese repensarlos a ambos.

Las performances incorporadas siempre han sido centrales en la conservación de la memoria y la consolidación de identidades en sociedades alfabetizadas, semi-alfabetizadas, analfabetas y digitales. No todos llegamos a la cultura o a la modernidad a través de la escritura. Creo que es fundamental continuar reexaminando las relaciones entre los performances incorporados y la producción de conocimiento. Podríamos observar prácticas pasadas, ya desaparecidas para algunos; podríamos también observar las prácticas contemporáneas de grupos a menudo ignorados por ser “no ser desarrollados” (comunidades indígenas y marginadas). O podríamos explorar la relación que tienen las prácticas incorporadas con el conocimiento, al estudiar el modo en que los jóvenes aprenden a través de las tecnologías digitales hoy en día. Si se dice que los pueblos que no tuvieron escritura desaparecieron sin dejar rastro, ¿cómo podemos pensar el cuerpo invisibilizado de la web? Es difícil reflexionar en torno a las prácticas incorporadas estando insertos en los sistemas epistémicos que el pensamiento occidental ha desarrollado, en donde la escritura se ha erigido como garante absoluto de la existencia misma.

El libro es intensamente personal también en otro sentido. El 27 de enero de 2001 mis mejores amigos, Susana y Half Zantop, fueron brutalmente asesinados por dos adolescentes en su casa en Hampshire. Fue la tarde de un sábado. Susana estaba haciendo el almuerzo, Half estaba descansando, haciendo algunas cosas, y de la nada... Ese mismo año, después, cuando venía saliendo del gimnasio vi al Centro de Comercio Mundial en Ilamas, calle abajo. Alguien que pasaba me dijo que un avión se había estrellado contra él, de la nada. El terror de esos hechos nos afectó profundamente. El mundo había cambiado para mí y para los que amo durante los días en que escribí este libro. Dedico este trabajo a Susana y Half, que no sobrevivieron al horror, pero también lo dedico a quienes sí lo lograron: sus hijas, Veronika 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 por sostenerme con su cariño y sus conversaciones durante este periodo y los años recién pasados. Con algunos comparto a

diario, ya sea en el baño de vapor, en el gimnasio, en el sushi bar o en el café. Los siento presentes en todo este trabajo: Marianne Hirsch, Richard Schechner, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Leo Spitzer, Sylvia Moloy, Lorie Novak, Faye Ginsburg, José Muñoz, Una Chaudhuri, Mary Louise Pratt, y Fred Myers. Hay otros que aunque están más lejos son una presencia muy cercana y me parece escuchar sus comentarios ya antes de que les hable: Doris Sommer, Agnes Lugo-Ortíz, Mary C. Kelley, Silvia Spitta, Rebeca Schneider, Jill Lane, Leda Martins, Diana Raznovich, Luis Peirano, Annelise Orleck, Alexis Jetter y Roxana Verona. ¿Qué sería de mí si no tuviera a mi familia y a mis amigos? Esa es una pregunta que espero nunca explorar.

También quiero agradecer a otros que me han ayudado en otras formas. David Román me alentó para que escribiese 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 y es lo que inspiró el capítulo final de este libro. Quiero agradecer también a mis maravillosos estudiantes y asistentes en NYU, en todos mis compañeros estudiosos del horror, especialmente a Alyshia Gálvez, 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, con elementos cotidianos. Ken Wissoker, Christin Dahlin y Pam Morrison de Duke University Press no dejaron de brindarme su apoyo.

Como indica la figura 2 de este estudio, la producción de conocimiento es siempre una tarea colectiva, una serie de conversaciones que van y vienen, que producen finalmente múltiples resultados. El informante le cuenta su historia al escriba en Náhuatl, quien luego se la entrega al traductor para que este la transmita, a su vez, al escriba en español, quien más tarde se la contará al fraile español, receptor oficial, organizador y transmisor del documento escrito. Él entregará su versión, que volverá al informante Nahua. El mismo documento además llegará a la arena pública, en donde se encontrará con otros debates que van desde la desaprobación absoluta a la más profunda gratitud. Un ir y venir. Las versiones cambian con cada transmisión, y cada una crea un nuevo traspié, un nuevo mal entendido, dando paso a otras interpretaciones que formarán un original nuevo, de alguna manera. Yo también escribo desde lo que he recibido de otros en este libro, e intento contribuir al debate haciendo que éste llegue

también a la arena pública para que la discusión continúe. Los traspies y malos entendidos son, esta vez, míos, por supuesto.

1. Actos de transferencia

Entre el 14 y el 23 de junio de 2001, el Instituto Hemisférico de Performance y Política reunió a artistas, activistas y académicos de las Américas en el que fue su Segundo Encuentro Anual, para compartir las formas en que nuestro trabajo utiliza performance como un modo de intervenir en los escenarios políticos que nos importan.ⁱ Todos entendían bien lo de “política”, pero “performance” era más difícil. Para algunos artistas, *performance* (como se le llama en Latinoamérica) se refería al Performance Art o Arte Acción, como se concibe en las artes visuales; otros jugaban con el término. Jesusa Rodríguez, la artista de cabaret/ performance más atrevida y poderosa de Méxicoⁱⁱ, se refirió a los trescientos participantes como “performenzos”. Muchos de sus espectadores estarían de acuerdo en que hay que estar loco para hacer lo que ella hace, confrontando directamente al Estado Mexicano, a la Iglesia Católica y a las grandes empresas. Tito Vasconcelos, uno de los primeros performers manifiestamente gay en la década de los ochenta en México, subió al escenario como Marta Sahagún, amante, por aquellos días, y después esposa del presidente mexicano Vicente Fox. Vestido/a con traje blanco y tacones altos, dio a los participantes la bienvenida a la conferencia de “perfumance”. Sonriendo, confesó que no entendía de qué se trataba y reconoció que aunque a nadie le importara un comino lo que hacíamos, nos daba la bienvenida de todas maneras. *PerforQUÉ?* Pregunta la mujer confundida en la caricatura de Diana Raznovich. Las bromas y juegos de palabras, aunque muy graciosas, revelaban al mismo tiempo una ansiedad por la definición y prometían una nueva arena para intervenciones adicionales.

¿Estudios de *perforQUÉ?*

Este trabajo, así como el Instituto Hemisférico, propone que los estudios de performance contribuyen a nuestra comprensión de las tradiciones performáticas latinoamericanas- y hemisféricas- al repensar los límites disciplinarios y nacionales del siglo XIX, y al enfocarse en comportamientos incorporados, es decir, expresados a través de las acciones de los cuerpos. A su vez, los debates que datan del siglo XVI

acerca de la naturaleza y función de las prácticas performáticas en las Américas pueden expandir el alcance teórico de una post-disciplina emergente que, debido a su contexto, se ha focalizado más en el futuro y los límites del performance que en su práctica histórica. Por último, es urgente estudiar las características fundamentales del performance, inserto hoy en un ámbito cultural en el que distintas corporaciones promueven la “música del mundo” y organizaciones internacionales (como la UNESCO) en conjunto con otras fundaciones toman decisiones en relación a los derechos culturales “mundiales” y al “patrimonio intangible de la humanidad”.

Las performances operan como actos vitales de transferenciaⁱⁱⁱ, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner llama “twice behaved- behavior”^{iv} [comportamiento reiterado, re-actuado o re-vivido]. En un nivel, el/la performance constituye el objeto/proceso de análisis de este campo, es decir, las diversas prácticas y eventos –como la danza, el teatro, los rituales, las protestas políticas, los funerales –que involucran conductas convencionales, teatrales, ensayadas, o apropiadas en una situación dada. Estas acciones suelen estar aisladas o apartadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana constituyendo así un foco distinto de análisis. En ocasiones, aquella delimitación forma parte del evento mismo, -una danza particular o una manifestación política tienen su propio principio y fin –y por ello, no podría ejecutarse de forma fluida con otras formas de expresión cultural. Así, decir que algo *es* una performance apunta a una afirmación ontológica bien localizada, pues lo que para una sociedad corresponde a un performance podría no ser más que una situación carente de importancia para cualquier otra.

En otro nivel, la “performance” también constituye el lente metodológico que nos permite analizar eventos entendiéndolos *como* performance^v. Obediencia civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son prácticas y actitudes ensayadas y llevadas a cabo a diario en la esfera pública. Entender estos fenómenos *como* performance sugiere que el performance también funciona como una epistemología. Estas conductas incorporadas, ligadas a otras prácticas culturales constituyen una manera de conocer. La calidad parentética de estas performances es externa, desde el lente metodológico que las determina como “un todo”, objeto de análisis. Las performances y la estética de la vida cotidiana varían de una comunidad a otra, reflejando así su especificidad histórica y cultural tanto en su actuación incorporada como en su recepción. Incluso pueden variar de un caso al otro, una variación en el centro de los debates sobre la “mediatizado” y el “en vivo”^{vi}. (Mientras

dicha recepción cambia tanto en la performance en vivo como en la de los medios de comunicación, el acto mismo sólo cambia en el performance en vivo). Las performances viajan, desafiando e influenciando a otras performances. Sin embargo, están, de alguna manera, siempre in situ, pues son inteligibles en el marco del entorno inmediato y las cuestiones que le rodean. El que algo *sea* performance y el que otra cosa pueda estudiarse o entenderse *como* performance, señala que el performance es “real” y “construido” a la vez. Sus prácticas condensan aquello que se ha mantenido aislado históricamente, como discursos distintos, supuestamente independientes ontológica y epistemológicamente.

Los diversos usos de la palabra performance apuntan a capas de referencialidad, complejas, aparentemente contradictorias, y por momentos mutuamente sostenidas. Víctor Turner basa su comprensión en el término de raíz etimológica francesa, *parfournir*, que significa “completar” o “llevar a cabo por completo”^{vii}. Desde el francés el término llegó al inglés como *performance* hacia el año 1500, y ha sido muy utilizado de manera similar a la actual desde el siglo dieciséis y diecisiete^{viii}. Para Turner, hacia los sesentas y setentas, los performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances^{ix}. Para otros, por supuesto, un performance significa exactamente lo opuesto: el que sea una construcción social señala su artificialidad; es una “puesta en escena”, antítesis de lo “real” y lo “verdadero”. En algunos casos el énfasis en su aspecto construido revela un prejuicio antiteatral; en lecturas más complejas lo construido es concebido como copartícipe de lo “real”. Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de las otras prácticas sociales en las que estén insertas, esto no implica que estos performances no sean “reales” o “verdaderos”. Por el contrario, la idea de que el performance destila una verdad más “verdadera” que la vida misma llega desde Aristóteles a Shakespeare y Calderón de la Barca, pasando por Artaud y Grotowski hasta llegar al presente. La gente de negocios parece utilizar el término más que nadie, aunque generalmente sea 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”, como se evalúan autos, computadoras y mercados, supuestamente con vistas a superar el desempeño de sus rivales. El título *Perform or else* de Jon McKenzie captura acertadamente la necesidad de alcanzar los estándares del mercado (y los

estándares culturales). Los asesores políticos o de campaña comprenden que el performance, entendido más bien como un *estilo* y no como una *acción cumplida* o un *logro*, resulta ser lo que a menudo determina el resultado político. También la ciencia ha comenzado a explorar el campo de las acciones humanas reiteradas y la expresión cultural a través del mimetismo: “Los mimetismos son cuentos, canciones, hábitos, destrezas, invenciones, y formas de hacer cosas que copiamos de persona a persona a través de la imitación.” En resumen, los actos reiterados que he estado llamando performance, aunque claramente lo sean, no siempre involucran comportamientos miméticos^x.

Así también en los estudios de performance las nociones acerca de su rol y función varían ampliamente. Un ejemplo del espectro de concepciones al respecto es el debate sobre la capacidad de resistencia del performance. Desde una posición lacaniana, Peggy Phelan delimita la vida del performance al presente: “El Performance no se puede asir, grabar, guardar o documentar. No puede, por tanto, ser uno más de las representaciones de la representación (...) La existencia del performance, de acuerdo a la ontología de la subjetividad que aquí se propone, ocurre en su propia desaparición.”^{xi} Por otro lado, Joseph Roach amplía el concepto de performance al situarlo de manera colindante junto a la memoria y la historia. De ese modo, la performance participa en la transferencia y la continuidad del conocimiento: “Las genealogías del Performance se basan en la concepción de los movimientos expresivos como reservas mnemónicas, que incluyen un patrón de movimientos realizados y recordados por los cuerpos. Esto es, movimientos residuales retenidos implícitamente en imágenes o palabras (o en los silencios existentes entre ellas) y movimientos imaginarios concebidos por mentes no previas al lenguaje sino constituyentes del mismo^{xii}. Evidentemente el debate en torno al carácter “efímero” del Performance es profundamente político. ¿Qué memoria, qué tradiciones, la presencia de quiénes desaparece de la historia si sus prácticas performáticas carecen de la capacidad de resistencia necesaria para transmitir conocimiento vital?

Teóricos provenientes de la filosofía y de la retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida y Judith Butler) acuñaron términos como *performativo* y *performatividad*. Lo performativo, para Austin, refiere a situaciones en las que “el fin del enunciado es la realización de una acción”^{xiii}. En ciertos casos, la delimitación y reiteración que anteriormente asocié con performance es clara: es dentro del marco convencional de un casamiento donde las palabras “Sí, acepto” conllevan peso legal^{xiv}. Otros continuaron

desarrollando la noción de performativo de Austin en muchas otras formas. Derrida, por ejemplo, va más lejos al subrayar la importancia de la citacionalidad y de la iterabilidad en el “evento de habla”, planteando la cuestión de si una “afirmación performática [podría] tener éxito si su formulación no repitiera un elemento “codificado” o (re)iterable”^{xv}. Sin embargo, el marco en el que se basa el uso de *performativity* de Judith Butler –el proceso de socialización por el que género e identidad sexual (por ejemplo) son producidos a través de prácticas regulatorias y citacionales –es más difícil de identificar ya que ha sido invisibilizado por el proceso de normalización. Mientras que en Austin, lo performativo apunta al lenguaje que realiza acciones, en Butler va en dirección contraria, al subordinar subjetividad y apropiación cultural a la práctica discursiva normativa. En esta trayectoria lo performativo deviene más bien en una cualidad (o adjetivo) del discurso, y en mucho menor medida, de la “performance”. Aunque tal vez ya sea demasiado tarde para reclamar el uso del performativo en el terreno no discursivo del performance, sugiero que recurramos a una palabra del uso contemporáneo del campo del performance en español- performático o *performatic* en inglés- para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de la performance. ¿Cuál sería la importancia de ello? Porque es vital para señalar que los campos performáticos, digitales y visuales son formas separadas –aunque muchas veces asociadas –de la forma discursiva que tanto ha privilegiado el logocentrismo Occidental. El hecho de que no tengamos una palabra para nombrar ese espacio performático no quiere decir que no haya nada que nombrar; por el contrario, aquello no es más que el resultado del mismo logocentrismo imperante que lo niega.

De esta manera, uno de los problemas que debemos enfrentar al utilizar ‘performance’ y sus falsos cognados, performativo y performatividad, proviene del extraordinariamente amplio rango de comportamientos que cubre, que van desde la danza, pasando por la performance tecnológicamente mediada, hasta el comportamiento cultural convencional. Sin embargo, esta multiplicidad de usos deja al descubierto las profundas interconexiones que todos estos sistemas de inteligibilidad comparten y las fricciones productivas que se dan entre ellas. Así como las distintas aplicaciones del término/concepto en ámbitos diversos –académico, político, científico, de negocios – raramente se interrelacionan de manera directa, la palabra ‘performance’ también ha tenido una historia como concepto intraducible. Irónicamente, la palabra aparece atrapada en las mismas barreras disciplinarias y geográficas que desafía, negándose así la universalidad y transparencia que algunos identifican como su objeto de análisis.

Claramente, estas diversas e infranqueables dificultades en su traducción son lo que hace del término y sus prácticas un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador. Tal vez los performances no nos permiten comprender a otras culturas, como Turner hubiera querido; sin embargo, nos dicen muchísimo acerca de nuestro deseo de acceder a ellas, y reflejan cuán políticas son nuestras interpretaciones.

Parte de esta imposibilidad de definición caracteriza a los estudios de performance como un campo. Cuando emergió en el año 1970 como un producto de la agitación social y disciplinaria que golpeó a la academia en el último período en la década de 1960, dichos estudios intentaban disminuir la brecha existente entre la antropología y el teatro, y lo hacían observando en los dramas sociales los sensibles límites que ellos comparten, entendiendo la realización de los mismos como un escape a las nociones estructuralistas de lo normativo. Los estudios de performance, como dije más arriba, ciertamente no son una sola cosa; surgieron de estas disciplinas aunque renegaban de sus fronteras. En esto, el campo heredó algunos de los supuestos y vacíos metodológicos de la antropología y los estudios del teatro, aunque intentara trascender su formación ideológica. Sin embargo, es igualmente importante recordar que la antropología y los estudios del teatro estaban (y están) compuestos de varias, y a menudo, reñidas corrientes. Aquí, por lo tanto, sólo puedo ofrecer algunos pequeños ejemplos de cómo ciertas preocupaciones disciplinarias y ciertas limitantes metodológicas se transfieren al reflexionar en torno al performance.

De la antropología de la década de 1970 los estudios de performance heredaron su distanciamiento radical de las nociones de comportamiento normativo promulgadas por el sociólogo Emile Durkheim, quien sostenía que la condición social de los seres humanos (en lugar de la acción individual) apunta a comportamientos y creencias^{xvi}. Quienes diferían de esta posición estructuralista sostenían que la cultura no era algo dado y cosificado sino que correspondía a un lugar de disputa en el cual los actores sociales se enfrentaban en una lucha por la supervivencia. Desde la corriente “dramatúrgica” como se le llamaba por aquel entonces, antropólogos como Turner, Milton Singer, Erving Goffman, y Clifford Gertz comenzaron a escribir refiriéndose a los individuos como agentes activos en sus propias actuaciones. Las normas –sostenían– son refutables y no se aplican simplemente. Analizar las acciones y sus realizaciones se volvió crucial para establecer apropiaciones culturales. Los seres humanos no se adaptan a los sistemas simplemente. Ellos los construyen. ¿Cómo entonces reconocemos elementos como las decisiones, sincronizaciones y presentaciones de sí

mismo si no es a través de los modos en que los individuos las llevan a cabo? El modelo dramaturgico también destacaba los componentes lúdicos y estéticos de los eventos sociales, acentuando sus inversiones simbólicas y los límites que ellos compartían.

Antropólogos que formaban parte de la corriente lingüística, como Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs, Gregory Bateson y Michele Rosaldo estaban influenciados por pensadores como J.L. Austin, John Searle y Ferdinand de Saussure, quienes se enfocaban en la función performativa de la comunicación, la *parole* en términos Saussureanos^{xvii}. Nuevamente, y al igual que el modelo dramaturgico, la lingüística enfatizaba las apropiaciones culturales presentes en el uso del lenguaje; el cómo hacer cosas con palabras, como decía Austin. De acuerdo con el modelo dramaturgico, esta corriente también destacaba la creatividad manifiesta en el uso del lenguaje, en la que los hablantes y sus receptores trabajaban juntos para producir performances verbales efectivas. La corriente lingüística se dedicaba también a reconocer la creatividad presente en la vida diaria de otros, observando también los muchos usos ingeniosos, específicos y “auténticos” del lenguaje.

Mientras los académicos del performance adoptaban de buena gana el proyecto de tomar las acciones incorporadas con seriedad, como un modo de comprender el modo en que las personas manejan sus vidas, también absorbían la postura de la antropología Occidental que continuaba enfrentándose a su herencia colonial. Evidentemente aquel “nosotros” que estudiaba y escribía acerca de un “ellos” correspondía a un proyecto colonialista, proyecto del cual provenía la antropología, aunque los académicos que desarrollaban su trabajo por los años 70 intentaban romper con aquel paradigma que fetichizaba lo local, no reconocía las apropiaciones culturales de las personas estudiadas, y las excluía de la circulación del conocimiento creado a partir de ellos mismos. A pesar de ello, la comunicación siguió siendo principalmente unidireccional. “Ellos” no tenían acceso a “nuestra” escritura. Dicha práctica desarrollada sólo en un sentido, revelaba la ambivalencia constante que existía en relación a la idea de que “ellos” vivieran en un mundo diferente –en el tiempo y en el espacio– sugiriendo la pregunta de si acaso éramos contemporáneos y si estábamos interrelacionados. La tendencia unidireccional en la creación del sentido y la comunicación reflejaba y surgía de aquella centenaria práctica que privilegiaba la escritura por sobre las acciones representadas incorporadamente. Más aún, se reflexionaba muy poco en torno a los muchos modos en que el contacto con lo “no Occidental” había, ya por tantos siglos, modelado la noción misma de la identidad “Occidental”. Algunos antropólogos y

académicos teatrales estaban fuertemente influenciados por el impulso modernista de buscar lo auténtico, lo “primitivo”, de alguna manera, la expresión más pura de la condición humana en las sociedades no Occidentales. La literatura en la década de 1970 intentó ilustrar que aquellos “otros” sí eran plenamente humanos, poseedores de prácticas performáticas tan significativas como las “nuestras”, traicionando así la ansiedad que el colonialismo recreaba en relación al status de aquellos otros sujetos no Occidentales.

A pesar de los sentimientos anticolonialistas que muchos antropólogos de la década de 1970 tenían, los marcos explicativos que utilizaban eran evidentemente Occidentales. Volviendo a Turner, cuyo pensamiento constituye la influencia más directa en los estudios del performance gracias a su fértil asociación con Richard Schechner, es evidente que mientras el concepto de *drama social* haya sido fundacional para los estudios de performance, las objeciones universalistas que él sostenía en relación a su ubicuidad se oponen al estrecho filtro que utilizaba para comprender dicho fenómeno: El teatro Aristotélico. “Nadie –afirma Turner –podría dejar de notar la analogía, y sobre todo la homología que existe entre aquellas secuencias de eventos supuestamente “espontáneos”, secuencias que evidencian las tensiones presentes en esas aldeas, y la forma lineal característica del teatro Occidental desde Aristóteles hasta ahora, pasando por la saga y la épica Occidental; aunque todo esto pueda parecer una miniatura o una representación a escala.” Nadie, es decir, nadie exceptuando a aquellos que participan en los eventos y que no tienen la más mínima noción de estos paradigmas.^{xviii} Adelantándose a posibles acusaciones de eurocentrismo, Turner escribía: “El hecho de que un drama social ...corresponda en gran medida a la descripción Aristotélica de tragedia presente en la *Poética*, descrita allí como ‘un todo completo y de cierta magnitud...con un principio, un desarrollo y un desenlace’, insisto, no ocurre debido a que yo haya intentado de mala manera imponer un modelo Occidental ‘ético’ de acción teatral sobre la conducta de una sociedad en una aldea de África, sino que se debe a que hay una relación interdependiente, tal vez dialéctica entre los ritos sociales y los géneros de performance cultural en todas las sociedades.” (72). Nuevamente, las teorías de Turner que presentan a los eventos estructurados de acuerdo a un claro principio, desarrollo y un final tendrían más que ver con su perspectiva analítica que con aquellos hechos “supuestamente ‘espontáneos’”. Al igual que para cualquiera de nosotros, la perspectiva en Turner evidencia sus (y nuestros) deseos e intereses. Tal vez está en lo correcto al observar la interdependencia existente entre las

performances sociales y culturales enmarcadas *dentro* de una sociedad específica; sin embargo puede ser relevante preguntarnos si esta interdependencia ocurriría transculturalmente, y de ser así, cómo. Más aún, su postura de observador “objetivo”, distanciado del “objeto” de estudio, instala aquella perspectiva desigual y tergiversada que da lugar a ese doble gesto tan presente en la mayoría de los escritos que hablan de las prácticas performáticas en contextos diferentes al nuestro. Para comenzar, el observador señala que comprende lo que está ocurriendo en el performance perteneciente y llevada a cabo por el Otro. De alguna forma el evento es reconstruido e interpretado a través de un paradigma preexistente y Occidental. Luego, dicha comprensión es seguida de una sutil (a veces no tan sutil) dominación: Esta performance corresponde a una “miniatura” o a una versión más pequeña del “original”. Desde los estudios teatrales –el compañero “maternal”, en palabras de Turner (9) –los estudios de performance heredaron una nueva forma de radicalismo: su inclinación hacia el avant-garde que aprecia la originalidad, lo transgresor y una vez más, lo “auténtico”. Esta es una operación diferente pero complementaria: El elemento no Occidental es la materia prima que debe ser tratada y constituida como un “original” a los ojos de Occidente. Evidentemente, la presunción apunta a que el performance –entendida ahora como un elemento de fuertes bases en las artes visuales, las representaciones teatrales no convencionales, los happenings, las instalaciones, el body art y el performance art –es una práctica estética que tiene sus raíces en el surrealismo, el dadaísmo o en tradiciones performáticas anteriores como el cabaret, el living newspaper y los rituales de sanación y posesión. El énfasis que el avant-garde ponía en la originalidad, lo efímero y lo novedoso esconde las múltiples y largas tradiciones de la práctica performática. En el año 1969, por ejemplo, Michael Kirby, miembro fundador del que más tarde sería el Departamento de Estudios de Performance en NYU, sostenía que “el teatro medioambiental es una creación reciente” asociada al avant-garde, a pesar de que él mismo admite que existen ejemplos del teatro griego que podrían caer en la misma categoría. Es el “elemento estético específico” lo que lo diferencia de otras formas anteriores, a ojos de Kirby.^{xix} Sin embargo, su énfasis en la estética no separa realmente a los ejemplos más recientes de los anteriores. El fraile Motolonía, uno de los primeros de los doce franciscanos que llegaron a las Américas en el siglo XVI, señala que en la celebración del Corpus Christi en el año 1538 los participantes nativos de Tlaxcala construían complejas plataformas al aire libre todas hechas de “artesanía en oro y plumas”. Junto con eso, construían enormes montañas y bosques completamente

poblados de animales artificiales y reales, hecho que resultaba ser “un espectáculo maravilloso”, y en dicho ambiente los espectadores/participantes se internaban con el fin de crear así un efecto “natural”.^{xx} Planteamientos como el de Kirby hacia el final de la década de 1960, tipifican la autoconsciente obsesión del periodo por lo nuevo, olvidando o ignorando lo que ya estaba ahí. Este tipo de aseveraciones animaron acusaciones que decían que el naciente campo de los estudios de la performance carecía de historia o renegaba de ella.

Hay muchos otros ejemplos de olvidos similares que aparecieron acompañados de nuevos “descubrimientos” que una vez más venían a re escenificar la supresión de los lazos existentes entre las prácticas occidentales y no occidentales. Algunos ejemplos: Artaud inspirado en los Tarahumara, la estética revolucionaria de Brecht basada en formas no Occidentales, el interés de Grotowski por los Huichol, por mencionar los más evidentes. Sólo unos pocos teóricos y artistas –con excepciones notables –pensaban seriamente en la construcción mutua de lo Occidental y lo no Occidental en las Américas. Aquello obligaría a los académicos a aprender el lenguaje de las personas con quienes buscan interactuar para tratarlos más bien como colegas y no como informantes u objetos de análisis. Esto implicaría la presencia y la participación de dichos nuevos colegas en todos los proyectos en los que se viesan involucrados, desde la producción hasta la distribución y el análisis. Además habría un cambio metodológico, una reflexión en torno a las concepciones de quién es experto y quién una fuente válida, exigiendo el reconocimiento de aquel reciclaje permanente de materiales y procesos culturales existente entre Occidente y no Occidente. Este contacto recíproco corresponde a lo que la teoría Latinoamericana ha llamado *transculturación*. La Transculturación denota el proceso de transformaciones que toda sociedad sufre al tener contacto con culturas extranjeras y adoptar elementos de ellas, de manera voluntaria o involuntaria. (Ver capítulo 3) La transculturación ha estado presente desde siempre,^{xxi} pero las discusiones interculturales continúan siendo igualmente tensas.

La ansiedad que lo no Occidental despierta continúa atormentando a gran parte de la escritura sobre performance como práctica estética. Un ejemplo: Patrice Pavis, en su propaganda introductoria a la sección “Historical Contexts” en *The Intercultural Performance Reader*, ensaya un proyecto defensivo, con un cierto aire paternalista: “Proponemos empezar por reunir documentos y manifiestos, sin dejarnos intimidar por los hipócritas y fanáticos de lo ‘políticamente correcto’. En un campo como este, necesitamos ser pacientes y mantener la calma. Estamos todavía en una fase en la que

debemos observar y examinar las prácticas culturales, sólo ambicionando entregar a nuestros lectores un número de informes, de un rango infinito de posibilidades, sin la imposición de una teoría global o universal que determine nuestro análisis de manera definitiva.”^{xxii} El sólo pensar en el trabajo con las prácticas no Occidentales hace a Pavis temblar. Tales demandas por inclusión (“un rango infinito de posibilidades”) ya no logran ocultar lo excluyente de sus prácticas: No hay ni un sólo ensayo de Performance Latinoamericana, por ejemplo, y los atribulados críticos Occidentales se ven obligados a mantener los aires de pseudo-sabiduría paternalista de la calma y la paciencia. Luego de dos o tres décadas después de Turner y Kirby muchos académicos ya no se aventuran con igual soltura en torno a las nuevas concepciones que pudiesen surgir. Pavis sabe que los teóricos Occidentales de la década de 1990 deben renunciar a teorías universalistas o globales. A ello se debe el énfasis que pone en observaciones y estudios aparentemente desinteresados, aunque dichos trabajos una vez más reinstalen el dominio que la posición crítica tiene. Planteamientos y documentos “históricos”, todos escritos por teóricos provenientes del primer mundo, como Ericka Fisher-Lichte, Richard Schechner y Josette Féral, componen la escena. En una sección separada, que lleva por nombre “Intercultural Performance from Another point of View”, Pavis incluye perspectivas “no Occidentales”, aunque menciona que la mayoría de los autores “habían vivido o aún viven y trabajan en los Estados Unidos” (147). Sin embargo, señala que ellos siguen siendo “extranjeros” y “Otros”, y como tales sus puntos de vista “difieren radicalmente de los interculturalistas euroamericanos, al mostrar menos seguridad” (147).

Aquel doble movimiento crítico destaca, pero a la vez niega dicha área de interés (la no Occidental). Aísla la producción cultural no Occidental al considerarla radicalmente como Otra, y al hacerlo, intenta abarcarla dentro de los sistemas críticos preexistentes como elementos menores. El performance, de acuerdo a las palabras de Roach, se trata tanto de olvidar como de recordar. Occidente ha olvidado las muchas partes del mundo que eluden su alcance explicativo. Sin embargo, recuerda bien la necesidad de consolidar la centralidad de su posición Occidental constituyendo y congelando a lo no Occidental siempre como aquel Otro, “extranjero” y desconocido. La dominación a través de la cultura, de lo “cierto”, de las afirmaciones que aseguran su calidad de original y auténtico han ido siempre de la mano, junto a la supremacía militar y económica.

Aunque carente de historia en algunas de sus prácticas, no hay nada inherentemente Occidental o carente de historia en los estudios de la performance.

Nuestras metodologías pueden y deben ser revisadas constantemente a través de la interrelación con nuevos interlocutores y otras realidades regionales, raciales, políticas y lingüísticas, ambas dentro o más allá de las fronteras de nuestro país. Esto no quiere decir que debamos extender nuestros paradigmas existentes en un esfuerzo por incluir otras formas de producción cultural, ni que debamos limitar nuestro espectro de interlocutores para incluir solamente a aquellos cuyo lenguaje y procedencia sea similar a la nuestra. Lo que propongo es un compromiso y un diálogo activo, aunque complejo. Las performance son tan antiguas como la existencia humana, aunque su campo actual de estudio sea relativamente reciente. Los estudios de performance emergieron en la escena académica con material heredado; han intentado y han logrado superar y trascender algunas de sus limitantes. El eurocentrismo y el esteticismo de algunos estudios teatrales, por ejemplo, chocan con el enfoque tradicional de la antropología que estudia las prácticas no Occidentales como sistemas de construcción de sentido. Los postulados de antropólogos como Geertz que señalan que “el hacer etnografía es como tratar de leer...un manuscrito –extranjero, descolorido, lleno de elipsis” y que la cultura es un “documento actuado” van en contra de los estudios teatrales que insisten en la participación y la reacción activa de todos y cada uno.^{xxiii} Estamos todos en la foto, somos todos actores sociales en nuestros dramas superpuestos, colindantes y contenciosos. Incluso el distanciamiento Brechtiano sostiene que los espectadores están profundamente ligados a las acciones en curso sobre el escenario, no a través de la identificación sino de la participación, y por lo tanto ellos mismos están constantemente llamados a intervenir y cambiar el curso de la acción.

En Latinoamérica, donde el término no tiene un equivalente satisfactorio ni en español ni en portugués, la performance ha sido comúnmente descrita como ‘arte de performance’. Traducido de manera simple pero ambigua como ‘el performance’ o ‘la performance’, ha adquirido un travestismo que invita a los angloparlantes a reflexionar en torno al sexo/ género de *performance*. El término comienza a ser usado más ampliamente para hablar de dramas sociales y prácticas incorporadas^{xxiv}. De manera bastante generalizada la gente se refiere actualmente a ‘lo performático’ para referirse a todo lo que tiene que ver con el performance en un sentido más amplio. A pesar de las acusaciones que apuntan al hecho de que *performance* es una palabra sajona, y de que no hay manera de hacerla sonar natural ni en español ni en portugués, académicos y artistas están comenzando a apreciar las cualidades múltiples y estratégicas del término. A pesar de que *performance* pueda ser una palabra extranjera e intraducible, los debates,

decretos y estrategias surgidos de las distintas tradiciones de prácticas y saberes incorporados han estado en constante conflicto, profundamente enraizados en las Américas. Sin embargo, el vocabulario que refiere a aquellos saberes incorporados mantiene un vínculo firme con las artes tradiciones teatrales. *Performance* incluye los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos – teatralidad, espectáculo, acción, representación – pero no puede reducirse a ellos.

Teatralidad y espectáculo, como *theatricality* y *spectacle* en inglés, capturan lo construido, en el sentido abarcativo de *performance*. Las muchas maneras en que la vida social y el comportamiento humano pueden ser vistos *como* performance aparecen en esos términos, aunque con un sentido particular. Teatralidad, desde mi punto de vista, implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente en vivo, estructurada alrededor de un guión esquemático, con un fin preestablecido (aunque adaptable). Uno podría entonces decir que toda la literatura, el descubrimiento y la conquista del siglo XVI vuelve a poner en escena lo que Michell de Certau llama “sentido inaugural: luego de un momento de estupor, en este umbral florecido de columnas arboladas, el conquistador escribirá el cuerpo del otro, dibujando desde ahí su propia historia”^{xxv}. La teatralidad hace de ese escenario algo vivo y cautivante. En otras palabras, los escenarios existen como imaginarios culturales específicos; como un conjunto de posibilidades, modos de concebir el conflicto, la crisis o su resolución, concebidos con más o menos teatralidad. De modo diferente a ‘tropo’, que es una figura retórica, la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o acción.^{xxvi} En el capítulo 2 de este libro yo sugiero que el “encuentro” colonial es un escenario teatral estructurado de manera predecible, con una fórmula, repetible, por tanto. La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, del haber sido construida; no importa quién reestrene el encuentro colonial desde la perspectiva Occidental – el novelista, el dramaturgo, el descubridor o el empleado público – quien lo haga instalará al mismo hombre blanco como protagonista y a la misma persona de piel oscura como “objeto” descubierto. La teatralidad pugna por eficacia, no por autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada, y por ello, siempre política, que la ‘performance’ no tiene por qué implicar. Difiere de ‘espectáculo’, pues la teatralidad subraya la *mecánica* del espectáculo. ‘Espectáculo’ – coincido con Guy DeBord –, no es una imagen sino una serie de relaciones sociales mediadas por imágenes. De esta manera, y como lo afirmé en otro trabajo anteriormente, “ata a los individuos a una economía de miradas y de mirar”,

situación que podría instalar la norma “invisiblemente”, es decir, menos “teatralmente”^{xxvii}. Ambos términos, sin embargo, son sustantivos sin verbo- por eso no dan lugar a la noción de iniciativa o acción individual de la manera en que *perform* lo hace. Mucho se pierde, a mi entender, cuando renunciamos a la potencial intervención directa y activa, y adoptamos términos como ‘teatralidad’ o ‘espectáculo’ para reemplazar con ellos la palabra *performance*.

Palabras tales como “acción” y “representación” dan lugar a la acción individual y a la intervención. ‘Acción’ puede ser definida como ‘acto’, un ‘happening’ vanguardista, una ‘concentración’ o una ‘intervención’ política, como la protesta de teatro callejero que el colectivo teatral Yuyachkani realizó (ver capítulo 7) o los *escraches* o actos de humillación pública ejecutados en contra de los torturadores por la organización de derechos humanos compuesta por los hijos de los detenidos desaparecidos en Argentina H.I.J.O.S. (ver capítulo 6). Así, ‘acción’ reúne las dimensiones estéticas y políticas de *perform*. Sin embargo es un término que no da cuenta de los mandatos económicos y sociales que obligan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas, como por ejemplo, la manera en que expresamos nuestro género y pertenencia étnica. ‘Acción’ parece tener un efecto más directo e intencional, y al mismo tiempo, menos social y político si la comparamos con *perform*, que evoca tanto la prohibición como el potencial para la trasgresión. Por ejemplo, podemos estar desplegando múltiples roles socialmente construidos en el mismo momento, aún cuando estemos involucrados en una clara acción anti-militar. Representación, aún con su verbo ‘representar’, evoca nociones de mimesis, de un quiebre entre lo ‘real’ y su ‘representación’, conceptos que *performance* y *perform* han problematizado productivamente. A pesar de que estos términos han sido propuestos como alternativa al foráneo *performance*, ellos también derivan de lenguajes, historias culturales, e ideologías occidentales.

Entonces, ¿por qué no usar un término que provenga de uno de los lenguajes no-europeos, como el Nahúatl, el Maya, el Quechua, el Aymara o alguno de los cientos de lenguajes indígenas que todavía se hablan en América? *Olin*, que significa movimiento en Nahuatl puede ser un buen candidato. *Olin* es el motor detrás de todo lo que ocurre en la vida, como el movimiento repetido del sol, las estrellas, la tierra y lo elementos. *Olin*, que también significa “hule” o caucho, se aplicó a las víctimas sacrificiales para facilitar su transición desde el reino terrenal al divino. Además, *Olin* es un mes en el calendario Mexica, y como tal, permite expresar especificidad temporal e histórica. *Olin*

se manifiesta a sí mismo/a como una deidad que interviene en los asuntos sociales. El término captura simultáneamente la amplia y abarcadora naturaleza del performance como proceso reiterativo, y expresa su capacidad de especificidad histórica, de transición y de apropiación cultural individual. O tal vez podríamos también adoptar *areito*, el término que denota los cantos para la danza. Areitos, proveniente del Arawack *aririn*, fue utilizado por los conquistadores para referirse a un acto colectivo que involucraba canto, danza, celebración y adoración, y que reivindicaba la legitimidad tanto estética como sociopolítica y religiosa. Este término resulta atractivo debido a que desdibuja todas las nociones Aristotélicas de géneros, de público y de desenlaces, pulcramente desarrollados. Refleja con claridad la suposición de que las manifestaciones culturales exceden la subdivisión ya sea en género (canción-danza), en participantes/actores, o en los efectos pretendidos (religioso, sociopolítico, estético), todos elementos que instalan el pensamiento cultural Occidental. El término problematiza nuestras taxonomías, señalando incluso nuevas posibilidades interpretativas.

Entonces, ¿por qué no? En este caso, yo creo, reemplazar una palabra con una historia reconocible pero problemática - como 'performance' - por otra desarrollada en un contexto diferente, y así señalar una visión del mundo profundamente distinta, sería un acto de pensamiento demasiado esperanzado, una aspiración a olvidar la historia con las relaciones de poder y de dominación cultural que hemos compartido, historia que no desaparecería nunca, ni aunque cambiáramos nuestro lenguaje. *Performance*, como un término teórico más que como un objeto o una práctica, es algo nuevo en el campo. Mientras que en Estados Unidos surgió en un momento de giros disciplinarios con el fin de abarcar objetos de análisis que previamente excedían los límites académicos (por ej. 'la estética de la vida cotidiana'), no está, como el 'teatro', cargado de siglos de evangelización colonial o actividades de normalización. Veo en la imposibilidad de definición y complejidad del término una posibilidad reafirmante. La palabra *Performance* contiene la posibilidad de un desafío, incluso de un auto- desafío, en sí mismo. Como un término que connota 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 las otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además, la imposibilidad de traducirlo, según lo veo yo, es en realidad positivo, un bloqueo necesario que nos recuerda que 'nosotros' – ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, idiomas, o ubicaciones geográficas en toda América – no nos

comprendemos de manera simple o sin problemas. Mi propuesta es que actuemos desde esa premisa – sabiendo que realmente no nos entendemos mutuamente – y reconozcamos que cada esfuerzo que realicemos en esa dirección necesita dirigirse en contra de nociones de acceso fácil, de nociones de desciframiento y de traducción. Este obstáculo desafía no sólo a los hablantes de español o portugués que se enfrentan a una palabra extranjera, sino también a los angloparlantes que creían que comprendían lo que significaba la palabra ‘performance’.

El archivo y el repertorio

Mi interés particular en los estudios de performance radica no tanto en lo que performance *es*, sino en lo que este concepto nos permite *hacer*. Al tomar performance seriamente como un sistema de aprendizaje, retención, y transmisión de conocimiento, los estudios de performance nos permiten expandir nuestra noción del mismo. El hacer esto – pienso en especial en quienes comienzan – podría prepararnos para cuestionar la preponderancia de la escritura en las epistemologías Occidentales. Como sugiero en este trabajo, la escritura ha llegado a situarse a favor y en contra de los actos incorporados, paradójicamente. Cuando los frailes llegaron al Nuevo Mundo en los siglos XV y XVI, de acuerdo a mis investigaciones, ellos sostuvieron que el pasado de los pueblos indígenas, y las “vidas que ellos vivieron”, habían desaparecido debido a que ellos no tenían escritura. Hoy, al borde de una revolución digital que utiliza pero también amenaza con desplazar la escritura, el cuerpo nuevamente parece estar condenado a desaparecer en el espacio virtual que elude la expresión de su corporalidad. La expresión incorporada ha estado presente y probablemente seguirá participando en la transmisión de saber social, memoria e identidad, antes y después de la escritura. La amenaza está en que sólo puede percibirse a través de ella. En este sentido, la escritura viene a representar a la vida misma. Sin ignorar las presiones que nos obligan a repensar la escritura y lo incorporado desde el punto de vista de los cambios epistémicos que las tecnologías digitales han provocado, situaré mi análisis en algunas de las implicancias metodológicas que el revalorar las expresiones culturales incorporadas tiene.

El cambiar nuestro enfoque, desde la escritura a las prácticas incorporadas, es decir, desde lo discursivo a lo performático, hará que necesariamente debamos cambiar

nuestras metodologías. En vez de enfocarnos en los patrones de expresión cultural, es decir, en textos o narrativas, deberíamos pensarlos más bien como escenarios, lo que evitaría que los gestos y las prácticas incorporadas fueran reducidos a descripciones narrativas. Este cambio alterará necesariamente los cánones apropiados, de acuerdo a las disciplinas académicas, y podría incluso llegar a extender sus límites tradicionales logrando así incluir prácticas que antes quedaron fuera de su espectro.

El concepto de performance, como práctica y episteme incorporada, por ejemplo, resultaría vital, pues redefiniría los estudios Latinoamericanos al descentralizar el rol histórico de la escritura que la Conquista introdujo. De acuerdo a las palabras de Ángel Rama en *La ciudad letrada*, “el lugar exclusivo que tiene la escritura en las sociedades Latinoamericanas ha hecho de ésta algo tan venerado que ha llegado a cobrar un aura sacra... Los documentos escritos no parecen brotar de la vida social sino que más bien se le imponen a la fuerza, obligándola a calzar en un molde para nada a su medida.”^{xxviii}

Aunque los Aztecas, los Mayas y los Incas hacían uso de la escritura antes de la Conquista, ya fuese en pictogramas, jeroglíficos o sistemas de nudos, ello nunca reemplazó a las expresiones incorporadas. A pesar del gran valor que para ellos tenía, la escritura era principalmente una inducción al performance, una ayuda mnemotécnica. Con la escritura era posible guardar registro de información más precisa, y se requerían habilidades específicas; sin embargo dependía de la cultura incorporada para su transmisión. Como en la Europa medieval, la escritura era una práctica privilegiada llevada a cabo por unos pocos expertos. A través del *tlilli in tlapilli* (“tinta roja y negra”, corresponde al nombre que los Nahuas le daban a la sabiduría asociada a la escritura) los Mesoamericanos registraban su conocimiento de los movimientos planetarios, el tiempo y los calendarios. Estos códigos transmitían relatos históricos, fechas importantes, asuntos regionales, fenómenos cósmicos y otros saberes. La escritura estaba censurada, y por ello, el temor de ser transgredidos era constante para los escribas indígenas. La historia era eliminada a fuego para ser re escrita de acuerdo y en honor a aquellos en el poder. Tal como hoy, parecía más fácil controlar el espacio de la cultura escrita que el de la cultura incorporada, aunque la primera dependía de la segunda mucho más que cualquier otra para su transmisión. Enrique Florescano, eminencia en historia Mexicana, señala que “además de los *tlacuilos*, especialistas a cargo de pintar los libros, habían otros expertos que los leían, los interpretaban, los

memorizaban y los exponían en detalle frente a audiencias de personas no especializadas en la materia.”^{xxix}

Para mí, sin embargo, la descripción de estos sistemas mutuamente sostenidos de Florescano hace demasiado hincapié en el rol de la escritura. Sería limitante pensar la performance incorporada meramente como un medio de transmisión de los “hechos esenciales” escritos en los códices y los libros pintados; ellos comunican mucho más que sólo hechos. Las imágenes, tan densas visualmente, transmiten el conocimiento contenido en movimientos ritualizados y prácticas sociales cotidianas. Muchos otros tipos de saber que no involucraban el componente escrito también se transmitían a través de la cultura expresiva, es decir, a través de danzas, rituales, funerales, colores, *huehuetatolli* (“la palabra antigua”, sabiduría transmitida a través del habla), y muestras majestuosas de poder y salud. Los escribas se formaban en escuelas especializadas llamadas *calmecac*, en donde también se enseñaba danza, el arte de recitar, y otras formas de comunicación esenciales para la interacción social. Así, la educación se enfocaba principalmente en estas técnicas del cuerpo para asegurar el adoctrinamiento y la continuidad.

La llegada de la Conquista no hizo que la escritura desplazara a las prácticas incorporadas (no olvidemos que los frailes trajeron las suyas propias), sino que cambió el nivel de legitimación que ella tenía por sobre otros sistemas epistémicos y mnemónicos. La escritura asentó al Poder, con P mayúscula, como lo nombra Rama, y posibilitó su desarrollo y aplicación aún careciendo de la participación mayoritaria de la población, es decir, de los pueblos indígenas y marginales del periodo colonial que no tenían acceso a la escritura sistemática. Los colonizadores no sólo quemaron los códices antiguos, sino que limitaron el acceso a la escritura a un grupo muy reducido de hombres adoctrinados que, de acuerdo a ellos, promoverían sus posturas religiosas. Mientras los conquistadores no transmitían, sino que más bien elaboraban una práctica elitista y una jerarquización de género, la escritura, con su ahora garantizada importancia, surgía como forma de conocer y de hacer declaraciones a expensas de las prácticas incorporadas. Quienes controlaban la escritura, primero los frailes, luego los *letrados*, tenían ahora una enorme cantidad de poder. La escritura además le permitía a los centros imperiales europeos –España, Portugal –controlar a los habitantes de sus colonias desde el extranjero. La escritura tiene que ver con la distancia, de acuerdo a las palabras de de Certau: “el poder que la expansión de la escritura deja intacto es

eminentemente colonial. Se extiende sin cambio alguno. Es tautológico, inmune a cualquier alteración que pudiese cambiarlo y a lo que sea que lo resista.”^{xxx}

La división que describen Rama y de Certau entre la escritura y la palabra emitida oralmente apunta sólo a un aspecto de la represión que las prácticas incorporadas indígenas sufrieron, tanto como un modo de conocer como de transmitir y guardar dicho conocimiento. Las prácticas no verbales, como la danza, los rituales y la cocina, por nombrar algunos, que por tanto tiempo sirvieron para preservar la identidad comunal y su memoria, no corresponderían más a una forma válida de conocimiento. Muchos tipos de performance, juzgados como idólatras por las autoridades religiosas y civiles, fueron prohibidos de una vez. Muchas de las demandas manifiestas a través de ellas, como el enlazamiento de vestiduras símbolo de matrimonio, o las que guardan relación con la tierra, llevadas a cabo también por medio de performance ahora no tenían valor alguno. Quienes habían dedicado su vida entera a dominar las prácticas culturales, como la interpretación musical o el tallar máscaras, ya no eran considerados “expertos”, pues aquella designación estaba reservada sólo para los académicos que conociesen los libros. Mientras la iglesia substituía sus propias prácticas performáticas, los neófitos ya no podían manifestar sus competencias o tradiciones y así legitimar su propia autoridad. Lo que planteo es que la fisura no está entre el mundo oral y el escrito, sino entre el *archivo* de materiales supuestamente perennes (como textos, documentos, libros, edificaciones, osamentas) y los llamados *repertorios* efímeros de prácticas y saberes incorporados (como el lenguaje oral, la danza, los deportes y los rituales).

La memoria de “Archivo” está contenida en documentos, mapas textos literarios, cartas, restos arqueológicos, osamentas, videos, películas, CDs, es decir, en todos aquellos formatos supuestamente resistentes al cambio. Archivo, de origen griego, etimológicamente se refiere a un “edificio público”, el lugar que almacena los registros.”^{xxxi} Proveniente de la palabra *arkhe*, también significa inicio, el primer lugar o el gobierno. Así, podemos ver que al organizar las palabras de un diccionario de acuerdo a su sintaxis, podemos concluir que el archivo, desde el principio, contiene poder. La memoria de archivo trasciende distancias, tiempo y espacio; los investigadores pueden volver en el tiempo para reexaminar un antiguo manuscrito, las cartas atraviesan grandes distancias para hallar a sus destinatarios y los CDs que almacenan información pueden volver a mostrar los documentos que han perdido si se utiliza el programa adecuado. El hecho de que la memoria en un archivo consiga

separar la fuente del conocimiento de la persona que poseía dicho saber –a través del tiempo y/o espacio –hace que muchos, como de Certeau, describan al archivo como “expansionista” e “inmune a la alteridad” (216). Lo que cambia en el tiempo es su valor, relevancia o significado, es decir, la manera en que los elementos que contiene son interpretados, e incluso representados incorporadamente. Las osamentas son las mismas, a pesar de que su historia pueda cambiar según el punto de vista del paleontólogo o el antropólogo forense que las examine. *Antígona* puede representarse de muchas formas, aunque el texto preservado sin cambios establezca un significado inmutable. Los textos escritos permiten a los académicos trazar tradiciones literarias, fuentes e influencias. En la medida en que constituyan material aparentemente durable, el archivo irá más allá de la experiencia. Existen muchos mitos que sostienen al archivo. Uno de ellos señala que el archivo está libre de mediación, es decir, que los objetos que él contiene deben significar algo, libre del ímpetu del proyecto que los convocó. Lo que hace que un objeto sea un archivo es el proceso a través del cual es seleccionado, clasificado y presentado para el análisis. Otro mito dice que el archivo es resistente a los cambios, a la corrupción y la manipulación política. Sin embargo sabemos que elementos aislados, como ciertos libros, evidencia de ADN o fotos identificatorias bien podrían misteriosamente aparecer o desaparecer del archivo.

El repertorio, por otra parte, pone en escena a la memoria incorporada. Incluye performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, es decir, todos aquellos actos considerados comúnmente como representaciones de saber no reproducible y efímero. La palabra ‘repertorio’, que etimológicamente se refiere a “un tesoro, un inventario”, también permite la acción individual al apuntar a “quien busca, quien descubre”, queriendo decir “hallar.”^{xxxii} El repertorio requiere presencia, pues la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión. De manera opuesta a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que constituyen al repertorio no permanecen inmutables. El repertorio mantiene y a la vez transforma el sentido de las coreografías. Personas amantes del deporte podrían decir que el fútbol se ha mantenido sin cambios durante los últimos siglos, a pesar de que jugadores e hinchas de diferentes países se hayan apropiado de él de distintas maneras. Las danzas cambian con el tiempo aunque generaciones de bailarines (y también bailarines individuales) juren que permanecen igual. Pero aún cuando la interpretación cambie, el sentido podría permanecer intacto.

El repertorio también permite a los académicos rastrear tradiciones e influencias. Distintas performances han viajado a través del continente Americano, dejando la marca de su paso. El académico Richard Flores, por ejemplo, mapea el modo en que las *Pastorelas* viajaron desde España a Centro México y desde ahí hacia el noroeste hasta llegar a lo que hoy es el suroeste de los Estados Unidos. Las distintas versiones existentes le permiten distinguir las rutas^{xxxiii}. Max Harris rastreó la práctica de un simulacro de batalla, *moros y cristianos*, iniciando su exploración en la reconquista española y el siglo XVI hasta llegar a nuestros días^{xxxiv}. El repertorio permite constituir una perspectiva alternativa acerca de los procesos históricos que involucran contactos transnacionales e invita a crear un nuevo mapa del continente Americano, esta vez siguiendo el trazado que las tradiciones y las prácticas incorporadas han dejado.

Es muy cierto que las instancias individuales de performance desaparecen del repertorio. Esto es mucho menos frecuente en el archivo. El tema de la desaparición en relación al archivo y al repertorio difiere tanto en la forma como en el nivel. El performance ‘en vivo’, no puede ser capturada –o transmitida –a través del archivo. El video de una performance no es la performance en sí misma, aunque generalmente viene a reemplazarla como un *objeto* en sí (el video es parte del archivo, lo que allí se representa es parte del repertorio). La memoria incorporada, al ser ‘en vivo’, excede las posibilidades de captura del archivo. Sin embargo, esto no significa que el performance –como comportamiento ritualizado, formalizado, o reiterativo –desaparezca.^{xxxv} Las performances también se duplican 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 *re-* presentación. Múltiples formas de actos corporales están siempre presentes, y de manera constante vuelven a ocurrir una y otra vez. Estos actos se reconstituyen - transmitiendo la memoria comunal, las historias, y los valores de un grupo o generación a la siguiente. Los actos expresados y transmitidos incorporadamente generan, registran, y transmiten conocimiento.

El archivo y el repertorio han sido siempre fuentes relevantes de información, cada uno excediendo las limitaciones del otro, en sociedades alfabetizadas y semialfabetizadas. Operan generalmente en conjunto, junto a otras formas de transmisión, como la visual y la digital, por nombrar dos. En las sociedades con más altos niveles de alfabetización un enorme número de prácticas requieren tanto una dimensión de archivo como de repertorio. Por ejemplo, las bodas necesitan tanto la

emisión performática del “Sí” como el contrato firmado; la legitimidad de un fallo legal radica en la combinación del juicio oral y el documento escrito; el performance de un acto de posesión contribuye a su legalidad. Sólo tenemos que pensar en Colón, quien plantó la bandera española en el Nuevo Mundo, y en Neil Armstrong reiterando el gesto con la bandera estadounidense en la luna. Los materiales del archivo constituyen las prácticas performáticas en mil modos distintos, sin que lleguen a determinar por completo la expresión incorporada. Jesús Martín-Barbero, teórico colombiano experto en el campo de los medios de comunicación, ilustra los usos que los espectadores hacen de los medios masivos de comunicación, como las telenovelas.^{xxxvi} No se trata sólo de que los medios impongan modelos de deseo y comportamiento apropiados. El modo en que la población desarrolla maneras de ver, vivir, contar o reciclar aquel material permite concebir una enorme cantidad de respuestas. La clave para comprender los comportamientos sociales –señala– no la proveen los medios sino las mediaciones. Aquellas respuestas y comportamientos, en cambio, son recogidos por los medios de comunicación quienes se apropian de ellos, pero de manera más bien dialógica.

A pesar de que el archivo y el repertorio existen en un constante estado de interacción, la tendencia ha apuntado a limitar el repertorio al pasado. Jacques Le Goff, por ejemplo, escribe acerca de la “memoria étnica”: “el dominio principal en donde la memoria colectiva de los pueblos sin escritura se cristaliza es en aquel que les proporciona una base aparentemente histórica de la existencia de los grupos étnicos o sus familias, es decir, los mitos de origen.”^{xxxvii} Así, él sugiere que la escritura entrega conciencia histórica y la oralidad conciencia mística. La distinción que Pierre Nora hace entre ‘lieux’ y ‘milieux de memoire’ crea un binario parecido, en donde el milieu (que se asemeja mucho al repertorio) pertenece al pasado y el lieux al presente. Para Nora, el milieu de mémoire, descritos por él mismo como “los ambientes reales de la memoria”, representan los saberes incorporados en “gestos y hábitos, en habilidades traspasadas a través de tradiciones no basadas en la palabra, en el auto-conocimiento inherente al cuerpo, en reflejos no estudiados y recuerdos arraigados”^{xxxviii}. La diferencia entre mi perspectiva y la suya, sin embargo, es que para él el “milieu de mémoire,” constituye el sitio primordial, no mediatizado, y espontáneo de la “memoria verdadera”, mientras que el “lieux de mémoire”- la memoria de archivo- es su antítesis, moderna, ficticia, y altamente mediatizada. Una “huella”, una “mediación” y una “distancia”, argumenta Nora, ha separado al acto de su sentido, llevándonos del plano de la memoria verdadera al de la historia. (285) Este paradigma polariza a la historia y

la memoria como dos polos opuestos de un binario. Nora no diferencia las formas de transmisión (incorporadas o de archivo) ni tampoco distingue los tipos distintos de públicos y comunidades existentes. Su diferenciación cae en el binario temporal del antes y después, una fisura entre el pasado (tradicional, auténtico, ahora perdido) y el presente (descrito de modo general como moderno, global y de cultura de masas).

A mi entender, la relación entre el archivo y el repertorio no es secuencial en lo absoluto (el archivo llegando a ser dominante luego de la desaparición del repertorio, como sugiere Nora)^{xxxix}. No es cuestión de ‘verdadero’ versus ‘falso’, mediado versus no mediado, primordial versus moderno. Tampoco considero que sea binario. Otros sistemas de transmisión –como el digital –dificultan cualquier formulación binaria simple. Aún así, fácilmente se constituye como tal, con la escritura y el archivo constituyendo el poder hegemónico frente al repertorio que corresponde al desafío anti-hegemónico. El performance pertenece tanto a la cara fuerte como a la débil de aquel binario; reasegura las “estrategias” de de Certeau así como las ‘tácticas’, y reafirma también el “banquete” de Bahktin y el “carnaval”. Los modos de retención y transmisión de conocimiento son muchos y están mezclados, de ese modo, las performances incorporadas han contribuido muchas veces a mantener el orden social represivo. Basta con observar el enorme espectro de prácticas políticas en las Américas ejercidas en los cuerpos, desde los sacrificios humanos previos a la conquista, pasando por la quema de cuerpos en la hoguera en el periodo de la Inquisición, los linchamientos de los Afroamericanos, o las recientes torturas y desapariciones llevadas a cabo con el patrocinio de los Estados. No necesitamos polarizar las relaciones existentes entre estos distintos tipos de saber para comprender que muy a menudo juegan roles antagónicos en la lucha por la supervivencia y la supremacía cultural.

Las tensiones que se han desarrollado a lo largo de la historia entre el archivo y el repertorio continúan expresándose en las discusiones acerca de la “cultura del mundo” y “patrimonio intangible”. Este no es el lugar para exponer los argumentos en detalle, pero me gustaría al menos mencionar algunos de los problemas que son relevantes para mi estudio.

Así como han emergido leyes que de manera creciente protegen la propiedad intelectual y artística, la gente ha ideado medios para preservar la propiedad “intangible”. ¿Cómo podemos amparar las performances, los comportamientos y las expresiones que constituyen el repertorio? La organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se encuentra constantemente luchando

por promover el trabajo de “resguardar, proteger y revitalizar los espacios o las formas de expresión cultural declaradas ‘obras maestras del patrimonio oral e intangible de la humanidad.’” Estos guardianes protegerán “formas tradicionales y populares de expresión cultural”, como –y usando su ejemplo– la narración de cuentos.^{xl}

En la medida en que los materiales del repertorio participen en la construcción y la transmisión del conocimiento, estoy de acuerdo en que ellos garanticen protección. Aún así no está tan claro el que la UNESCO haya conseguido la mejor manera de proteger este “patrimonio intangible”. Aunque ellos reconocen que los “métodos de preservación aplicados al patrimonio físico no son apropiados para el patrimonio intangible”, estas diferencias son sólo imaginables en el campo del lenguaje y en estrategias asociadas al archivo. El concepto de ‘obras maestras’ no sólo refiere a objetos, sino que hace mención a un enorme sistema de valoraciones, ya descartado por Artaud como anticuado durante los primeros años del siglo veinte. *Patrimonio*, término que guarda relación con ‘herencia’ etimológicamente, vuelve a destacar la propiedad material que pasa de un generación a otra. La *Humanidad* pasa entonces a ser ambos, el consumidor y el productor de estos bienes culturales, pero la abstracción de dicho concepto debilita el sentido de las acciones individuales en dicho campo. Más aún, el propósito de la UNESCO parece apuntar a la protección de ciertas performances, más específicamente a aquellas producidas por sectores “populares” y “tradicionales”. Esto reitera la etnografía salvaje de la primera mitad del siglo XX, al implicar que estas acciones desaparecerían si careciesen de preservación e intervención. Parte del proyecto de la UNESCO involucra el mover material del repertorio al archivo (es decir, “guardar registro de ellas en grabaciones”). Sin embargo, también intenta conscientemente proteger la transmisión de conocimiento por medio de actos incorporados (UNESCO intenta “contribuir a la supervivencia de estas prácticas ayudando a las personas involucradas y fomentando su transmisión a las futuras generaciones”). Pero, ¿cómo podrán realmente realizar todo esto? El programa que han desarrollado hasta el momento, “Tesoros Humanos Vivos” (Living Human Treasures) protege a quienes “poseen una habilidad cultural tradicional”. A mi juicio, esto involucra la concepción de objeto y fetiche humanoide que Guillermo Gómez Peña desearía para un diorama en una instalación en vivo. Este tipo de soluciones parecen estar destinadas a reproducir los problemas de objetivación, aislamiento y exotismo que han sometido a lo no Occidental, problema que ellos mismos dicen abordar. Sin realmente llegar a comprender el comportamiento del repertorio, es decir, el modo en que las personas

producen y transmiten conocimiento a través de acciones reiteradas e incorporadas es muy difícil saber cómo reclamar la posesión de las mismas en términos legales. Pero este planteamiento difiere del argumento de “preservación” que, a mi parecer, oculta de manera muy pobre una nostalgia profunda y colonial.

La tensión entre lo que yo llamo el archivo y el repertorio ha sido construida muchas veces como un elemento existente en la relación entre el lenguaje escrito y el habla. El archivo incluye textos escritos, aunque no se limita a ellos. El repertorio contiene performances verbales –canciones, oraciones, discursos –así como prácticas no verbales. Hasta cierto punto, la división escrito/ oral capta la diferencia entre archivo y repertorio que estoy desarrollando en este trabajo, en la medida en que los medios de transmisión, los requisitos de conservación y de diseminación difieren. El repertorio, sean estas expresiones verbales o no verbales, transmite acciones incorporadas en vivo. Así, las tradiciones se almacenan en los cuerpos, a través de distintos métodos mnemónicos, para luego ser transmitidos ‘en vivo’, en el aquí y el ahora, a una audiencia presente. Expresiones transmitidas en el pasado son vividas como parte del presente. A pesar de que esto bien podría describir la lógica del lenguaje hablado, también explica una muestra de danza o un festival. Es, simplemente, debido a que la cultura occidental está tan enlazada a la palabra –ya sea oral o escrita –que el lenguaje abarca todo el poder epistémico y explicativo.

La ecuación escritura = memoria/conocimiento es fundamental para la epistemología Occidental. La metáfora de la memoria como una superficie escrita es tan antigua y tan persistente en todas las culturas Occidentales”, escribe Marry Carruthers, “que debería ser considerada, de acuerdo a mi punto de vista, como un modelo preponderante o como un “arquetipo cognitivo”^{xli}. Esto recrea la misma anulación de conocimiento transmitido en actos incorporados que tanto señala. Durante el siglo XVI, señala de Certau, la escritura y la imprenta permitieron “reproducir un mismo producto indefinidamente” de manera “opuesta al habla, que no llega muy lejos ni conserva demasiado...*el significante no puede separarse del cuerpo individual o colectivo.*”^{xlii} (Entre paréntesis, la limitación que de Certeau le atribuye al habla –“el significante no puede separarse del cuerpo individual o colectivo” –también contribuye fuertemente al poder político, afectivo y mnemónico del repertorio, como podemos ver en este estudio.)

“A Note upon the ‘Mystic Writing-Pad’” escrito por Freud pasa por alto al cuerpo humano situado históricamente en las teorías acerca de la memoria que

desarrolla. Al utilizar la analogía imperfecta del block de notas místico, admitida como tal, Freud intenta aproximarse a la “ilimitada capacidad de recepción y retención de huellas permanentes”, las cuales son a juicio suyo, propiedades fundamentales del “aparato perceptual de la mente”^{xliii}. Un computador moderno sirve mucho más como analogía, aunque tampoco genera memoria ni expresiones incorporadas de estas –el modelo más reciente de Mackintosh, un *see-through shell* –sirve sólo para proteger y destacar aquel maravilloso aparato interno. Ni la imagen del block de notas místico ni la del computador permiten la emergencia del cuerpo. De este modo y nuevamente, la analogía de Freud se limita a observar sólo el mecanismo externo de escritura y el aparato psíquico puro y aislado del cuerpo que “tiene una capacidad receptora ilimitada que le permite captar nuevas percepciones, aunque deje huellas permanentes –mas no inalterables –en la memoria.” (228) La psiquis sólo puede ser concebida como una superficie limpia susceptible de escritura, y por tanto, aquella huella permanente correspondería a un acto de escritura. En vez de reforzar la memoria o desarrollar una analogía, la escritura se convierte en la memoria misma: “Sólo tengo que guardar en mi mente el lugar en donde esta ‘memoria’ fue depositada para entonces poder ‘reproducirla’ cada vez que quiera, con la certeza de que se habrá conservado sin cambios.” (227).

Derrida, en “Freud and the Science of Writing” se refiere a la “metáfora de la escritura que atormenta al discurso europeo”, sin llegar a considerar la idea de un repertorio de saberes transmitidos por medio de prácticas incorporadas.^{xliv} Incluso cuando se refiere a áreas destinadas a estudios posteriores, él habla de una “historia de la escritura” (214) sin notar que la historia podría desaparecer en el mismo momento en que se la conciba. Cuando dice “no es posible pensar la escritura sin la represión” (214), la represión que viene a mi mente es aquella historia de repudio colonial llevada a cabo a través de la documentación que se originó en la América del siglo XVI. Para Derrida, aquellas representaciones corresponden a “las supresiones, los espacios en blanco y los disfraces” (226) de la escritura misma, presentes en ella –de seguro un acto de la escritura que instala su propia práctica de supresión y forclusión.

El rol preponderante del lenguaje y la escritura ha llegado a representar en sí mismo el *significado*. Debemos asumir que las prácticas realizadas en vivo, incorporadamente, no basadas en códigos lingüísticos o literarios no tienen cómo demostrar su significado. De acuerdo a las palabras de Barthes, “lo inteligible es repelido frente a la experiencia vivida”^{xlv}. Esto sugiere que Barthes difiere de la idea de

concebir la inteligibilidad como una antítesis de la experiencia vivida, aunque en otros ensayos sostenga que todo lo que tenga significado pasa a ser un “tipo de escritura.”^{xlvi} Parte de lo que el performance y los estudios de performance nos permiten *hacer*, entonces, es comprender que un repertorio de prácticas realizadas incorporadamente constituye en sí mismo una manera de aprehender y transmitir conocimiento. En un nivel muy práctico el repertorio expande el archivo tradicional que se utiliza en las facultades de humanidades. Facultades de español y portugués en los Estados Unidos, por ejemplo, ponen un énfasis en el estudio de la literatura, aunque la literatura es claramente su foco principal. En instituciones Latinoamericanas, los *departamentos de letras* que incluyen Literatura y Estudios Culturales, pertenecen a las *Facultades de Filosofía y Letras*. Algunos de estos departamentos sí se enfocan en la literaturas orales, lo que, al menos aparentemente, parece combinar elementos del archivo y el repertorio. Sin embargo el término ‘literatura oral’ nos dice que lo oral ya ha sido convertido en literatura, esto es, el repertorio transferido al archivo. Lo oral “se había constituido históricamente como una categoría... fabricada incluso”, señala Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, por las fuerzas del nacionalismo.^{xlvii} El archivo, en el caso de la literatura oral, precede y constituye al fenómeno que intenta documentar. A pesar de ello, muchos de estos departamentos combinan trabajos del archivo y el repertorio de manera productiva, aun que tal vez ellas no correspondan a las expectativas que los académicos podrían tener. Aquellas escuelas que toman la enseñanza del lenguaje seriamente, por ejemplo, han tenido la oportunidad de reflexionar en torno a las prácticas sociales reiteradas, realizadas incorporadamente. Los alumnos aprenden una segunda lengua imaginándose a sí mismos en un ambiente social diferente, instalando para sí escenarios en donde el lenguaje aprendido adquiriría sentido, imitando, repitiendo y ensayando, no sólo palabras sino también actitudes culturales. Teorizar estas prácticas, no sólo como estrategias pedagógicas sino también como la transmisión de comportamientos culturales realizados a través de los cuerpos, permitiría a los académicos ampliar sus planteamientos hacia perspectivas más críticas acerca del repertorio. Adoptar el lente que los Estudios de Performance ofrecen enriquecería a estas disciplinas, haciendo visible el cisma existente no sólo entre la literatura y las tradiciones orales, sino también entre las prácticas verbales y no verbales, transmitidas corporalmente.

Asimismo, los Estudios de Performance desafían las divisiones en las artes –en donde la danza pertenece a un departamento, la música a otro, el teatro a otro –como si muchas de esas formas artísticas tuviesen que ver con dichas segmentaciones. Esta

división al mismo tiempo refuerza la noción de es posible separar a las artes de los construcciones sociales en donde ellos participan, ya sea por primera o enésima vez. Las performances, incluso aquellas que sólo tienen pretensiones estéticas, se mueven dentro de todo tipo de circuitos, incluyendo ámbitos nacionales, transnacionales y económicos. Cada performance pone en escena una teoría, y cada teoría actúa en la esfera pública. Gracias a su carácter interdisciplinario los Estudios de Performance pueden unir disciplinas que hasta el momento han permanecido separadas, poniéndolas en contacto directo, también con su contexto histórico, intelectual y sociopolítico. Esta disciplina llama a los estudiantes a desarrollar sus paradigmas teóricos desde la práctica textual y la incorporada^{xlvi}. Aprenden varias metodologías: trabajo de campo etnográfico, técnicas de entrevista, análisis de movimiento, tecnologías digitales, análisis de la textualidad sonora, escritura performática, entre otros.

Así, los Estudios de Performance ofrecen metodologías críticas y distintas formas de repensar el canon. Debido a que incluso los académicos de los Estados Unidos y Latinoamérica reconocen la necesidad de liberarnos de la supremacía del texto –siendo este como el objeto privilegiado de análisis, o incluso el único –nuestras herramientas teóricas aún se ven atormentadas por el legado literario. Algunos estudiosos se abocan a los Estudios Culturales y no vuelven a limitarse a los estudios de textos, pero su habilidad para leer textos exhaustivamente y para realizar análisis textuales podría hacerlos observar todo como si fuese un texto o una narrativa, sea esto un funeral, una campaña electoral o un carnaval. Lo que diferencia a los Estudios Culturales de los Estudios de Performance es su tendencia a tratar todos los fenómenos como textuales. Aún mientras los Estudios Culturales amplíen el espectro de materiales considerados para el estudio, continúan dejando de lado todo el poder explicativo en el campo de los letrados al ocluir otras formas de transmisión. Dwight Conquergood ahonda al respecto en su ensayo más reciente. En él señala que “sólo los académicos de clase media podrían alegremente asumir que todo lo que existe es un texto, ya que los textos como la lectura son parte central de su mundo, y de su seguridad ocupacional.”^{xli}

Es absolutamente necesario, ahora, aunque ya sea tarde, el poner atención al repertorio. Pero, ¿qué implicaría dicha tarea en el ámbito metodológico? No basta sólo con observar ahora las acciones en vivo y considerarlas nuestro foco de análisis, tampoco basta con desarrollar distintas estrategias para obtener información, como utilizar investigaciones etnográficas, entrevistas y notas de campo. No bastaría, incluso, el alterar las jerarquías de legitimación que estructuran nuestras prácticas académicas

tradicionales (como el aprendizaje con libros, las fuentes escritas y los documentos). Necesitamos repensar nuestros métodos de análisis.

En este punto voy a detenerme en un ejemplo. En lugar de privilegiar *textos* y *narrativas*, podríamos también observar los escenarios como paradigmas constructores de sentido que estructuran los ambientes sociales, los comportamientos y otras posibles resultantes. Los escenarios de descubrimiento, por ejemplo, han reaparecido constantemente en los últimos quinientos años en las Américas. ¿Por qué seguimos aún siendo tan atractivos? ¿De dónde surge aquella poderosa capacidad explicativa y afectiva? ¿Cómo pueden ellos ser parodiados y subvertidos? Un escenario, “un dibujo o un esquema de la trama de la obra de teatro en la que se exponen detalles de las escenas, las situaciones, etc.”, como la performance, jamás expresa su sentido por primera vez.¹ Como el habla mística de Barthes, consiste en “material que ya ha sido trabajado anteriormente” (*Mythologies*, 110). Su marco diverso contiene el peso de la repetición acumulativa. El escenario hace visible, aunque una vez más muestre lo que ya estaba ahí: los fantasmas, las imágenes, los estereotipos. El descubridor, el conquistador, el “salvaje” y la princesa nativa, por ejemplo, podrían ser personajes básicos en muchos escenarios Occidentales. A veces están escritos como guiones, pero el escenario precede al guión y posibilita muchos “finales” diferentes. En ocasiones la gente incluso se embarcará en aventuras para vivir la fantasía gloriosa de la posesión; otros optarán por seguir programas en la televisión en la línea de *Supervivientes* o *La Isla de la Fantasía*. El escenario estructura nuestra comprensión. También atormenta nuestro presente, en una espectrología (ver capítulo 5) que resucita y reactiva antiguos dramas. Hemos visto todo esto antes. Aquel marco permite oclusiones; al posicionar nuestras perspectivas promueve ciertos puntos de vista mientras ayuda a desaparecer otros. En el escenario de *La Isla de la Fantasía*, por ejemplo, podríamos sentirnos empujados a pasar por alto el desplazamiento y la desaparición de los pueblos nativos, de la explotación de género, del impacto medioambiental, etc. A esta ceguera parcial corresponde lo que anteriormente llamé “percepticida”ⁱⁱ.

El *escenario* incluye elementos bien teorizados anteriormente en análisis literarios, como la narrativa y la trama, pero requiere que también observemos el *milieu* y los comportamientos corporales como gestos, actitudes, y tonos de voz que no pueden reducirse a palabras. Y al mismo tiempo, a la *organización* y la *acción*, a los marcos escenográficos y la activación de dramas sociales. La organización establece un espectro de posibilidades; todos los elementos están presentes ahí: el encuentro, el

conflicto, la resolución y el desenlace, por ejemplo. Estos elementos, por supuesto, son resultado de estructuras económicas, políticas y sociales que ellos, al mismo tiempo, tienden a reproducir. Todos los escenarios tienen un significado local, aunque muchos intenten pasar por universalmente válidos. Las acciones y los comportamientos surgidos de la organización pueden ser predecibles, una consecuencia aparente de los premisas previas, los juicios, objetivos, relaciones de poder, el público esperado y las redes epistémicas establecidas por la organización misma. Sin embargo ellos son flexibles y están abiertos al cambio, finalmente. A los actores sociales pueden asignársele roles estáticos e inflexibles a los ojos de muchos. Más la tensión irreconciliable que existe entre los actores sociales y dichos roles posibilitan ciertos niveles de distanciamiento crítico y apropiación cultural. El escenario de la conquista, montado una y otra vez tanto en numerosos actos de posesión como en obras teatrales, rituales y simulacros de batallas a lo largo de todo el continente Americano, puede ser –y de hecho ya en numerosas ocasiones ha sido –subvertido desde dentro. Podemos encontrar ejemplos de esto en un rango que va desde los simulacros de batallas del siglo XVI al performance en una jaula de Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco del año 1992, que llevaba por nombre “Los Amerindios no descubiertos”. Al igual que la narrativa, y de acuerdo a lo que V. Propp propuso en el año 1928, los escenarios están limitados a un número finito de variaciones, con sus propias clasificaciones, categorías, temas, formas, personajes, etc.^{lii} En este trabajo simplemente mencionaré algunos de los modos en que el usar el *escenario* como un paradigma para comprender las estructuras sociales y los comportamientos podría permitirnos extraer información relevante tanto del archivo como del repertorio.

Primero: para recordar, volver a narrar o reactivar un escenario necesitamos evocar el lugar físico (la “escena”, o *scene* en inglés, entendida como el ambiente físico, como un lugar, *place* en inglés; la palabra *escenario* es un falso cognado que en inglés pasa a traducirse como *stage*). *Escena* denota intencionalidad, ya sea artística o de otro tipo (la escena del crimen), y señala el despliegue de estrategias conscientes. La palabra sugiere apropiadamente tanto el escenario material como el ambiente, elemento altamente codificado que le entrega a la audiencia información relevante, como la clase social o el periodo histórico. Los muebles utilizados, la vestimenta, los sonidos y el estilo contribuyen a la comprensión de quien observa, permitiéndole captar lo que podría transmitirse desde ahí. Ambos, la escena y el escenario, existen en una relación metonímica: el lugar nos permite reflexionar en torno a las posibles acciones^{liii}. Pero la

acción en sí misma también define al lugar. Si de acuerdo a lo que de Certeau sostiene, “el espacio es un lugar puesto en práctica”, entonces no existiría realmente el ‘lugar’, pues no hay en el mundo un lugar que carezca de historia y práctica social^{liv}.

Segundo: En los escenarios los asistentes se ven obligados a observar las personificaciones de actores sociales. Así, además de las funciones que estos actores llevan a cabo –tan bien expuestas por Propp en relación a las estructuras narrativas –el escenario nos obliga a enfrentarnos a la construcción social de los cuerpos en contextos particulares. Propp destaca la importancia de los detalles visuales en la descripción de los atributos de cada personaje: “Por atributos entendemos todo el conjunto de cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, estatus, apariencia física, las peculiaridades de dicha apariencia, etc.” (87) Pero los escenarios por definición instalan la distancia generativa crítica entre el actor social y el personaje. Si es un asunto de representación mimética (un actor o actriz asumiendo un rol) o de performatividad, de actores sociales adquiriendo patrones regulares de comportamiento apropiado, el escenario nos permite más bien observar tanto al actor social como a su rol de manera simultánea, y de este modo reconocer las áreas de resistencia y tensión existentes. Los roces entre la trama, el personaje (en el nivel de la narrativa) y la representación incorporada (actores sociales) construyen una de las más destacables oportunidades de parodia y resistencia en la tradición performativa de las Américas.

Si observamos los simulacros de batallas entre Moros y Cristianos, por ejemplo, montada en México en el siglo XVI, veremos que su tradición provenía de España, como su nombre bien lo sugiere. Corresponde a un traspaso del tema de la reconquista española tras la expulsión de los Moros y los Judíos en el año 1492. En México estas batallas terminaron, como es de esperarse, con la derrota de los Indios (como los Moros) y un bautizo masivo. En el nivel de la estructura narrativa que polariza a los grupos en dos grupos bien definidos, las categorías de nosotros/ellos, no podemos hacer más que concordar con los críticos que ven en estas performances la humillación reiterativa de la población nativa^{lv}. En relación a la eficacia medible, podríamos concluir que estos escenarios fueron altamente eficientes desde el punto de vista español, al ayudar a la conversión de cientos de personas. La misma performance representada, sin embargo, nos permite observar también otras dimensiones. Por un lado, todos los “actores” de los simulacros de batalla eran indígenas; algunos vestidos de españoles y otros como turcos. En vez de conciliar diferencias culturales y raciales, como las que trama y la caracterización señalan, la representación tiene más que ver con

ocultamientos culturales y estrategias de reposición. Los artistas indígenas no eran ni Moros ni Cristianos, y su representación les permitió vestir y actuar las propias versiones del nosotros/ellos. En una rendición particularmente cómica, el personaje del Rey musulmán condenado sorpresivamente llegó a convertirse en el conquistador Cortés. La obligatoria derrota de los Moros en la versión del guión disfrazaba la derrota feliz e inédita de los españoles en el performance. En este simulacro de batalla, el conquistador representaba la nostalgia de su propia *reconquista* de México, como señala Max Harris. El lugar de la ambigüedad y la maniobra no descansan, sin embargo, en el “manuscrito oculto”, término ideado por el antropólogo James Scott para definir una estrategia que subordina a los grupos “que representan una crítica del poder, hablado a espaldas del dominante”^{lvi}. Las transcripciones, a menudo consideradas copias fieles de escritos o documentos, transfieren conocimiento perteneciente al archivo dentro de una economía específica de interacción. Este simulacro de batalla evidencia que es la naturaleza incorporada del repertorio lo que asegura a estos actores sociales la oportunidad de reorganizar personajes en modos paródicos y subversivos. La parodia ocurre frente a los mismos españoles, entre los cuales uno se mostró tan impresionado por la increíble puesta en escena que redactó una carta detallada para uno de sus compañeros frailes^{lvii}.

Tercero: Los escenarios, al encapsular tanto a la organización como a la acción y los comportamientos constituyen estructuras constantes que predisponen ciertos resultados; sin embargo permiten la inversión, la parodia y el cambio. El marco permanece básicamente fijo, y como tal, es repetible y transferible. Los escenarios podrían hacer referencia unos de otros conscientemente, a través del modo en que enmarcan las situaciones y reutilizan palabras y gestos. Pueden, a menudo, parecerse estereotípicos, al tener situaciones y personajes congelados en su interior. El escenario de la conquista ha sido representado una y otra vez –desde la entrada de Cortés en Tenochtitlán, pasando por el encuentro entre Pizarro y Atahualpa, y el acto de posesión de Oñate en Nuevo México^{lviii}. Cada repetición se suma a su poder afectivo y explicativo, hasta que el resultado parece una conclusión inevitable. Cada nuevo conquistador espera tal vez que los nativos se arrodillen a sus pies, sucumbiendo a la fuerza del nuevo escenario. Sin embargo, ocurre que con el tiempo y debido a las circunstancias cambiantes, el paradigma podría volverse obsoleto y reemplazarse por otro. De acuerdo a Jill Lane, los escenarios de conquista de principios del siglo XVI fueron re articulados como escenarios de conversión hacia el final del siglo en un

intento por mitigar la violencia de sus enmarañados proyectos^{lix}. La conquista, entendida más como un término que como un proyecto, había acabado. Por lo tanto, como con el *habitus* de Bourdieu –un tipo particular de ambiente (como por ejemplo las condiciones materiales de la existencia, características de la condición de clase) que produce un *habitus*, es decir, un sistema de disposiciones duraderas y transferibles”. – los escenarios son “disposiciones durables y transferibles”.^{lx} Esto quiere decir que se transmiten y mantienen paradigmas muy coherentes de aptitudes y valores aparentemente inmutables, aunque se adaptan a las condiciones reinantes constantemente. A diferencia del *habitus*, que puede referirse a estructuras sociales amplias, como las de clase, los escenarios se refieren a repertorios de imaginarios culturales más específicos.

Cuarto: La tradición de un escenario refleja el sistema multifacético presente en sí mismo. Desde su transmisión podemos extraer las diversas expresiones que guarda el archivo y/o el repertorio –la escritura, la narración oral, la recreación, lo mimético, el *gestus*, la danza, el canto –. La multiplicidad de las formas de transmisión nos recuerda los muchos sistemas que están presentes y juegan un rol en esto. No podemos reducir uno a la expresión del otro; tienen estructura performáticas y discursivas diferentes. Un llanto o el *gestus* Brechtiano no podrían encontrar una expresión verbal que las representase, pues estas expresiones no pueden reducirse ni son posteriores al lenguaje. El desafío no es “traducir” desde las expresiones transmitidas y expresadas incorporadamente a una forma lingüística o viceversa, sino reconocer las fortalezas y las limitaciones de cada sistema.

Quinto: El escenario nos obliga a situarnos en relación a él, como participantes, espectadores o testigos. Necesitamos “estar ahí”, ser parte del acto de transferencia. De este modo, el escenario encierra una cierta forma de distanciamiento. Incluso los escritores etnográficos, que se aferran a la fantasía de que pueden observar a las culturas desde los márgenes, son también parte del escenario, aunque tal vez no del mismo que intentan describir^{lxi}.

Sexto: Un escenario no es mimético, necesaria ni primeramente. A pesar de que el paradigma permita la continuidad de los mitos y presunciones culturales, usualmente actúa más a través de la reactivación que de la duplicación. Los escenarios evocan situaciones pasadas, situaciones que a veces están tan profundamente internalizadas por una sociedad que ya nadie recuerda su procedencia. El escenario “fronterizo” de los Estados Unidos, por ejemplo, genera eventos tan diversos como anuncios de cigarrillos

y la búsqueda de Osama Bin Laden. Más que una copia, el escenario constituye en sí mismo una nueva *re-presentación*.

Sin embargo, el pensar en un escenario más que en una narrativa no resuelve algunos de los asuntos inherentes a la representación de forma alguna. El problema ético de reproducir la violencia, ya sea por medio de la escritura o de comportamientos incorporados, atormenta a académicos y artistas, lectores y espectadores. Saidiya V. Hartman, en *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth Century America*, señala que “lo único que podría ser más obsceno que la brutalidad desatada en el poste de flagelación es que la reivindicación de este sufrimiento se materializara y se evidenciara a través de la exhibición del cuerpo torturado o de las recitaciones interminables del espanto y el horror”^{lxii}. Estoy de acuerdo con Hartman en que debemos observar “las formas en que estamos llamados a participar en este tipo de escenas” (3) –ya sea como testigos, espectadores o voyeristas; sin embargo, el escenario, como menciono en el capítulo 2, sitúa físicamente al espectador dentro del marco y puede forzarnos a hacernos la siguiente pregunta ética: *el significante*, como seguro recordamos, “*no puede separarse de el cuerpo individual o colectivo*”, entonces, ¿cuál es nuestro rol “ahí”?

Al considerar tanto a los escenarios como a las narrativas expandimos nuestra habilidad para analizar con rigurosidad lo que ocurre en vivo y lo que está escrito, al hacerlo, observamos las prácticas citacionales que caracterizan a ambas, el cómo las tradiciones se constituyen y se enfrentan, y las distintas trayectorias e influencias que podrían aparecer en una pero no en la otra. Los escenarios, tal como otras formas de transmisión, le permiten a los críticos historizar en torno a prácticas específicas. En resumen, como expongo en los capítulos posteriores, la noción de escenario nos permite reconocer de mejor forma los distintos modos en que el archivo y el repertorio actúan, constituyen y transmiten saber social. El escenario sitúa a los espectadores dentro de su marco, implicándonos en su propia ética y política.

En la sección siguiente, expondré en detalle un intento por historizar la performance. A pesar de que todos los capítulos de este estudio se enfocan en performances contemporáneas realizadas en las Américas, en su desarrollo propongo que algunos de los debates que presento puedan, de hecho, remontarse al siglo dieciséis. Pues si bien los escenarios cambian y se adaptan, no parecen desaparecer.

Lectura histórica de la performance en las Américas

Con el fin de entregar un reporte verdadero y confiable del origen de estas naciones, origen que a nuestros ojos aparece tan escondido y dudoso, necesitaríamos alguna ayuda o revelación divina que nos permita comprender y acceder a este origen. Sin embargo, careciendo de aquellas revelaciones sólo podemos especular y evocar dichos comienzos, basándonos en la evidencia que estas personas nos entregan, cuyas formas extrañas, conductas y acciones humildes son tan similares a las de los Hebreos, y no cometería un gran error si presentara esto como cierto, considerando su forma de vida, sus ceremonias, sus ritos y supersticiones, sus presagios e hipocresías, tan características y afines a las de los Judíos; no parecen diferentes en modo alguno. Las Sagradas Escrituras dan fe de todo esto, y desde ellas es que extraemos las pruebas y razones que hacen de esta opinión un hecho verdadero. –Fray Diego Durán, *History of the Indies of New Spain*

El momento inaugural del colonialismo en las Américas introduce dos movimientos discursivos que tienden a devaluar el performance autóctona, aún cuando los colonizadores estuviesen profundamente comprometidos con el desarrollo de su propio proyecto performático que buscaba crear una “nueva” España a partir de una imagen (idealizada) de la “vieja”. Esto es: (I) las tradiciones performáticas indígenas y su episteme son ahora destituidas, y (II) los ‘contenidos’ (creencias religiosas) son ahora objetos negativos e idólatras. Estos discursos se contradicen y se sostienen mutuamente, de manera simultánea. El primero postula que las performances como fenómeno efímero, no escrito, no son adecuadas para crear o transmitir conocimiento. De este modo, toda huella de los pueblos sin ‘escritura’ ha desaparecido. Para Durán, sólo una revelación divina podría ayudar a observadores como él a narrar el pasado, haciéndolo coincidir con relatos ya escritos (como los bíblicos). El segundo discurso admite que la performance transmite conocimiento pero, el que ese conocimiento sea concebido como idolátrico e indescifrable hace necesario que dicha expresión sea controlada o suprimida. Desde mi punto de vista, los remanentes de ambos discursos continúan filtrándose en nuestra concepción de las prácticas performáticas en las Américas, pero mi énfasis no apunta a su despliegue inicial en el siglo dieciséis. Aunque bosqueje a

ambos discursos separadamente, tal como han llegado hasta nosotros, ellos son inseparables y funcionan de manera simultánea.

Parte del proyecto colonizador en las Américas buscaba desacreditar las formas autóctonas de preservar y comunicar su concepción histórica. Como resultado, la mera existencia/ presencia de estas poblaciones ha sido puesta en duda. Los códices Aztecas y Mayas, o los libros pintados, fueron destruidos por ser considerados objetos malditos. Pero los colonizadores también trataron de eliminar sistemas corporales de transmisión de memoria, a través de su destrucción y/ o desacreditación. El *Manuscrito de Huarochirí*, escrito en Quechua al final del siglo dieciséis por el fraile Francisco de Ávila instala una sola perspectiva: “Si los ancestros de la gente llamada Indios hubiesen conocido la escritura en el pasado, entonces las vidas que vivieron no se hubieran desvanecido hasta ahora”^{lxiii}. Cuando únicamente la escritura funciona como evidencia de archivo, como prueba de presencia, las propias “vidas que vivieron” se desvanecen en la “ausencia”.

Podríamos decir, anacrónicamente, que los Estudios de Performance se articularon primero en las Américas como “Estudios de Ausencias”, haciendo desaparecer de inmediato a los pueblos que pretenden describir. En la declaración introductoria del libro de Durán *History of the Indies of New Spain*, escrito en la segunda mitad del siglo dieciséis, podemos ver que él insiste en que necesitaríamos una “ayuda o revelación divina” para “entregar un reporte verdadero y confiable del origen de estas naciones”^{lxiv}. Desde el siglo dieciséis en adelante los académicos han sentido la falta de fuentes válidas. A pesar de que estas demandas no tienen solución, los antiguos frailes dejaron en claro sus supuestos/sesgos ideológicos en lo que hoy son las fuentes. Durán destacó el valor de los textos escritos para su proyecto de archivo, lamentando el hecho de que “algunos frailes quemaron libros y escritos antiguos, y de ese modo es que se han perdido. Más aún, las personas ancianas que eran capaces de escribir estos textos ya no están vivas para contarnos acerca de los primeros asentamientos en este país, pues sería a ellos a quienes habría recurrido para mi crónica” (20). Él asume que aquel conocimiento debe haberse perdido necesariamente con la destrucción de la escritura. ¿Qué otra razón podría él tener para no haber consultado a los herederos, a la “memoria viva”? No tenía más alternativa, concluye, que confiar en sus propio juicio.

Como he señalado, desde antes de la conquista la escritura y las performances transferidas incorporadamente habían actuado conjuntamente construyendo la base histórica y mnemónica que conformaba a la comunidad. La figura 2 ilustra la

producción colaborativa de saber dirigida por Fray Bernardino de Sahagún que incluía recitación, escritura y diálogo de ida y vuelta. El fraile Jesuita José de Acosta describió el modo en que las personas jóvenes recibían instrucción en tradiciones orales: “Se hace necesario mencionar que los Mejicanos tienen una cosa muy curiosa que consiste en que la gente joven aprende de memoria los dichos y las composiciones, y tienen escuelas para eso, como universidades o seminarios, donde los ancianos les enseñan a los jóvenes estas y muchas otras cosas que ellos conservan por tradición completas, tal como si tuviesen escritura”^{lxv}. La danza/canciones (*areitos* y *cantares*) funcionaban como un modo de contar la historia y las glorias pasadas: “Los cantares se referían a hechos y situaciones memorables que tuvieron lugar en el pasado y en el presente; y eran cantados en los areitos en danzas públicas y en ellas además decían las alabanzas con las que engrandecían a los reyes y a las personas que merecían ser recordados; todo esto se realizaba poniendo especial cuidado en el verso y el lenguaje, que debía ser muy digno y bien pulido”^{lxvi}.

El poeta indígena del siglo dieciséis Fernando Alvarado Tezozómoc compuso un poema para ser recitado, que representa a la memoria basada en ambas, la escritura (pictogramas) y la oralidad:

Nunca se perderá, nunca se olvidará,
lo que ellos fueron,
lo que conservan sus pinturas:
su fama, su historia, su memoria.
...
Siempre lo atesoraremos...
nosotros, que llevamos su sangre y su color,
lo contaremos, lo transmitiremos.^{lxvii}

La narración oral es tan importante como la escritura, las acciones tan fundamentales como los registros; la memoria se transmite a través de los cuerpos y las prácticas mnemónicas. Los caminos de la memoria y los registros documentados podrían retener lo que el otro “olvidó”. Estos sistemas se sostienen y producen mutuamente, ninguno de ellos podría ser una antítesis diferente de la lógica del otro.

Escribas locales en los Andes también han mantenido registros escritos en Quechua y en Español desde el siglo XVI. A pesar de ello, la información histórica y genealógica continuó y aún continúa siendo representada y transmitida incorporadamente a través de

el performance, en los “senderos de la memoria”, como los llama el antropólogo Thomas Abercrombie. De esa forma se refiere a los conjuros ritualizados llevados a cabo por hombres que, ebrios de nombres de ancestros y lugares sagrados, recuerdan y recitan los hechos que se les asocian. A través de estos senderos ellos toman contacto con historias ancestrales, rumores y relatos de testigos. (Debido a que el número de personas alfabetizadas ha disminuido en los Andes desde el siglo XVI, la necesidad de reconocer la transmisión cultural a través de prácticas incorporadas se vuelve aún más imperativa.)^{lxviii}

A pesar de que la relación existente entre el archivo y el repertorio no es antagonista u opuesta por definición, los documentos escritos han anunciado en repetidas ocasiones la desaparición de las prácticas performáticas involucradas en la transmisión mnemónica. La escritura se ha constituido como una estrategia para repudiar y anular la expresión incorporada que dice describir. El Fraile Ávila no estuvo sólo al anunciar con tanta premura la muerte de los pueblos y sus prácticas, elementos que él mismo no lograba comprender ni controlar. Sin embargo, es importante también notar que el repudio surgido en relación a estas prácticas no puede limitarse sólo a la documentación de archivo. Tal como Bárbara Kirshenblatt-Gimblett lo describe en *Destination Culture*, las exhibiciones, aldeas modelo y otras formas de vida a menudo hacen lo mismo: repudiar la cultura que dicen expresar.^{lxix}

¿Qué es lo que políticamente se pone en peligro al pensar los saberes transmitidos incorporadamente y la performance como expresiones tan efímeras, susceptibles de desaparecer? ¿La memoria de quiénes “desaparece” si sólo el conocimiento archivable es considerado de valor y por ello se asegura solamente la permanencia de aquellos registrados en él? ¿Bastaría sólo con ampliar nuestra concepción del archivo para incluir dentro de su espectro lo mnemónico, las prácticas gestuales y los saberes especializados transmitidos en vivo? ¿Sería suficiente ir simplemente más allá de los límites del archivo? Quiero retomar la pregunta de Rebeca Schneider en “Archive Performance Remains”. Ella decía, “si entendemos al performance como un proceso de desaparición... ¿estamos limitando nuestra capacidad de comprensión a un concepto de performance ya predeterminado por nuestro acostumbamiento cultural a la lógica del archivo?”(100). Al contrario; como he intentado exponer aquí, hay una ventaja en el pensar el repertorio expresado a través de la danza, el teatro, las canciones, los rituales, las prácticas de sanación, la experiencia como testigos, los senderos de la memoria y

muchas otras formas de comportamientos reiterables como algo que el archivo no puede contener ni cristalizar.

Ahora me enfocaré en el segundo discurso, que admite que las performances generan y transmiten conocimiento, aunque lo considera una materia idólatra e incomprensible. La carga negativa que existe en contra de la naturaleza efímera, construida y visual del performance ha pasado a ser parte del discurso de la idolatría. Bruno Latour, en su ensayo “A Few Steps Toward an Anthropology of the Iconoclastic Gesture”, señala que “buena parte de nuestra perspicacia descansa sobre la distinción clara entre lo real y lo construido, es decir, lo que existe en la naturaleza de las cosas allá afuera y lo que existe en las representaciones que creamos de ellas. Sin embargo, en el intento de conseguir esta claridad algo se ha perdido, y hemos debido pagar un alto precio por esta dicotomía, entre las preguntas ontológicas, por una parte, y las epistemológicas por otra.”^{lxx} ¿Cómo es que esta fractura entre lo ontológico y lo epistemológico (ser/ actuar como) se relaciona con lo iconoclasta? Al deslegitimar lo construido y considerarlo un fetiche o un ídolo, el iconoclasta lo ataca con “el peso de la verdad”, es decir, con la palabra de Dios, quien no ha sido construido y encierra en sí mismo la capacidad de crear. El fraile Bernardino de Sahagún en el siglo XVI explicaba en el prólogo del libro I del *Código florentino* que el idólatra adora la imagen construida, olvidando que “El Creador” es Dios, y no los humanos. “Infelices son los muertos malditos que adoraron como dioses a imágenes talladas en piedra, talladas en madera, representaciones, imágenes, cosas hechas de oro y cobre.”^{lxxi} Las “cosas hechas”, las representaciones y las imágenes fueron todas consideradas falsas, engañosas, despreciables, efímeras y peligrosas. El hecho de que los hombres y mujeres indígenas hubiesen sido “engañados” les costó su humanidad: “Quienes no conozcan a Dios en esta tierra no cuentan como humanos” (55). Al destruir un ídolo Sahagún crea su propia representación falsa: la imagen de los hombres y mujeres nativas como seres “inútiles”, “sin valor”, “enceguecidos”, “confundidos... Todas sus acciones, sus vidas estaban totalmente viciadas, inmundas” (59-60). Latour, quien conoce y domina la construcción del fetiche también aboga por el factor construido de los hechos. Señala que “el iconoclasta... creyó ingenuamente que los hechos que estaba utilizando para destruir al ídolo se habían originado libres de la influencia de las acciones humanas” (69).

El argumento de Sahagún encierra gran importancia, pues se centra en construcciones binarias, como lo visible e invisible, el conocimiento incorporado y el archivado, o los idólatras que adoran lo que pueden ver y los que saben que el verdadero

Dios es aquel que “no podemos ver”^{lxxii}. Él instaba a los nativos a renunciar a la imagen y aceptar “la palabra... aquí escrita” (55). La palabra pasa a encapsular el poder de lo sagrado y lo político, al ser la palabra de Dios; palabra que “les ha sido enviado por el rey de España” y el Papa, “el Santo Padre, que vive en Roma” (55). Sahagún objetaba que los nativos conocían a sus dioses sólo a través de sus manifestaciones físicas (el sol, la luna, la lluvia, el fuego, las estrellas, etc.), pero no reconocían al creador (invisible) detrás de estas manifestaciones.

Evidentemente, los Mexica y otros grupos nativos conquistados no aprobaron las divisiones que Occidente imponía, como verdadero/falso o visible/invisible. Ellos no admitían distinciones ontológicas entre las creaciones humanas y las no humanas (como por ejemplo, ritual/“naturaleza”). Para los Mexica, más bien, la creación humana participaba en el dinamismo del orden cósmico. La naturaleza se ritualizaba y el ritual se naturalizaba de igual forma. Las montañas y los templos tenían la misma función cósmica de mediar entre *el cielo de arriba* y *el cielo de abajo*. Este concepto tiene muy poco que ver con las teorías de la representación, de mimesis y de isomorfismo que instala la división Occidental entre lo “original” y lo que ha sido removido. Las performances –los rituales, las ceremonias, los sacrificios –eran más que “sólo” representaciones; ellas eran trabajos, puestas en escena preparadas para los dioses como una forma de saldar deudas. Constituían tanto el *ser* como el *ser como*. Estas performance también eran políticas, desde luego. Ellas consolidaban y hacían visible un orden social, redibujando un universo conocido, en el que Tenochtitlán se situaba como el *ombligo* o el centro.

La palabra Náhuatl *ixiptlatl*, a menudo traducida como *imagen*, señala un malentendido básico. La palabra imagen pertenece a la misma familia etimológica que la palabra *imitar*.^{lxxiii} Sin embargo *ixiptlatl* no quiere decir imitar sino lo contrario, ella apunta a la concepción de “el ser físico y el espiritual en una completa integración.”^{lxxiv} *Ixiptlatl* constituye en sí misma una categoría muy flexible que incluye a los dioses, sus delegados, sus representantes, sacerdotes, a las víctimas sacrificiales que visten como dioses, a los mendigos que llevarán las pieles desolladas de los cautivos y las figuras hechas de madera, vegetales y masas hechas con semillas.^{lxxv} Uno de los requerimientos que un *Ixiptlatl* tenía era que debía ser confeccionado, construido, para ser “temporal, inventado para la ocasión, hecho y desechado en el desarrollo de la acción.”^{lxxvi} El que un *Ixiptlatl* fuese algo construido no mermaba, sino que hacía posible la expresión de lo sagrado, pues dicha confección era en sí misma el medio a través del cual la

participación se manifestaba. Más que un fetiche, en el cual *facere* (hacer) expresa *feitico* (hechicería, artificialidad, ídolos), la confección del *ixiptlatl* propicia la comunicación, la presencia y el intercambio. *Delegado*, *representante* y *enviado* son traducciones más precisas para *ixiptlatl*, al referir a “aquello que le permite al dios manifestar aspectos de sí mismo.”^{lxxvii} En otras palabras, el *ixiptlatl* coincide más precisamente con la idea Católica de la transubstanciación que con la imagen de un ídolo. El agua consagrada, aunque hecha por el hombre, *es* el cuerpo de Cristo, no una representación o una imagen. A pesar de que es un objeto los creyentes la conciben como imbuida de esencia divina, elemento que les permite acceder a la integración de la substancia física y espiritual. No resulta necesario decir que la más profunda ansiedad que los Católicos sentían (en especial durante la era del Concilio de Trento) por consolidar la concepción dogmática de la relación física y espiritual existente en su propia práctica contribuyó a la anulación del *ixiptlatl* de los Mexica, que lo consideró un “elemento maldito” (Ídolos).

Como sugerirían los españoles, la naturaleza temporal del *ixiptlatl* no podría connotar la naturaleza efímera y fugaz del fenómeno. Su constante confección y desarme apunta al rol activo de los seres humanos que estimula la cualidad regenerativa del universo, de la vida, de la performance –todo ocurriendo y volviendo a ocurrir constantemente. –Nosotros podemos notar, en cambio y al pasar, que aquella dependencia obsesiva de la participación ritual también sugiere que los Mexica, como otros grupos, fueron presa de un sistema sociopolítico definido y mantenido por una crisis ritualmente inducida, ya sea en el ensayo del fin del mundo que se llevaba a cabo cada cincuenta y dos años en la ceremonia de Fuego Nuevo, o en otros cataclismos naturales como las sequías y los terremotos. Aquella confección y desarme refleja el desafío y el terror que se asociaba a la desaparición –los cuatro primeros soles habían tenido un fin catastrófico. –El contar con el performance de manera tan estrecha constituía para los Mexica su intento por evitar el cierre a través de la representación constante las distintas apariciones, correspondencias e intervenciones (divinas y humanas) que mantenían al mundo en movimiento.

Curiosamente Sahagún entrevistó a los ancianos que fueron los “líderes” de las aldeas por varios años y trabajó de cerca con expertos “en todo lo cortesano, lo militar, lo gubernamental e incluso lo idólatra.”^{lxxviii} Uno asumiría, entonces, que él habría sido capaz de comprender las múltiples funciones y significados del *ixiptlatl*, como algo más complejo que la noción bíblica de la imagen grabada. No fue así. Estas son las imágenes

que incluyó para sostener su argumento acerca de las prácticas idólatras de los hombres y mujeres indígenas.

Preguntarnos si las performance de Mexica lograban efectivamente mantener el orden cósmico, o si en cambio, no eran más que el síntoma de un profundo desorden, es un tema abierto a la discusión.^{lxxix} Pero por aquellos días no había un solo evangelista que no estuviese convencido de que las prácticas performáticas transmitían la memoria colectiva, los valores y los sistemas de creencias, de la manera más eficaz.

Sahagún reconoció claramente el modo en que las creencias se transmitían a través de la performance, aunque admitió no comprender su contenido. El Demonio –“nuestro enemigo, plantado en estas tierras, un bosque o un matorral espinoso lleno de zarzas, muy denso, para ocultarse y realizar desde allí sus trabajos sin ser descubierto.” –el enemigo de la transparencia, se beneficia de las canciones, la danza y otras prácticas indígenas para utilizarlas como “escondites que le permiten llevar a cabo sus tareas... los cantos tradicionales son tan engañosos que no dicen nada y proclaman su mandato. Pero sólo aquellos a quienes se dirige dicho canto pueden comprenderlo.”^{lxxx} Así, la demanda de acceso de los colonos se sumaba a la diabólica opacidad de la performance: “Y (estas canciones) son dirigidas a él sin que nadie que no sea nativo o que desconozca la lengua pueda comprender su contenido... sin que nadie más pueda entenderlo” (58). El performance y el lenguaje que compartían constituían la comunidad misma. Otros no podían descifrar los códigos. Estos frailes temían que la conquista espiritual fuera tentativa, en el mejor de los casos. El Demonio espera “reinstalar su dominio que él mismo ha establecido... Y para cuando eso ocurra es necesario que tengamos armas a la mano para enfrentarlo. Para ello servirá no sólo lo que se ha escrito en el tercer libro, sino también en el primero, el segundo, el cuarto y el quinto.” (59).

La escritura era un arma reconocida en el arsenal colonial. Sahagún se aferró a la idea de que debía registrar por escrito todas las prácticas indígenas para erradicarlas de manera más efectiva: “Es necesario conocer el modo es que ellos realizan sus prácticas en el propio tiempo de su idolatría, pues podría ocurrir que gracias a [nuestra] falta de conocimiento en la materia ellos representen muchas otras cosas idólatras en nuestra presencia sin que podamos entenderlo.” (Libro I, 45). La “preservación” se constituía como un llamado a la eliminación. El enfoque etnográfico en relación a la materia era una estrategia que permitía manipular materiales peligrosos de manera segura. Dicha aproximación posibilitó la documentación y la desaparición, simultáneamente; los registros preservaban hábitos “diabólicos” y extraños que jamás podrían ser

comprendidos o asimilados, transmitiendo así un sentir de profunda reprobación por el comportamiento descrito.^{lxxxix} Aquella distancia bien estudiada y académica funcionaba como repudio. Sin embargo, y tras cincuenta años de trabajo compilando el enorme material de las prácticas Mexica, Sahagún recién vino a sospechar que tal vez ellas no habían desaparecido por completo.

Estos escritos de principios de la colonia se tratan completamente de eliminaciones, ya sea argumentando que las prácticas antiguas habían desaparecido o intentando conseguirlo. Irónicamente, ellos mismos revelaban una profunda admiración por los pueblos y las culturas que debían destruir. Esto es lo que Sahagún describe a lo largo del *Florentine Codex* como “el nivel de perfección de los pueblos Mexica”. Aún de manera más irónica, estos escritos llegaron a convertirse importantes fuentes de archivo dentro del campo de las prácticas antiguas. Sin embargo, y estando Sahagún aún vivo, el oficial de la Santa Inquisición concluyó que los libros, en vez de servir como armas contra la idolatría, preservaban y transmitían lo que intentaban erradicar. La prohibición, entonces, fue total: “Con gran cuidado y diligencia tomarás las medidas necesarias y te llevarás estos libros sin que quede ni un solo original ni copia de ellos... No deberás permitir que nadie, por ningún motivo y en ningún idioma, escriba acerca de las supersticiones o el modo de vida que estos indios tuvieron.” (Libro I, 36-37). Sahagún murió sin saber que una copia de su libro había sobrevivido.

Debido a todas estas ambivalencias y prohibiciones, los escritores del siglo XVI debieron observar con desgano el mismo fenómeno una y otra vez: Estas prácticas no desaparecían, sino que continuaban transmitiendo aquel sentido que sus nerviosos observadores no conseguían comprender. En el año 1539 un edicto gubernamental vino a reglamentar las vidas de los indígenas, refiriéndose al modo en que estos practicaban lo sagrado, y relegándolos a una vida secular. Dicho mandato decretaba que “los indígenas no celebrarán fiestas... en las cuales hayan *areitos*” y prohibía que las iglesias congregasen a la población indígena “por medio de tretas profanas que incluyesen areitos, bailarines o danzas de voladores, es decir, cualquier práctica que parezca cosa del teatro o del espectáculo, pues estas demostraciones distraen sus corazones de la concentración y la quieta devoción que uno debe guardar en la práctica divina.”^{lxxxii} Las fiestas, las danzas y las danzas de voladores eran componentes integrales de lo sagrado, que pasaban ahora a prohibirse a favor del quieto comportamiento hispano que los españoles asociaban con “la práctica divina”. En 1544 un nuevo edicto lamentaba la “vergonzosa presencia de hombres con máscaras, vestidos de mujer, bailando y

saltando, balanceándose indecente y lascivamente... Y más aún, existe un obstáculo todavía mayor, la costumbre que estos naturales tienen, desde su antigüedad, de solemnizar en estas fiestas a sus ídolos con danzas, música, júbilo. Ellos las conciben y las aceptan como doctrina y ley, y es en esta insensatez que descansa la santificación de estas fiestas” (241-42). Un edicto del año 1555 hace notar la naturaleza constante de estas prácticas: “Muy asiduos son los Indios de esta región a las danzas, areitos y otras formas de regocijo que solían practicar, como hábitos desde su paganismo.” Dicho decreto también prohibía: “el uso de insignias o máscaras antiguas que pudiesen causar cualquier sospecha, tampoco se permite cantar las canciones de sus rituales y su historia antigua.” (245). Pasaré de inmediato al año 1651: “En las fiestas de Semana Santa no se permitirán comedias profanas ni otras cosas mezcladas de naturaleza indecente.” De este modo las prohibiciones se habían incrementado; ahora los edictos apuntaban no sólo a los pueblos nativos sino también a los *religiosos*: “El Clero no deberá vestir como mujer” (252). Estos edictos sugerían que estas prácticas estaban, en realidad, expandiéndose y atrayendo a personas no indígenas. En el año 1670 los edictos se referían “no sólo a los Indígenas sino también a los españoles y al clero” (253). En 1702, la guerra contra el performance idólatra continuaba sumando nuevas prohibiciones: “No se permitirán más bailes u otras ceremonias que hagan alusión o refieran a supersticiones y paganismos antiguos” (257). Y así continuó, a lo largo de los años 1768, 1769, 1770, 1780, 1792, 1796, 1808, 1813.

Los poderes civiles y eclesiásticos intentaron reemplazar las prácticas opacas e “idólatras de los pueblos indígenas con un comportamiento más apropiado: muestras de obediencia y aquiescencia. Esto claramente involucraba la transformación de las relaciones en torno al espacio, el tiempo y las prácticas culturales. La iglesia trató de imponerse como el único lugar de vida secular y religión organizada y sagrada, espacial y secularmente. Se les ordenó a todos los hombres y mujeres indígenas vivir en el pueblo donde hubiese “una buena iglesia, y sólo una, a la que todos pudiesen acudir.”^{lxxxiii} La letanía de prohibiciones buscaba imponer nuevas (y segregadas) prácticas espaciales y hacer visible la nueva jerarquía social: “Los Indios no deben vivir afuera en los bosques...bajo pena de azotes o cárcel”; “Los Caciques no deben tener reuniones ni andar por ahí en las noches, una vez que las campanas han sonado para las almas en purgatorio”; todas las personas deben ponerse de rodillas ante el sacramento”; “Ninguna persona bautizada debe tener ídolos, sacrificar animales, derramar sangre al perforar sus orejas o narices, realizar rito alguno, quemar incienso o hacer ayuno

adorando a ídolos falsos” ; “Ninguna danza deberá realizarse si no es a la luz del día”; “Todos los arcos y flechas deberán destruirse a fuego”; “Todos los pueblos deben construirse a la usanza española, y deben además tener casas de huéspedes. Una para españoles y otra para indígenas”; “Ningún negro, esclavo o mestizo podrá entrar a ninguna aldea si no es en compañía de su amo, ni podrá quedarse por más de un día y una noche”.

Todos estos edictos buscaban limitar la libertad de desplazamiento de los pueblos indígenas, su independencia económica, su expresión propia y la construcción de sus comunidades, en un intento por simplificar la vigilancia y controlar su comportamiento público. Estos cambios en los patrones establecidos se proponían interrumpir lo que Maurice Halbwach llamó “el marco social de la memoria.”^{lxxxiv} De acuerdo a la perspectiva de Roach, la comprensión de que “los movimientos expresivos [funcionan] como reservas mnemónicas, incluyendo patrones de movimiento aprendidos y recordados por los cuerpos”^{lxxxv} está bajo asalto. Cualquier cosa que trajera otra vez a la mente algún comportamiento antiguo debía evitarse, tal como debía prohibirse todo lo que mermase el control y las categorizaciones visibles. Las categorías raciales finamente pulidas que se instalaron en el siglo XVI por medio de la inquisición –con la categorización de mestizos, mulatos, moriscos y zambos, entre otros –cumplieron un rol en el desarrollo de las técnicas de control visual^{lxxxvi}. Todos los edictos se erigían en contra de las distintas prácticas performáticas, desde los cantos, danzas y areitos hasta las reuniones secretas, y con ello transmitían y reconocían que ellas funcionaban como una episteme y una práctica mnemónica.

El performance de las prohibiciones se reitera de manera tan ubicua y continua como las prácticas que pretenden reglamentar. Ninguna de las dos, ni las prácticas ni las prohibiciones, han desaparecido.

El performance en códigos múltiples

Cerca de los cerros existen tres o cuatro lugares en donde [los Indígenas] solían llevar a cabo sacrificios muy solemnes, y venían a congregarse en estos sitios desde lugares lejanos. Uno de ellos está aquí en México, en donde se erige el cerro llamado Tepéacac, que los españoles llamaron Tepeaquilla, y que hoy lleva el nombre de

Nuestra Señora de Guadalupe; en este sitio ellos tenían un templo dedicado a la madre de los dioses, a quien ellos llamaban Tonantzin, que quiere decir Nuestra Madre; allí ellos hacían muchos sacrificios para honrarla y venían a su encuentro desde tierras lejanas, a más de treinta leguas de distancia, de todas las regiones de México, trayendo consigo muchas ofrendas; hombres y mujeres, juntos a hombres y mujeres jóvenes asistían a esas fiestas; se congregaba una enorme cantidad de personas durante esos días, y todos decían permítannos ir a la fiesta de Tonantzin; y ahora que la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe se construyó ahí, continúan llamándola también Tonantzin... eso es algo que debería remediarse... Así parece ser una invención satánica para disminuir la idolatría que descansa bajo la equivocación de ese nombre Tonantzin, y ahora ellos vienen a visitar a esta Tonantzin desde muy lejos, desde muy lejos tal como antes, con una devoción que también es sospechosa, pues en muchos otros lugares también se levantan otras iglesias a Nuestra Señora, y ellos no van a ninguna de ellas. –Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, traducida como *Memory, Myth and Time in Mexico*, por Enrique Florescano, trad. Albert G. Bork., p. 133-4.

Paradójicamente las performance indígenas parecen haberse transmitido y reproducido dentro de los sistemas simbólicos que se crearon para destruirlas, esto es, el Catolicismo Romano. La religión demostró ser un conducto vital de comportamiento social (y religioso). La transmisión ocurría no sólo en las incómodas tensiones existentes entre los sistemas religiosos, sino también dentro de ellos mismos. No pasó mucho tiempo antes de que los mismos frailes que se jactaban de haber conseguido una pronta victoria espiritual sobre los conquistados comenzaran a sospechar que aquellos nuevos convertidos en verdad continuaban adorando a sus dioses en un nuevo disfraz^{lxxxvii}. Sahagún notó que “las ofrendas a los ídolos se practican clandestinamente bajo el pretexto de las fiestas que la Iglesia celebra para venerar a Dios.”^{lxxxviii} En lugar de reemplazar a los cultos prehispánicos, los nuevos rituales ofrecían la posibilidad de continuarlos; equivocaciones “satánicas” permitían que aquellos que se arrodillaban frente a Gaudalupe dirigieran su atención a Tonantzin.

Los frailes se irritaban frente a cualquier forma que mezclase o solapase los sistemas de creencias y que amenazara la retención de la instrucción Cristiana, y por ello se proponían trabajar duramente “hasta que las ceremonias paganas y los cultos herejes a sus deidades falsas se hayan extinguido, eliminado.”^{lxxxix} La naturaleza equívoca (por ser múltiple) de las prácticas religiosas llevaron a los frailes a dudar de la

legitimidad de la piedad nativa. Mientras insistían de manera estricta en la ortodoxia, sospechaban y temían ante cualquier elemento presente en la práctica indígena que de alguna manera recordase o dejase entrever la más mínima similitud con sus creencias antiguas. Durán, en *Book of the Gods and Rites* describe algunas comparaciones incómodas entre las prácticas Nahuas de sacrificio humano y la comunión Cristiana, señalando el modo en que “este rito diabólico tan claramente imita a la práctica de nuestra Santa Iglesia” (95). Él concluye que, o los pueblos nativos conocían con anterioridad el Cristianismo (y eran, entonces, “heathens”, no paganos), o nuestro perverso adversario forzó a los indígenas a imitar las ceremonias de la religión Católico Cristiana a su propio servicio” (95). Los nativos comenzaron a ser vistos como artistas perpétuos, como seres comprometidos con el “disimulo idólatra”, que “andan mirando como monos para contrahacer todo cuanto ven”^{xc} La palabra *disimulo* expresa la profunda ansiedad que sentía el observador colonial al momento de enfrentarse a la performance indígena. Las sospechas que concernían a la ortodoxia religiosa se expresaban, también, con una fuerte ambivalencia en relación a la mimesis. Por una parte, los europeos, desde Colón en adelante, habían valorado la habilidad imitativa de los nativos y usaban aquello para argumentar que podían aprender a ser cristianos y recibir los Sacramentos. Por otro lado la imitación era inapropiada y bestial, “como monos”. ¿Cómo podrían saber los frailes si sus convertidos eran sinceros cuando se arrodillaban frente al altar? ¿La performance de la piedad realmente confirmaba la devoción Cristiana?

Las prácticas de los distintos grupos de colonizadores –Puritanismo y Catolicismo –afectaron al modo en que las prácticas nativas sobrevivieron. Incluso los católicos como Durán igualaban a los indios con los judíos debido a las similitudes que ellos creían encontrar en sus ritos y ceremonias religiosas. El Catolicismo, con su énfasis en las imágenes, sus *auto sacramentales*, y sus espectaculares ceremonias, era, a los ojos de los Protestantes, una expresión que bordeaban lo idólatra. Estudiosos posteriores, Como el etnólogo del siglo XIX Charles de Brosse, señaló que la dependencia en las imágenes propia de la Iglesia Católica en realidad ofrecía un ambiente propicio para que las creencias nativas continuasen floreciendo. W.J.T. Mitchell en *Iconology* cita la perspectiva de Willen Bosman que decía que las “ceremonias ridículas” del Catolicismo los vinculaban a los paganos.^{xcii} Y es evidente que los primeros esfuerzos de los evangelistas por convertir a los pueblos Indígenas a través del uso del teatro religioso no sólo propició la creación de un nuevo género

(“teatro misionario”), sino que posibilitó también la transmisión de las lenguas nativas, las técnicas de escenificación y las prácticas opuestas.

Las imágenes y performance de la pre conquista continuaron transmitiéndose a través de múltiples formas sincréticas e interculturales como la música, la danza, el uso del color, las peregrinaciones y la confección ritualizada de lugares (como las pequeñas estructuras llamadas *santopan*, lugar del Santo) que más tarde pasaron a llamarse *altares* aunque referían a los anteriores tiempos de la pre conquista.^{xcii} A pesar de que las prácticas transmitidas incorporadamente podrían estar limitadas en su alcance debido a que el significado no puede separarse de su significante, la relación entre significante y significado no es una relación directa, uno a uno. El acto de arrodillarse podría expresar devoción a los ojos del santo Católico, aunque hiciese continuas referencias a la deidad Mexica. El acto de transferencia, en este caso, se lleva a cabo a través de la duplicación, la replicación y la proliferación, más que por medio de la *subrogación*, término que Joseph Roach ha acuñado para reflexionar en torno a los modos en que la transmisión se lleva a cabo a través del olvido y la eliminación: “Desde de las cavidades que la pérdida, la muerte y otras formas de partida dejan... los sobrevivientes luchan por encajar alternativas satisfactorias.”^{xciii} Roach también ofrece un ejemplo de subrogación: El Rey ha muerto, larga vida al Rey. Roach nos recuerda que el modelo de subrogación olvida sus antecedentes al enfatizar una aparente estabilidad no interrumpida sobre lo que podría leerse como ruptura, el uno reconocible por sobre las particularidades del grupo.

La posibilidad que el concepto de Roach nos ofrece, de entender el performance como una forma de subrogación, ha sido una contribución muy productiva. Sin embargo es igualmente urgente observar los casos en que, tal como el autor señala, la subrogación, actuando como un modelo de continuidad cultural, es rechazado precisamente debido a que él mismo propicia el colapso de los lazos históricos vitales y los movimientos políticos. Los frailes bien podrían haber deseado que las formas de comportamiento aceptable que ellos intentaban imponer a la población indígena hubiesen funcionado como una forma de subrogación. Sin embargo, los recién convertidos podrían haber adoptado estos comportamientos ambiguos, con tanta facilidad, sólo como un modo de rechazar la subrogación y continuar con sus prácticas culturales y religiosas, ahora en una forma menos reconocible. En este caso, el cambio y la duplicación de la performance preservaron los antecedentes, en lugar de eliminarlos. Las proliferaciones del significado –los distintos rituales y santos –cuentan historias de

continuidades inestables e incluso de nuevas y reinventadas conexiones de cara a las rupturas históricas. “La invención satánica” que Sahagún menciona en la cita introductoria a esta sección permite que una deidad sea venerada no sólo bajo el disfraz de otra, sino como a la otra, al mismo tiempo. Aquello es más bien una forma de multiplicación y simultaneidad, más que de subrogación y aceptación.

El culto a la Virgen de Guadalupe, ampliamente difundido desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días, es un ejemplo. Cortés marchó hacia Tenochtitlán llevando una bandera con la imagen de la Virgen de Guadalupe de Extremadura. Se dice que en 1531 la Virgen de Guadalupe se le apareció a Juan Diego, un Mexica recién convertido al Cristianismo, en Tepeyac, el lugar de la diosa Mesoamericana Tonantzin. Los primeros frailes, como antes mencioné, temían que Tonantzin hubiese desaparecido sólo para resurgir en el culto a la Virgen de Guadalupe. ¿Aquella diosa prehispánica había sido realmente reemplazada por la Virgen, o por el contrario, ella continuaba viva en la deidad Cristiana? ¿Ese peregrinaje continuo a su santuario demostraba la fuerza de una alianza con la antigua o con la nueva? ¿Cómo es que ella pasó de ser la Virgen de los conquistadores a ser la “Virgen negra” de los conquistados; desde el patrón de la incipiente identidad “Mexicana” (1737) a la Patrona de toda America Latina (1910), de las Filipinas (1935), y luego a ser la emperatriz de las Américas (1945)?^{xciv}

Las imágenes en la figura 4, 5 y 6 ilustran la lucha por identificar a la Virgen con sectores específicos de la población, enfatizando su “Mexicanidad” al destacar su proximidad a la tierra Mexicana (la planta de maguey), a las ciudades (la Virgen como patrona de la ciudad de México) y a la gente (los *indígenas*). Si miramos con atención la figura 6 veremos que hay otras cuatro imágenes de la Virgen sólo en este lienzo: En las esquinas izquierda y derecha de la parte superior y en las puntas de las alas del águila. La práctica representacional de multiplicar las imágenes de la Virgen refleja las distintas apariciones. Existen innumerables transformaciones de la Virgen en múltiples imágenes regionales.^{xcv} Cada región colonizada por los españoles tiene un panteón dedicado a sus Vírgenes. Esto además de las distintas apariciones de la Virgen de Guadalupe, quien es la patrona de los diversos grupos étnicos a lo largo de las Américas. Esta estrategia de duplicarse manteniendo siempre la misma identidad, de moverse pero quedarse, o de multiplicar su apariencia exterior frente a las tensiones políticas, sociales y religiosas, narra una historia bien específica de opresión, migración y reinención que habría desaparecido si el modelo de sustitución, pérdida y reducción hubiese sido utilizado para explicar las “continuidades”.

Así, las prácticas transmitidas incorporadamente hacen visible todo un espectro de actitudes y valores. Los múltiples códigos de estas prácticas transmiten tantas capas de sentido como tantos espectadores, participantes y testigos existen. A veces las performances revelan la convergencia de las prácticas religiosas (por ejemplo el adornar a los santos con complejas artesanías en plumas y flores en las procesiones de Corpus Christi). En ocasiones las performance de aquiescencia (ponerse de rodillas durante las ceremonias o participar en un ritual de manera “apropiada”) oculta tanto las alianzas (cosas que a los frailes les parecían irreconciliables) como la privatización de los derechos. Había veces en que los nativos debían representar sus idolatrías frente a una audiencia de recelosos frailes, que exigían que los neófitos llevaran a sus ídolos y confesaran bajo pena de tortura la continuidad de los ritos prehispánicos “tal como se acostumbraba y solían realizarse durante los días de su pasado pagano.”^{xcvi} Como los manifestantes de aquel tiempo señalaron, esta demanda obligaba a los nativos a llevar a cabo la ridícula tarea de “recorrer las ruinas de Coba de arriba abajo, a más de veinticinco leguas de distancia, buscando ídolos” con el fin de proveer la evidencia ficticia.^{xcvii} A veces, la transferencia de las performance trascendía la memoria de su significado, de modo que los pueblos terminaban repitiendo fielmente comportamientos que ya no comprendían. Otras veces, la capacidad de sumergir a los espectadores en la experiencia recreada, tan atribuida a la performance, les ofreció la posibilidad de integrar derechamente a la parodia. Por ejemplo, hubo una representación en la cual el actor “que tenía el rol de Jesús Cristo salió del teatro completamente desnudo a la vista de todos, en un acto indecente que provocó un gran escándalo.”^{xcviii} Muchas performances contemporáneas continúan manteniendo estas formas tradicionales de representación, ya que siguen construyendo una cadena viva de memoria y lucha. Las peregrinaciones religiosas mantienen ciertos tipos de creencias transculturales, combinando elementos de distintos sistemas de creencias. La performance política, por ejemplo, podría extraer del periodo de la reconquista tramas que le permitiesen dilucidar las condiciones actuales en las que viven hoy los hombres y mujeres indígenas. Los artistas utilizan el repertorio para darle profundidad histórica a sus reivindicaciones políticas y estéticas. Un ejemplo de esto es la imagen de Coatlicue, la madre de Huitzilipotchli, la principal deidad Nahua y dios de la guerra, que reaparece en *Heavy Nopal* de Astrid Hadad. Su trabajo es una denuncia a la contaminación, las desigualdades en la relación Norte/Sur, la discriminación de sexo y género y cualquier otra cosa que venga a su mente mientras canta, baila y expresa su mensaje sobre el escenario.

Este trabajo rastrea algunos de las problemáticas surgidas al analizar las performances de los siglos XX y XXI en las Américas. ¿Cómo es que el performance actúa en los actos de transferencia, transmitiendo memoria e identidad social? ¿Cómo es que el escenario del descubrimiento aún continúa atormentando a las Américas, atrapando incluso a aquellos que intentan desmantelarlo (capítulo 2)? Y si la memoria cultural es una práctica incorporada, ¿cómo es que el género y la raza la influyen? ¿Cómo es que un archivo tan radicalmente diferente permite la creación de un nuevo sentido cultural de la identidad (capítulo 4)? ¿Cómo es posible que ciertos escenarios estimulen “identificaciones falsas” que luego son utilizadas políticamente (capítulo 5)? ¿Cómo es que el archivo y el repertorio se combinan para generar una demanda política (capítulo 6)? ¿De qué modo participa el performance en la transmisión de memoria traumática (capítulo 7)? ¿Cómo puede ayudarnos el performance a abordar las estructuras de ininteligibilidad intercultural (capítulo 8)? El capítulo 9 describe mi propia posición como testigo de los acontecimientos del 11 de septiembre. El capítulo final aboga por que finalmente reconfiguremos nuestros actuales conceptos de las Américas y utilicemos las performance incorporadas para dibujar todas las trayectorias e interconexiones posibles.

Al conformar el material que daría forma a este libro extraje cosas de mi propio repertorio: mi participación en performance y hechos políticos, junto a mi experiencia del ataque del Centro de Comercio Mundial. Como actor/actriz social procuro siempre poner mucha atención a mi propio compromiso y participación en los escenarios que describo. Puedo decir que he estado presente en distintos eventos, incluyendo representaciones y encuentros. Entre ellos cuento los que se han desarrollado en el Instituto Hemisférico, en seminarios públicos, en la sala de clases y en las actividades que comparto con amigos y colegas. Este libro, sin embargo, está destinado al archivo.

2. Escenarios de descubrimiento. Reflexiones sobre performance y etnografía

El 11 de septiembre de 1995 un pequeño periódico de Nueva Inglaterra publicó un artículo informando a sus lectores que una "expedición afirma haber encontrado una nueva tribu en la selva amazónica". El líder de la expedición, Marcelo Santos, experto de la Agencia India de Brasil, relata haber entrado a "dos chozas" en el Amazonas, "rodeadas de jardines de maíz, plátano, yuca y ñame. Hicimos ruido para anunciarnos, y después de esperar un poco, nos acercamos a los indios". Había dos de ellos. "Los indios –un hombre y una mujer –llevaban tocados y joyas hechas en parte de trocitos de plástico, aparentemente tomados de las minas o de los campamentos madereros. Llevaban arcos y flechas ", dijo Santos. Por dos horas, ambos grupos se deslumbraron entre sí. "El indio masculino quedó fascinado con mi reloj", dijo Santos. Le regaló el reloj y dos cuchillos. Santos se comprometió a volver a la zona, teniendo, ya sea un "experto en el idioma o dialecto o a un indio que hable un dialecto parecido al nuestro para establecer una comunicación verbal." Aunque hay más de 500 grupos indígenas en Brasil, de acuerdo con Santos, entre ellos algunos que todavía podría "no haber sido descubiertos aún", un abogado de los propietarios de tierras afirma que la historia no es más que un engaño, una puesta en escena para justificar los reclamos indígenas a la tierra¹.

Este es sólo uno más en la gran lista de escenarios de descubrimiento de hombres y mujeres salvajes en el Nuevo Mundo. Su banalidad esconde su instrumentalidad y transitividad: el escenario nos transporta a "nosotros" (como jefes de expedición o lectores de periódicos) desde aquí a un exótico "allá"; transfiere lo "ajeno" a lo "nuestro", traduce el sistema de comunicación del Otro en uno que pretendemos entender, transforma decretos anteriores (anteriores escenarios de descubrimiento) en resultados futuros (por lo general la pérdida de tierras nativas). Al hacerlo, el escenario construye, al mismo tiempo, el objeto salvaje y al sujeto observador –dándole forma a un "nosotros" y a un "nuestro", mientras produce un "ellos". Normaliza la extraordinaria vanagloria de que los descubrimientos todavía son posibles, de que pueblos "sin descubrir" todavía existen, sin plantearse el obvio cuestionamiento: ¿pueblos que no han sido descubiertos *por quién?* Estas personas, objetos de interés periodístico, muy probablemente perderán sus tierras y su forma de vida una vez que se les involucre en los sistemas de vida legal y político de Brasil. El escenario activa lo nuevo evocando lo

antiguo, que incluye a todas las otras versiones del escenario de descubrimiento que le confieren poder afectivo y explicativo. La construcción de esta maravilla de un Otro nunca antes descubierto se ve inmediatamente interrumpida por el “¡Oh, no otra vez!” que todo eso contiene. ¿Qué más falta por decir en relación a las atrocidades de la conquista? Aquel escenario nos aturde con un halo de familiaridad, ocluyendo el horrible resultado. Siendo él mismo un paradigmático sistema de visibilidad, el escenario asegura la invisibilidad. Podríamos, además, preguntarnos entonces, por qué es que este escenario continúa siendo representado, y por qué todavía ejerce tal poder. ¿Cómo es que este escenario funciona como un acto de transferencia, que literalmente transporta al nativo “ellos” a nuestro campo de visión y nuestros sistemas económicos y legales? ¿Cómo es que transfiere el aparente pasado (primitivo, pre-) al presente como algo *nuevo*? O, al contrario, ¿cómo es que hace que nosotros, participantes y los lectores de diarios, tengamos la sensación de haber *viajado en el tiempo y en el espacio*? La Modernidad, de acuerdo a los planteamientos de Paul Connerton, “le resta crédito a la idea de que la vida de un individuo o de una comunidad podría o debería derivarse de actos de memoria conscientemente realizados”, como “repeticiones ritualizadas”¹ (celebrations of recurrence) Escenarios como éste se han vuelto tan familiares que transmiten valores y fantasías sin que se evidencie su naturaleza de performance “consciente”.

Este capítulo explora el escenario como un acto de transferencia, como un paradigma predecible, portátil, repetible y a menudo banal, pues deja a un lado la complejidad, reduce conflictos a su mínima expresión y fomenta la fantasía de la participación. Dicha falta de complejidad no necesariamente indica que el escenario no sea capaz de provocar reacciones afectivas o evocar múltiples y profundos temores y fantasías. El sólo número de versiones existentes del escenario de descubrimiento nos habla de la desbordante cantidad de significados, niveles y perspectivas posibles. Pero el marco básico contiene elementos particulares que los observadores reconocen a pesar de sus variaciones. Tal como V. Propp sostiene, cuando dice que hay un número finito de narrativas con innumerables variaciones, estos escenarios representan las múltiples posibilidades de una secuencia básica.¹

Aunque ya se ha escrito mucho sobre las narrativas como estructuras de comunicación, hay aún una ventaja al estudiar los escenarios que no pueden reducirse a narrativa, porque implican incorporaciones. Los escenarios, como las narrativas, se apoderan del cuerpo y lo insertan en un marco. El cuerpo en el escenario, sin embargo,

tiene espacio para maniobrar porque no hay pautas. Tal como lo expuse en el capítulo 1, los escenarios generan una distancia crítica importante entre el actor social y el actor. Si es que se trata de una representación mimética (un actor asumiendo un rol), o de una performatividad –de actores sociales asumiendo patrones de comportamiento adecuado, regulados socialmente–, el escenario nos ofrece con más fuerza la posibilidad de mantener a ambos, al actor social y al rol simultáneamente, y así reconocer ajustes forzados y áreas de tensión. Luego de observar los escenarios inaugurales de descubrimiento, exploro lo que esos espacios de distancia crítica y maniobrabilidad serían en el repertorio (la performance *La visita de dos amerindios nunca descubiertos*, de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña) y en el archivo (el video del mismo performance).

Ficciones de origen

En la primera carta de su primer viaje (1492), Colón describe cómo fue que encontró a “innumerables personas e infinitas islas, de las cuales tomo posesión en nombre de su alteza, por su proclamación real y el estandarte, sin objeciones”¹ En el año 1552, casi sesenta años después, Bartolomé de las Casas reprodujo nuevamente la escena en su resumen del diario de Colón. Este es un recuento especialmente importante, pues el original y la copia del diario desaparecieron del archivo. Esta es, tal vez, la pista de que el escenario original de descubrimiento, al igual que su documentación inicial, no tiene un original. Siempre se presenta como una cita, como copias de una copia perdida:

Llegaron a una isla pequeña de los Lucayos, llamada “Guanahani” en la lengua de los indígenas. De inmediato vieron a personas desnudas, y el almirante salió a tierra en la barca armada... bajó el estandarte real y dos capitanes bajaron también con dos banderas de la Cruz Verde, que el almirante llevó siempre flameando en los barcos, con una F y una Y sobre cada letra de su corona... y les dijo que debían dar testimonio con él, y, delante de todos, tomó posesión de la isla declarándoles, de hecho, sus soberanos en nombre del rey y la reina, haciendo las declaraciones pertinentes, tal como se detalla más extensamente en

los testimonios que se hicieron de ello por escrito. Pronto muchas personas de la isla se reunieron ahí.¹

El escenario de descubrimiento es tremendamente teatral. Los descubridores autoproclamados realizan la declaración en público mediante la representación de movimientos específicos (enterrando la bandera) y recitando declaraciones oficiales en un espectáculo al calor de visibles señales de autoridad (el estandarte real y las banderas con letras). La performance es presenciada por testigos que escribirán más tarde sobre ella “registrada en gran detalle de acuerdo a los hechos puestos por escrito”. Quienes observaban –las “muchas personas que se reunieron ahí”, a quienes Colón llamó “Indios” en su primera carta –son espectadores desautorizados. El show es y no es para ellos. La audiencia legitimada de Europeos y quienes escribirán más tarde sobre ello se ubican a un lado. Fuera del escenario, pero en un lugar de importancia central, se encuentran el rey y la reina de España, como los destinatarios y beneficiarios del acto, recibiendo la transferencia de la posesión. Y Dios, quien ve la escena desde arriba, es el espectador fundamental: “Que Dios se regocije en la tierra y en el cielo frente a la salvación de las almas de tantas naciones hasta ahora perdidas”¹ Marginales en este hecho, aparentemente, permanecen quienes, a través de este acto de transferencia se convierten en desposeídos, esclavos potenciales y sirvientes. Colón interpreta la “no contradicción” como señal de la aceptación de los indígenas en relación a su nuevo estado subordinado.¹ El mudo consentimiento de los nativos, indefensos y desnudos, se trazó para siempre en la secuencia.

El escenario toma lugar en el aquí y el ahora de la primera carta de Colón –en el Caribe, el año 1493 –aunque con la vista puesta en España y en el futuro. La proclama se lleva a cabo con el fin de que sea vista y registrada: los movimientos del repertorio puestos en escena para el archivo. El aquí estaba siendo escenificado para el allá; el paradigma se estableció: la inspección del territorio, la lectura de la declaración oficial, el despliegue de las banderas, la toma de posesión de la tierra (la cual sólo en ocasiones es representada como un lugar habitado con anterioridad). La ceremonia legitimó el acto; Colón, el principal protagonista, encarna el poder del reino. Los espectadores autorizados validaron la transferencia; los espectadores desautorizados fueron reducidos a objetos transferibles. El rey y la reina fueron complacidos; a Dios se le ofrecieron agradecimientos; la transferencia estuvo completa.

Sin embargo, el escenario también miraba al pasado. Mientras se celebraba lo “nuevo”, la predecible configuración se legitimó en la referencia a una tradición ya existente. De acuerdo a Stephen Greenblatt, un aspecto particularmente sorprendente del escenario de Colón es que aunque sea un “primero” (él destaca, junto a Todorov, la magnitud de este primer contacto europeo en el Caribe), tiene un “extraño aire de citas” hechas en base a “formulas y gestos estereotípicos”.¹ En base a actos antiguos de posesión, ya sea en relación a las Islas Canarias o a la Reconquista, el escenario fue coreografiado en España. Ciertas cosas tenían que ser dichas y hechas con el fin de realizar la transferencia, y la reiteración prestó el escenario de la inteligibilidad y la legitimidad. El estilo ceremonioso destacaba la magnitud de la adquisición; sin embargo, la estructura burocrática y predecible era familiar, y por ello normalizaba automáticamente la nueva y radical novedad del encuentro, anulando todos los posibles debates y reparos que pudiesen surgir acerca de la legalidad. El papel de Colón en el escenario, al igual que sus registros de la misma, pronto encontró el rumbo de regreso a casa, plasmados tanto en el repertorio como en el archivo. En cada lugar en el que los exploradores españoles desembarcaron, una variación del escenario se reprodujo en “vivo” y se registró en el archivo.¹ El acto consolidó a la escritura. Se erigió como modelo para todos los siguientes actos españoles de posesión, no sólo afirmando su carácter fundacional, sino también reafirmandose como un eslabón, parte una larga tradición. El escenario, por lo tanto, construye un puente entre el pasado y el futuro, entre el aquí y allá. El acto nunca ocurre por primera vez, y nunca por última. Continúa siendo constantemente re-activado en el momento de la actuación, explicando por qué aquel “nosotros” tiene el derecho de estar ahí, se tratase de expediciones o películas espaciales u otros. La aventura y sus acaparamientos de tierra se vuelven transversales.

El corpus de descubrimiento requirió un cuerpo físico. Colón describió a las personas que “descubrió” como desarmados, desnudos, generosos: “las mejores personas bajo el sol, sin mal ni engaño” (Primera Carta, 29). Las Casas cita el diario perdido de este modo:

Lo que sigue son las palabras textuales del Almirante, en el libro de su primer viaje y descubrimiento de Las Indias.

“Yo,” dice, “con el fin de que pudieran sentir gran amistad hacia nosotros, porque sabía que ellos eran un pueblo que debía entregarse y se convertirse a nuestra santa fe por el amor más que por la fuerza, le di a algunos unos gorros rojos, unas perlas de vidrio y muchas otras cosas de poco valor. Ellos se las

colgaron al cuello. Con esto se mostraron muy contentos y se hicieron tan amigos nuestros que daba gusto. Llegaron después nadando hasta los barcos en donde estábamos, y nos trajeron papagayos e hilo de algodón en ovillos, lanzas y muchas otras cosas, e intercambiamos con ellos otras cosas más, tales como perlas de vidrio y cascabeles. De hecho, se llevaron todo y nos dieron todo, tal como lo habían hecho, con buena voluntad. Pero me pareció que eran gente muy pobre en todo. Todos van desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque sólo vi una chica muy joven. Y todos los que vi eran jóvenes, no vi ni uno que tuviese más de treinta años de edad, todos con los cuerpos muy guapos y muy bellas caras. Su pelo es grueso casi como los pelos de la cola de un caballo y lo llevan corto a la altura de sus cejas, salvo unos mechones de la nuca que conservan por mucho tiempo y no se cortan nunca. Algunos de ellos están pintados de negro, el color de los habitantes de las Canarias, pero ellos no son ni negros ni blancos. Algunos de ellos se pintan de blanco y rojo y otros del color que encuentren. Algunos se pintan la cara, algunos el cuerpo entero. Algunos se pintan sólo los ojos, y otros sólo la nariz. No llevan armas ni las conocen, porque les mostré espadas y las tomaron por la hoja, cortándose por ignorancia. No tienen hierro. Sus lanzas son cañas, sin hierro, y algunas tienen un diente de pescado en el extremo, mientras otras tienen puntas talladas en varias formas. Todos ellos son por lo general bastante altos, bien parecidos y bien proporcionados. Vi algunos que tenían señales de heridas en sus cuerpos, entonces les hice señas para preguntarles por la causa. Ellos me indicaron que la gente de otras islas cercanas había venido e intentaron capturarlos, frente a lo cual se defendieron. Yo creía y sigo creyendo que vienen aquí desde el continente a tomarlos como esclavos. Deben ser buenos sirvientes y de inteligencia rápida, pues veo que repiten muy pronto todo lo que se les dice, y creo que fácilmente se convertirían en cristianos, porque me parece que no tienen ningún credo. Con la gracia de Nuestro Señor, en el momento de mi partida me traeré a seis de ellos y los llevaré con Vuestras Altezas, para que puedan aprender a hablar.¹

Sin ropa, sin credo, sin hierro, y ciertamente sin desarrollo o escritura; en síntesis, "un pueblo muy pobre en todo." La red de relaciones entre los grupos nativos prácticamente desaparece, al quedar reducido a un simple antagonismo entre ellos y

quienes "vienen aquí desde el continente a tomarlos por esclavos." No es de extrañar que Colón, y también otros después de él, asuma a los nativos como "vasos vacíos" listos para convertirse al cristianismo, incapaces de oponerse a la pérdida de sus tierras y de organizarse en su contra. De raza indeterminada ["ni negros ni blancos"], los nativos aparecen como objetos decorativos ["algunos de ellos se pintan de blanco y rojo, y otros del color que encuentren"]. Su "inteligencia rápida" se hace manifiesta en términos de la adquisición del lenguaje ", que muy pronto repiten todo lo que se les dice." Al igual que los loros que les acompañan, Colón elogia a los pueblos indígenas por poder imitar sus palabras. Aquí comienza el debate sobre la mimesis que preocupó a los colonizadores: ¿era esto un aspecto redentor manifestado en la mimesis, visto por Colón como un signo de inteligencia, o se trataba de una práctica rutinaria, no razonada, de imitación de animales como los monos y loros?¹ El lenguaje no facilitaba la comunicación, sin embargo, Colón reafirmaba los poderes del descifrar, aunque los indígenas aún no "aprendían a hablar" (al menos de una manera reconocida por el colonizador). Colón afirmaba que "ya entendía algo del idioma y los signos realizados por algunos indios" (1992, 27). Sus comportamientos performáticos, al parecer, eran igualmente transparentes –por los gestos que hablan de las heridas infligidas por pueblos enemigos, y por las señales que dicen que "en el sur, ya sea al interior o en la costa, había un rey que tenía grandes navíos..."¹ Colón estaba seguro de que podía descifrar sus intenciones y significados: "se hicieron tan amigos nuestros que daba gusto". Colón no sólo se caracterizó como generoso y semi-divino en su diario y cartas, sino que también inventó a sus interlocutores. Además de generalizar acerca de la práctica extendida basándose en ejemplos aislados (todas las mujeres andaban desnudas, aunque él sólo vio a "una chica muy joven"), también construyó imágenes de "nativos" que nunca vio, como los caníbales de Caribo, que "comen carne humana [...] y llevan el pelo largo como las mujeres,", como los de una isla que él llama Faba, donde "todo el mundo nace con una cola", o como la gente de Jamaica "en donde todas las personas son calvas"(43). Las mujeres de la "isla de las mujeres" (Martinica, presumiblemente) "no se comportan como mujeres" (41). Ellas "se emplean en trabajos no apropiados para su sexo, pues usan arcos y jabalinas" (15).

La ficción central en esta invención del Otro es que la comunicación se muestra como recíproca. Si Colón no pudo probar que sus acercamientos a los nativos eran retribuidos, ya sea a través de regalos u otros signos, entonces, ¿cómo podía presentarlos como si estuviesen de acuerdo (o, al menos, sin objeciones) con participar

en el acto de posesión? Esta fue una mera formalidad, al igual que la recitación del Requerimiento (un documento leído en latín a las poblaciones indígenas por los conquistadores españoles antes de tomar posesión de la tierra), políticamente importante, sin embargo. A diferencia de la narrativa que, como afirma Greenblatt, puede "crear la ilusión de presencias que en realidad son ausencias" (61), el escenario puede vaciar la presencia física. A los amerindios, aunque físicamente presentes, sólo se los interpela para hacerlos desaparecer a través de esta ley. Ellos, como los animales a los cuales según Colón se parecen, se convierten en parte del paisaje, objetos encontrados parte de la transferencia (como siervos y esclavos). No son sujetos ni terratenientes. Su presente y su presencia quedan diferidos por el escenario. Su humanidad potencial se pospone para una fecha posterior, en la que comparecerán en la corte española: "Llevaré seis de ellos con Vuestras Altezas, para que puedan aprender a hablar".

El valor utilitario de los "indios" era múltiple. Los "indios" podrían facilitar la misión de reconocimiento si "aprenden nuestro idioma y nos comunican lo que saben acerca del país" (9). En segundo lugar, la presencia física de los "indios" harían auténtica su historia: "Traigo conmigo individuos de esta isla y de las otras que he visto, como prueba de los hechos que he narrado" (15). En tercer lugar, a través del 'nativo', el descubridor promueve su centralidad y la de su pueblo. Colón afirmó que los indígenas creían en él asombrados y propagó ideas de su innata superioridad: "Ellos continuaron con la idea de que descendí del cielo, y en nuestra llegada a cualquier lugar nuevo que publicaban esto, diciéndole a los demás de inmediato y con fuerte voz: "Vengan, vengan a ver a los seres de raza celestial "" (9). Cuando regresó a España en 1493, Colón llevaba a varios Arawaks con él. Uno se quedó en exhibición en la Corte española hasta su muerte, de tristeza al parecer, dos años más tarde.

El escenario, por tanto, sitúa al descubridor como el que "ve" y controla la escena, sin nunca sentirse obligado a describirse o situarse a sí mismo. Es interesante comparar las descripciones extensas de los "indios" de Colón con el grabado del siglo XVI de Theodoro de Bry (figura 1). Colón se erige en el centro como en principal protagonista: autoritario, generoso; un 'yo' que todo lo sabe, que asume el papel del vidente invisible ("Vi", "Yo sabía", "yo creo"). Los "nativos" toman características imaginarias o reemplazan a un antiguo enemigo. En el grabado de Bry, Colón y sus soldados armados son recibidos por los "nativos" mientras más y más españoles descienden de las naves. Otros españoles, con sus espadas en el suelo o a su lado,

levantan la cruz en el fondo. Al igual que en la descripción del diario, Colón ocupa el centro del escenario. Los generosos, semi-desnudos "nativos" aparecen vacilantes desde el lado. Otros nativos semidesnudos bailan en el fondo, y en la distancia se vuelven casi indistinguibles de los árboles, una especie de "uno con la naturaleza". Los españoles, en cambio, controlan la naturaleza, y sus barcos y pequeñas embarcaciones aparentan dominar el agua. Pero lo más curioso, a mi entender, es que toda la ornamentación corporal que Colón asociaba a los "nativos" se aplica a los propios españoles en el grabado de De Bry. Sus atuendos adornados le dan a sus cuerpos una apariencia tatuada. Las plumas en el sombrero de Colón, de acuerdo a su propia lógica, lo sitúan en el reino animal. Los rostros sombríos de los soldados detrás de él, y la mirada en el rostro apretado de Colón se oponen negativamente a las caras llanas y expresivas de sus interlocutores nativos, representados hermosamente al estilo de la antigua Grecia. Mientras éstos llevan regalos en sus manos, Colón esconde la suya detrás de la espalda, un comentario irónico para su insistencia en la reciprocidad. En la otra, tiene una vara dominante con una hoja que sobresale de su extremo. La formalidad de la escena, la desigualdad del intercambio, y la sensación de inevitable amenaza, al descender cada vez más españoles en la orilla, revela los límites de la visión perspectivista que Colón ofrece en su diario.

Transmitir el escenario como una narrativa, como lo hace Colón, le resta importancia a algunas de las incongruencias que necesariamente salen a la luz a través de la incorporación. La imagen de De Bry complica la narrativa, mostrando las tensiones alrededor del lenguaje corporal y luchando con problemas de incorporación, sin importar cuán idealizada esté. La representación de esta misma escena exigiría que los cuerpos humanos luchasen con esas imágenes pre-existentes y contra ellas. ¿Dónde, físicamente, se localizaría el "encuentro"? ¿Quién debería incorporar los españoles? ¿Quién a los 'nativos'? ¿Qué apariencia tendrían? ¿De qué raza serían? ¿Cuál sería su género? ¿Cómo llevarían a cabo la performance de sus identidades? La escenificación puede transmitir mucha de la misma información presente en la descripción de Colón y, a pesar de eso, transmitir los múltiples sistemas que operan en la estratificación histórica de actitudes e intereses culturales.

Los encuentros teatrales, sin duda, aparecen contenidos en estos escenarios, transmitidos tanto por el repertorio como por el archivo. Las cartas y diarios de los exploradores, conquistadores y misioneros fueron publicados ampliamente (y censurados) durante el siglo XVI. Realizar el acto de posesión significa hacer la

reivindicación; el testimonio y la escritura lo legitiman. Las cartas y diarios aseguran la reputación del colonizador, no sólo a ojos del rey y la reina, sino también para las generaciones venideras. A pesar de eso, los relatos del "Nuevo Mundo" son una lectura fascinante y un entretenimiento dramático en Europa. "Como historias de encuentros sexuales y familiares", señala Susanne Zantop, "estas fantasías coloniales podían tomar cualquier forma genérica. Se lanzaron como libros infantiles o de entretenimiento para adultos, como narraciones, poesía o drama "(1997: 2). Los "indios", que no entendían la performance, eran, a pesar de eso, interpelados como testigos indispensables de su eficacia, aunque fuesen siempre recludos a un segundo plano. El acto transformaba el escenario de fuerza y despojo, por uno de "amor" y consentimiento: "ellos se alegraron mucho [con los regalos], y se hicieron tan amigos nuestros que daba gusto." Muerte para quienes no estuviesen de acuerdo con esa performance. El Requerimiento advertía que quien no reconociese la superioridad del catolicismo y de los Reyes Católicos sería asesinado o esclavizado. El papel del espectador era fundamental, aunque, a veces, confuso. Además de aquellos que, como testigos, legitimaban el acto, de los que se beneficiaban de ella, y de los que la consumían, Habían otros que estaban aturcidos. "Incluso el eminente dominicano español Bartolomé de las Casas", escribe la antropóloga Patricia Seed en *Ceremonias de Posesión*, "escribió que cuando escuchó el Requerimiento no sabía si reír o llorar. [...] La forma en que se implementó el Requerimiento impacta a muchos aún hoy, por ser tan absurdo como el texto mismo" (71). Pero el performance no tenía que ser lógico o convincente. Sólo necesitaba ser eficaz. Esta escena se volvería a representar una y otra vez en las Américas, como parte del proyecto de "descubrimiento", y se repetiría también en los innumerables relatos y representaciones de los hechos.

El drama del descubrimiento y la exhibición de cuerpos nativos –antes y ahora – cumple varias funciones. Los cuerpos indígenas performatizan un factor "verdadero"; son la "prueba" de la facticidad material de un "Otro" y hacen auténtica la perspectiva del descubridor / misionero / antropólogo, en términos de posicionamiento geográfico e ideológico. Esa materialidad, por supuesto, no confirma ni un solo punto. Al igual que en el caso de las poblaciones indígenas de las Américas y la recientemente "descubierta" tribu en Brasil, el cuerpo nativo sirve, no como prueba de la alteridad, sino simplemente como el espacio en el que los grupos dominantes se pelean y compiten por la verdad, el valor y el poder. Los debates entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las Casas a mediados del siglo XVI es un ejemplo de ello. ¿Eran los

"indios", por naturaleza, inferiores y sin alma, como Ginés de Sepúlveda sostenía, por lo que estaban "obligados a someterse a la dominación española, como el menos inteligente se rige por sus superiores", o eran, los "indios", seres humanos con alma y, por lo tanto, merecían un trato humano, como Bartolomé de las Casas sostenía? Los riesgos eran enormes: ¿Podrían sus "superiores" llevarlos a la muerte con impunidad moral? El resultado de la controversia afectó no sólo a la propia imagen de los conquistadores y a la suerte de los vencidos, la inscripción del cuerpo nativo como "débil" dio paso al secuestro y la esclavización de africanos de "cuerpos fuertes", traídos a las Américas para continuar el trabajo agotador. No por eso los pueblos originarios fueron perdonados; durante los siguientes 50 años de contacto europeo, el 95 por ciento de la población murió. Las preocupaciones por el valor económico siempre han estado profundamente enredadas en los debates que tratan del valor moral en relación a las poblaciones indígenas, y han alimentado o frustrado las discusiones en torno a la definición, el estado y los derechos del cuerpo nativo. Si estos indígenas "existen", los terratenientes brasileños querrán saber, ¿cómo impacta eso en la declaración de su tierra? ¿De verdad hay "tribus desconocidas" que han, o no, entrado en "nuestro" campo visual / legal? ¿O es que el gobierno brasileño ha construido esta farsa para decomisar las tierras que los terratenientes han obtenido a la fuerza?

Entonces, y dado que los cuerpos nativos se presentan invariablemente como sin habla (o sin poder hacerse entender frente al sujeto que habla y define), dan lugar a una industria de "expertos" necesarios para abordarlos e interpretarlos, como expertos en lenguaje, científicos, especialistas en ética, etnógrafos, y cartógrafos. Como Colón, muchos se sintieron seguros de poder interpretar los gestos y performances de los nativos. El discurso colonialista que produce al nativo de manera negativa o carente, silencia por sí solo la propia voz que él mismo pretende proyectar. Santos, director de la Agencia India, le describe el encuentro al periodista quien luego nos lo traspasa a "nosotros", un público que sin darse cuenta se forja de acuerdo al escenario. El cuerpo "primitivo" como objeto reafirma la supremacía cultural y la autoridad del sujeto que observa, libre de ir y venir (mientras que el "nativo" se mantiene fijo en su lugar y tiempo), quien ve, interpreta y graba. El nativo es el show; el observador civilizado es el espectador privilegiado. "Nosotros", los espectadores que miran a través de los ojos del explorador, estamos (como el explorador) situados de forma segura fuera del marco, con la libertad de definir, teorizar y debatir sus (nunca 'nuestras') sociedades. Los "encuentros" con el 'nativo' crean un 'nosotros' como público, tal como la violencia de la

definición crea un 'ellos': los primitivos. No hace falta decir que el colonizador sospecha que él no entiende todo, no todo es transparente. Al igual que Bernardino de Sahagún, él sospecha que el "diablo" se esconde en las performance que ocurren frente a sus ojos. Sin embargo, la dominación depende de mantener un foco unidireccional, y pone en escena la falta de reciprocidad y entendimiento mutuos, inherentes al descubrimiento.

Performance

En 1992, la performance de los artistas latinos Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña decidió poner al espectador en la trama del descubrimiento. Comenzaron su gira mundial Guatinai como respuesta irónica a las celebraciones del Quinto Centenario:

Nuestro plan era vivir en una jaula de oro durante tres días, presentarnos a nosotros mismos como los amerindios no descubiertos de una isla en el Golfo de México, que había sido pasada por alto de alguna manera por los europeos hace cinco siglos. Llamamos a nuestra patria Guatinau y Guatinauis a nosotros mismos. Realizamos nuestras tareas "tradicionales", que iban desde coser muñecas de vudú al levantamiento de pesas para ver la televisión y trabajar en un ordenador portátil. Una caja para donaciones en frente de la jaula indicaba que, por un módico precio, nos dispondríamos a bailar (rap), Guillermo diría auténticas historias amerindias (en un lenguaje sin sentido), y nos gustaría posar para Polaroids con los visitantes. Dos "guardias del zoológico" serían el medio para hablar con los visitantes (ya que no podíamos entenderles), nos llevarían al cuarto de baño con correa, y nos alimentarían con sándwiches y fruta. En el Museo Whitney de Nueva York hemos añadido a nuestro espectáculo sexo, que ofrece ver los auténticos genitales masculinos Guatinai por \$ 5. Una cronología con aspectos destacados de la historia de las exhibiciones de los pueblos no occidentales estaba en un panel didáctico, y en otro, una enciclopedia Británica falsa mostraba un mapa ficticio del Golfo de México en el que aparecía nuestra isla. (Fusco 1995:39)

El año siguiente, la muy controvertida Visita de dos amerindios no descubiertos... viajó por todo el mundo, pasando por la Plaza Colón de Madrid, el Museo Australiano de Ciencias Naturales en Sydney, el Museo Nacional Smithsoniano de Historia Natural, el Covent Gardens de Londres, y por Buenos Aires, Argentina. Fusco y Gómez-Peña optaron por países que estuviesen profundamente implicados en el exterminio o el abuso de los pueblos aborígenes. Al organizar su show en lugares históricos e instituciones, instalaron la práctica deshumanizante en el corazón mismo de las estructuras de legitimización más veneradas de esas sociedades. El performance (entre muchas otras cosas) repitió el gesto colonialista de producir el cuerpo "salvaje" e historizar la práctica, poniendo de relieve su carácter citacional. Al igual que en la Corte española del siglo XV, los "nativos" fueron nuevamente contruidos como Otros, exóticos, mudos y exhibidos. Más aún, la performance enciende las actuales controversias acerca de qué es lo que los museos exhiben y cómo lo hacen. Desde su creación en el siglo XIX, los museos han literalizado la teatralidad del colonialismo. De alguna forma, y al igual que un escenario, un museo parece tanto un lugar como una práctica, aunque etimológicamente sea un lugar o un templo dedicado a las musas, y funciona como archivo, pues también significa estudio o biblioteca. El museo también señala la práctica cultural que convierte el lugar en un espacio. Por mucho tiempo los museos han tomado al Otro cultural para ponerlo fuera de contexto y aislarlo, reduciendo algo vivo a un objeto muerto detrás de un vidrio. Los museos promulgan la relación conocedor / conocido, separando al visitante transitorio del objeto fijo y exhibido. Como descubridores, los visitantes van y vienen, ven que, saben, creen. Sólo el objeto desarraigado, adornado y "vacío" permanece en su lugar. Los museos garantizan la preservación de una historia (en particular), de (algunas) tradiciones y valores (dominantes). Ellos escenifican el encuentro con la alteridad. La monumentalidad de la mayoría de los museos destaca la diferencia de poder que existe entre la sociedad que pueda contener a todas las demás, y los que están representados sólo por los restos, trozos de artesanía y fragmentos recuperados en exhibiciones en miniatura.

La jaula guatnai enfrenta al espectador con la historia "antinatural" y extremadamente violenta de la representación y la exposición de los seres humanos no occidentales. Sin embargo, también entra en diálogo con otra historia: la jaula de los individuos rebeldes en América Latina, desde la época prehispánica hasta las prisiones recientes, en jaulas, como Abimael Guzmán en el Perú, líder de Sendero Luminoso, y la

jaula de los combatientes talibanes por los EE.UU. en Guantánamo. Estas performances de poder tienen historias diferentes. En una jaula, en un museo, en una sociedad que segrega y encarcela a sus Otros, Fusco y Gómez Peña abiertamente se entregaron a ser clasificados y etiquetados. Con poca ropa, como exposiciones en un diorama, se exponían al escrutinio público. Su performance va de acuerdo con las ficciones de discontinuidad del museo, en las que el pasado ignoto y el presente bien informado parecen coexistir a ambos lados de las barras. El "exótico", como la exhibición nos hiciera creer, podría ser contenido sin riesgos. Al igual que los otros objetos expuestos, estos dos seres se ofrecían como toda una superficie, adornados, pintados, vacíos. No había ninguna interioridad más en su performance del estereotipo que el estereotipo mismo, y parecía que no había nada más que ver que no estuviese ya disponible para el ojo que observa. Al igual que el estereotipo, la actividad de la performance era monótona y repetitiva. El voto de silencio de Fusco y Gómez-Peña, su acto de evitar el contacto visual y cualquier gesto de reconocimiento en los otros, separaba a su performance de cualquier cosa que pudiese confundirse con un rasgo "personal" o individual. El colonialismo, después de todo, buscó siempre privar a sus cautivos de la individualidad. Estos cuerpos fueron presentados como poco más que los genéricos "hombre" y "mujer", de acuerdo al panel didáctico. Los observadores, como todos los visitantes comunes, se amontonaron al rededor, a veces perturbando el descanso de los objetos que estaban allí sólo para ser vistos.

La crítica al colonialismo fue multifacética. La representación artística desafió la performance cultural, al modo en que la historia y la cultura se envasan, venden y luego se consumen dentro de las estructuras hegemónicas. La performance como objeto de estudio (el performance de la jaula, en este caso) hizo de la performance una episteme, un lente culturalmente construido. Ella fue un llamado de atención en relación a la historia de Occidente y la práctica de coleccionar y clasificar. Recordó la construcción y el funcionamiento del "exótico", presentado en las ferias etnográficas de finales del siglo XIX, en el que los "nativos" eran instalados en los hábitats de modelo, tal como especímenes sin vida puestos en exhibición. Parodió la asignación de valor que Occidente le da al exótico: un dólar; sugiere la imposibilidad de auto-representación de los "indígenas" en la tiranía de la representación. Se enfrentó abiertamente al deseo voyerista de ver al Otro desnudo (entendido, por supuesto, como un interés legítimo en la diferencia cultural) que anima a buena parte de la corriente etno-turística. La gira mundial, por otra parte, realzó la continua circulación de estas imágenes y deseos en la

economía mundial neocolonial e imperialista. Fusco y Gómez Peña escenificaron las diversas economías del objeto aludido anteriormente: el cuerpo como artefacto cultural, como objeto sexual, como alteridad amenazadora, como muestra científica, como prueba viviente de la diferencia radical. Eran todo lo que el espectador quería que fueran; todo, excepto humanos. La forma en que representaron sus cuerpos se relacionaba muy conscientemente con una serie de lo que Brecht llamaría gestos "citables", tomados del repertorio de los cuerpos nativos, desarrollados a través de las ferias mundiales etnográficas, espectáculos de circo, dioramas, películas y exhibiciones pseudo-científicas. Como "objetos", Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña se fetichizaron más que el propio fetiche. Fusco hacía el papel de espécimen científico y de curiosidad exótica, con la cara pintada, su torso voluptuoso, la falda de hierba, peluca, gafas de sol y zapatillas. Gómez-Peña usaba su máscara de "enmascarado de plata", gafas de sol; tenía el pecho desnudo, un maletín (con una serpiente en ella), y botas negras. Silenciosos, impasibles, atractivos, realizaron el subalterno con estilo. Su auto-representación pertenecía menos al grotesco colonial (de la variedad Venus hotentote) que al chic postcolonial. Sin embargo, también había algo de América Latina, algo orgulloso y rebelde, de buen humor y actitud despectiva en la manera en que Fusco y Gómez Peña se acercaron a su público. Pura crítica y puro relajó, un modo específicamente mexicano de desenmascarar supuestos hegemónicos a través de una puesta en escena perturbadora (ver cap. 4). Relajó señala una actitud de desafío o falta de respeto, al poner en duda el espectáculo dominante –o el espectáculo de la dominación –a cargo de las personas autorizadas para hablar. En un museo, el objeto exhibido compromete y perturba la lógica de presentación.

La performance criticaba las estructuras del colonialismo, pero no atacaba las estructuras predominantes de sexismo o heterosexismo. Ambos artistas representaron el rol del macho y la hembra descritos en los paneles explicativos. Había algo muy atractivo en Fusco, con su hermoso rostro pintado, vestida con una falda de hierba y un pequeño sujetador, y las frecuentes insinuaciones sexuales de los hombres sugieren que tal vez el placer erótico de su actuación eclipsó su ethos. La performance de la masculinidad de Gómez-Peña también resultó preocupante para algunos miembros de la audiencia. Su escenificación del macho afirmaba y cuestionaba la ambivalencia secular y la ansiedad que rodea a la sexualidad de los varones no blancos. Su largo cabello lacio, negro recordaba la descripción de Colón de los indígenas afeminados con los "cuerpos muy guapos" y el pelo "grueso", "como el pelo de la cola de un caballo."

Cuando, por cinco dólares, exhibió sus genitales en el Museo Whitney, había puesto su pene entre las piernas, mostrando sólo un "femenino" triángulo. Sin embargo, había algo amenazador en su andar de macho pavoneándose, con guantes con púas y cuello de perro. Varias veces en la gira, las mujeres realmente lo tocaron. Como relata Fusco, una mujer en Irvine, California "pidió guantes de plástico para poder tocar al espécimen masculino. Comenzó a acariciarle las piernas y luego se dirigió hacia su entrepierna. Él dio un paso atrás, y la mujer se detuvo" (1995: 57). Enfrentada al cuerpo como escenario primitivo, la espectadora aparentemente se sintió tentada a asumir un papel protagónico y exploratorio. Y la normatividad heterosexual supuesta de la "pareja" molestó a algunos comentaristas. ¿Por qué era más difícil desmontar la construcción de género que el colonialismo? La naturalidad no cuestionada de la pareja actuando en público daba paso a otro tipo de ceguera, y llevó a la académica lésbica Sue-Ellen Case a sugerir que todos los heterosexuales están en jaulas.¹

Pero el foco de la performance, de acuerdo a Fusco, estaba "no tanto en lo que lo hicimos sino más bien en el modo en que las personas interactuaron con nosotros e interpretaron nuestras acciones [...] Queríamos crear una sorpresa o un encuentro 'extraño', en el que el público tuviese que pasar por su propio proceso de reflexión [...] si se los tomaba por sorpresa, sus creencias quedaban más propensas a salir a la superficie "(1995:40).

El espectador no sólo estaba en el marco; era el jugador principal. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes y complicados de la performance de la Jaula era habían varias performances ocurriendo simultáneamente, cada una con un protagonista supuestamente diferente, objeto encontrado, y destinatario. El espectáculo de la jaula tenía códigos múltiples: un performance que tiene lugar dentro de otro, tal como ha ocurrido en las Américas, por lo menos desde tiempos tan remotos como la conquista. Tal como en la toma de posesión del primer viaje de Colón, hay muchos públicos que se interpelan al mismo tiempo. La Jaula, también, hace que uno se pregunte si el show es o no nosotros, que estamos ahí de pie, mirando. Mientras Fusco y Gómez Peña-se paseaban en su jaula, como objetos expuestos a la mirada del público, un "experto", con un botón que decía "pregúnteme", explicaba la vestimenta de los nativos, sus hábitos, y orígenes. Alguien con una Polaroid le ofrecía tomar fotos de recuerdo a los miembros del público posando con la pareja en la jaula. Y, al mismo tiempo, Fusco y Paula Heredia estaban haciendo un video documental de las performances y las audiencias. Cortes de películas antiguas en las que aparecían los nativos interrumpían las rutinas de

los artistas y las entrevistas a miembros de la audiencia, en los muchos sitios en los que estuvo la jaula. Entonces, mientras los espectadores eran turistas, consumidores, ciudadanos confundidos, o aficionados encantados con la performance que veían, eran también actores en otra, en la que, entre otras cosas, representaban el rol de turistas, consumidores, ciudadanos confusos, y aficionados encantados con la performance. La película de la jaula, por otra parte, hace lesos a los espectadores que piensan que están hablando de la performance en vivo. Podríamos sentir la tentación de creer que el video, de forma transparente, documenta lo sucedido en la performance. Pero estos son actos muy diferentes de transferencia, en parte, porque los dos medios –la performance en vivo (repertorio) y el video (archive) –afectan la naturaleza de la respuesta en la audiencia. La intensa polémica que rodea a la jaula, creo, es en parte un producto de esta puesta en escena doble.

Tratando de resistir la tentación de "leer" una performance como la otra, me referiré brevemente a la forma en que se construye la audiencia de la performance en el video. A pesar de que los realizadores eligieron las respuestas, la gama de reacciones a la muestra, de acuerdo a Gómez-Peña, era en realidad mucho más amplia que lo que Fusco y Herredia pudieron incluir. Gómez-Peña habla de skinheads tratando de entrar en la jaula, y tanto él como Fusco documentan el incidente en Buenos Aires, en el que alguien le arrojó ácido en la pierna (Fusco 1995:61; Gómez-Peña 1996:112). Sin embargo, el video muestra un amplio espectro de reacciones. Muchos espectadores, para gran sorpresa de Fusco y Gómez-Peña, creyeron que el espectáculo era "real", y que los Guatínauis venían del mundo lejano del National Geographic.¹ Vieron rastros de acción ritual y otros signos de primitivismo que ellos reconocían, pero no entendía exactamente. Otros mostraron más escepticismo. Una mujer, que parecía de origen maya y mostraba interés y conocimiento sobre Guatemala, se negó a caer en el enfoque simplista del tema de la identidad indígena, del tipo "¿es o no es?". Su postura defensiva y un tanto desafiante sugería que no era ingenua y que no se pronunciaría en relación a si existen personas que no hayan sido "descubiertas" o no. Se limitó a decir que si se está dispuesto a pagar para viajar alrededor del mundo en una jaula, es probable que aparezcan voluntarios. También evitó nociones esencialistas de autenticidad cultural, afirmando que la gente entra en una sociedad y toma de ella lo que quiere. Su noción de las sociedades como entidades en constante flujo, absorbiendo y resignificando materiales culturales "extranjeros", seguía las líneas de las teorías latinoamericanas de transculturación, explicando cómo aspectos de las culturas indígenas sobrevivieron y

siguen prosperando después de 500 años de conquista, colonización y imperialismo. Otros espectadores se sintieron desterritorializados a través del encuentro. Una mujer, sintiéndose en territorio poco firme, se rió nerviosamente cuando llegó a la conclusión de que el espectáculo convertía a las audiencias en turistas. Muchos se identificaron con el mensaje "real" subyacente a la performance altamente paródica (o se identificaban con ella); un español, por ejemplo, sabía que se trataba de la conquista y la colonización; Un indio Pueblo más viejo reconoció en la jaula el rostro de sus nietos, y lamentó que los nativos americanos no estuviesen mucho mejor hoy. El video muestra a un hombre anglo mirando a la pareja con profunda atención. Él (muy similar a Santos en su expedición brasileña) se maravillaba de cómo los "nativos" quedaban fascinados con los milagros de una tecnología que no pueden entender. Él se quedó mirando, fascinado, para fascinación de ellos.¹

Las respuestas que el video rescata, sin embargo, son las de personas que se sentían engañadas u ofendidas por el espectáculo. Proviene de personas que se sentían presionadas o coaccionadas a entrar en el escenario del descubrimiento, que pensaron o sintieron que se les estaba pidiendo creer que los "primitivos" existen. ¿Por qué estas reacciones, uno se pregunta, si había muy poca ilusión de autenticidad en la performance? Aparte del marco oficial proporcionada por el museo, las guías, y la Enciclopedia Británica, todo lo que el público vio era descaradamente teatral. Los "Guatinauis", una palabra eco de la palabra de Colón "Guanahani", que suena como el inglés *what now* (¿y ahora qué?), demandaba incredulidad. El objetivo de la actuación era poner de relieve, en lugar de normalizar, la teatralidad del colonialismo. Fusco y Gómez Peña-parodiaron estereotipos occidentales de lo que la "gente primitiva" hace. Cada estereotipo se exageró y usó controversialmente –las gafas de sol compensaban la pintura corporal, las "tareas tradicionales" incluían el trabajo en una computadora. Cuando a Fusco se le pagó para que bailara, hizo un rap muy poco ritualista. Entonces surgen dos preguntas: ¿Cómo es que la gente puede creer el espectáculo o sentirse ofendidos por él, alegando que estaban siendo engañados? Y, en segundo lugar, ¿por qué estaban ellos, y otros posteriores espectadores de la película, tan enojados?

Voy a empezar con la primera. La credulidad y el engaño son las dos caras de un mismo deseo de creer. El primero acepta "la verdad" de la pretensión colonial, el otro sólo ve la "mentira". Uno se aferra obstinadamente a la versión oficial, sin importar lo obvio de las contradicciones, y el otro siente pura indignación: "¿es que ya no se puede creer en nadie?" Algunos espectadores claramente querían creer en los Guatinauis. Ellos

anhelaban autenticidad. Un dólar era un precio pequeño a pagar por un encuentro “real” con la Otredad. La idea tranquilizadora de una alteridad estable, identificable y “real”, legitimaba las fantasías de un “yo” real y cognoscible. La jaula podía indicar dislocación, situada como estaba en el corazón mismo de la civilización. Pero la dislocación, uno podría optar por creer, era producto de la interrupción momentánea del primitivo en “nuestro” mundo. No tenía, entonces, nada que ver con las transformaciones culturales y las diásporas provocadas por el colonialismo. Valía la pena, por un dólar, imaginar que la jaula primitiva de los Guatinauis no reflejaba de modo alguno los problemas de nuestras sociedades posmodernas, y más aún, no reflejaba lo que Homi Bhabha llama la “extrañeza” (unhomeliness) de la condición colonial y postcolonial, que se extiende desde 1492 hasta el presente (1994:9).

La jaula prometía la seguridad de un reconocimiento parcial: los visitantes podían admirar el estereotipo de los indígenas desarraigados sin preocuparse de la realidad contemporánea de desplazamiento y migración. La mayoría, si no todos los pueblos indígenas del mundo están forzados al desarraigo, se les obliga a emigrar o a insertarse en reservas de un tipo u otro. Uno podría imaginar que el espectáculo de 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-Norteamericana Coco Fusco o el chilango-mexicano-chicano Gómez Peña. “Home” para el migrante, “siempre está en otra parte”, como dice Gómez-Peña (1995). Para Fusco – desterritorializada de la Cuba pos revolucionaria –o para Gómez-Peña, que dejó la ciudad de México, no hay un *allá* allá. Ellos, como muchos otros, incluida yo misma, realmente somos de ninguna parte. Somos, de una forma u otra, realmente Guatinauis, pero no como se les invita a los espectadores a creer. A pesar de todas las trampas de la diferencia, los sujetos y los objetos pueden ser más similares de lo que uno se imagina. Para algunos espectadores, entonces, los barrotes de la jaula realmente los protegían de esa comprensión, marcando la frontera radical entre el “aquí” y el “allá”, el “nosotros” y “ellos”, evitando cualquier contacto inter o transcultural. Los sujetos pre coloniales, congelados en una esencia estática, no experimentaban las identidades étnicas y raciales mixtas de hoy. El cuerpo nativo no era creíble, entonces, no porque fuese “real”, sino precisamente porque no lo era. Servía para mantener una distancia entre el pre y el pos: el pre colonial en relación al postcolonial; el pre-moderno en relación al post-postmoderno. En vez de desafiarnos a reconocer mejor la heterogeneidad racial y cultural de las comunidades en América Latina en donde los Indígenas reales siguen

viviendo en o al lado de los centros industrializados, el "pre" / "post" fuerza la creación de límites bien definidos e identificables. Suspendido lejos, fuera del tiempo, más allá de la civilización, el cuerpo nativo desnudo y mudo seduce al espectador posmoderno desestabilizado, que sueña con posiciones fijas, identidades estables, y diferencias reconocibles. El grado en el que algunos de los espectadores continuaban negando la marcada teatralidad de la performance es prueba de cuan inmersos estaban en el esfuerzo de mantener la fantasía colonial. Lo último que querían, al parecer, era reconocer la contemporaneidad del encuentro posmoderno, poscolonial. Tal vez eso es lo que hizo que el espectáculo fuese tan perturbador para muchos espectadores –cuando se acercaban a la jaula y miraban fijamente a los "salvajes", se veían a sí mismos reflejados en los lentes oscuros de los artistas.

Hacer que el espectador sea parte de la trama, que las personas se viesen a sí mismas, implicadas en estas fantasías coloniales, es todo lo que la performance y el video pretendían. ¿Entonces, por qué hay tanta gente que, estando de acuerdo políticamente con el proyecto, sigue tan enojada? Aunque a mí me encanta el video, y la performance en vivo que imagino ver en él, creo que el enojo en parte proviene de la calidad de "test" que ambos tienen. No importa en qué, fallamos. Pero fallamos por distintas razones, dependiendo del modo de transmisión. Aquí quiero señalar algunas de las diferencias fundamentales que intervienen en la transferencia del repertorio al archivo.

En la presentación en vivo, el 'test' se trataba de si los miembros del público estarían de acuerdo o no con las explicaciones de los expertos sobre los Guatinauis y su isla. Si los espectadores creían el show, eran tontos crédulos o colonos con intereses propios. Pero ¿y si no creían el show, es decir, si entienden que es una performance artística? Algunas personas comprendieron que era una performance pero no reconocieron a Fusco y Gómez Peña como los artistas. Coco Fusco se queja de un miembro del público en la Bienal de Whitney, que estaba dispuesto a pagar diez dólares para darle de comer un plátano. En su ensayo, escribe: "incluso los que vieron nuestra performance como arte y no como un artefacto parecían disfrutar enormemente la ficción, pagando para vernos llevar a cabo actos completamente sin sentido o humillantes" (1995:50). ¿Podríamos argumentar, por otro lado, que el hombre simplemente se mostraba dispuesto a seguir el juego? Le pregunté a Gómez-Peña lo que su espectador ideal habría hecho. Dijo: "Abre la jaula y nos deja salir." Pero, a diferencia de la performance que Gómez-Peña y Roberto Sifuentes escenificaron en la

frontera Tijuana / San Diego en la que se crucificaron y explícitamente le pedían a la audiencia que los bajaran de la cruz, no hay nada en este espectáculo que exija una intervención. La prohibición de la intervención sin invitación viene específicamente de la naturaleza artística de la pieza. Las personas que conocen las convenciones de la performance, como Cervantes lo demostrara tan ferozmente en Don Quijote, no interrumpen el espectáculo. E, irónicamente, los que en realidad trataron de abrir la jaula durante la gira mundial fueron los skinheads que querían atacar a los actores físicamente. Entonces, ¿qué hacemos? ¿Comportarnos como una audiencia "buena"? ¿Y qué significa eso exactamente? ¿Participar en la fantasía de posar en una fotografía con los "nativos"? ¿Sería apropiado reírse de sus maneras obviamente paródicas, o sería muy inapropiado hacerlo, dada la violenta historia de Occidente que exhibe, encarcela y extermina a los seres humanos? ¿Deberíamos salir y cancelar nuestra membrecía al museo? Al igual que las Casas, no se sabe si reír o llorar.

La jaula, me parece, atrapa a los espectadores en el es /como la performance (ver capítulo uno) La jaula "es" una performance; su "ontología" determina su naturaleza efímera, entre paréntesis. Es una obra de arte, producida e interpretada por dos artistas que se fueron de gira para criticar al Quinto Centenario del descubrimiento. Sin embargo, el "como" de la performance señala su otra dimensión como lente crítico, como un sistema heurístico. Como un comentario crítico sobre la subyugación colonial y la explotación de los pueblos indígenas, la jaula evoca la espectrología del performance, la aparición encarnada de las prácticas coloniales que rechazan 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 sólo una indicación de que las organizaciones gubernamentales, empresas y ciudadanos de todos los orígenes políticos siguen luchando con el escenario del descubrimiento, y que aún detenta poder afectivo y explicativo. No hay una reacción adecuada, no hay una respuesta "verdadera" o "falsa" a esta performance que, como escribe Fusco, "cae en algún lugar entre la verdad y la ficción" (1995:37). Algunos espectadores se sentían ofendidos, otros se sentían tristes y confusos.

Provocar este estado de confusión, placer culpable y tristeza genuina, es, creo, el poder y el brillo de la performance. El escenario del descubrimiento nos sigue atormentando, aunque asociado con las conquistas pasadas, es repetidamente evocado en el aquí y el ahora para obtener beneficios políticos, religiosos y económicos. Los espectadores necesitan situarse dentro de este escenario, y no hay ningún lugar seguro o

cómodo. Participar en la performance en vivo le permite a los espectadores sentirse al mismo tiempo contaminados por el espectáculo, y responsables de localizarse a sí mismos en relación al mismo.

El video –la performance transferida al archivo –acentúa aún más el malestar de los espectadores puestos de repente ante el espectáculo inquietante de personas encerradas en jaulas. Varios de los que han visto el vídeo conmigo se enfadaron con la cámara de vídeo que intrusivamente revela a los espectadores como colonialistas secretos o como tontos. Saltando sobre el espectador con la intención de crear "una sorpresa o un "encuentro misterioso"(Fusco 1995:40), el espectáculo sorprendería a cualquiera. Como Gómez-Peña señaló hacia el final del vídeo, a veces los espectadores necesitan un tiempo para comprender lo que están viendo y el papel que juegan en el asunto. La mayoría de nosotros sabemos todo acerca de respuestas imperfectas, pausas dolorosas u ocurrencias tardías. Pero aunque la intención de los artistas hubiese sido crear una pausa para la reflexión en la performance en vivo, ese es el espacio que el vídeo no posibilita. Muy por el contrario, el video congela esa respuesta inmediata. Antes de que el espectador pueda digerir y llegar a un acuerdo con el show en el aquí y ahora del " en vivo", esa respuesta se transfiere al archivo y se convierte en un espectáculo para otra persona. Como observadores de vídeo, nuestro placer está, de alguna forma, ligado al forcejeo o, peor aún, a la humillación de la audiencia. Yo, personalmente, me siento gloriosamente latinoamericana cuando veo este video, muy empoderada, pues sé que yo "lo entiendo" y "ellos" no. De eso se trata el relajo. A través de un acto liberador, el relajo crea una comunidad de resistencia, una comunidad (como el teórico mexicano Jorge Portilla dice) de desvalidos. Relajo es un acto con actitud, tal vez por eso me encanta. Pero mi placer me incomoda: ¿es esta una respuesta "apropiada" frente a una historia de deshumanización de sujetos humanos? (Aunque me encantaba su humor sardónico, yo sabía que habría fallado la prueba.)

Otro tema: La performance critica la historia de la práctica etnográfica Occidental. Sin embargo, poner al espectador en el centro de forma automática, ¿es una forma de criticar el foco etnográfico, unidireccionalmente? Si bien la performance en vivo nos sitúa en el campo Lacaniano de la mirada –en el que estamos todos dentro del marco, viéndonos los unos a los otros en nuestro acto de mirar –el video cambia las fronteras. Una vez más, el observador del vídeo está fuera del marco, es el que ve sin ser visto. Nos podemos reír de las reacciones de otros. Nosotros sabemos, ellos no. Las jerarquías y las epistemologías que el performance atacó quedan en peligro de ser

reproducidas. Nuestro acto de mirar se vuelve unidireccional e invasivo. "Su" ingenuidad reafirma nuestra sabiduría superior; "ellos" una vez más, sirven para estabilizarnos a "nosotros". ¿Invertir el lente etnográfico, aunque de manera irónica, es realmente menos invasivo que la misma práctica etnográfica que está siendo criticada? A diferencia de la performance en vivo, que ofrece a los espectadores un poco de espacio para mirar, y mirar de nuevo en su intento de lidiar con el colonialismo en el corazón y el alma de la cultura occidental (asumiendo que quien hace el video no se lanza sobre ellos), el video "captura" o enjaula "al espectador. Al igual que los sistemas de representación que parodia, él produce y expone al otro, y sin saberlo, conspira con los placeres etnográficos que se propone deconstruir. Entonces, ¿es ese el punto? ¿Mostrar que no hay un "Otro", que no hay un sistema coercitivo de representación? ¿Estamos todos atrapados en nuestras tradiciones performáticas, imitando los gestos originales y elucidatorios, aparentemente interminables, de "borrar la pizarra", hechos por los que vinieron antes que nosotros, previos, incluso, a nuestra lucha por acabar con la jaula? ¿O es que el problema tiene más que ver con el modo en que la etnografía y la performance se unen para escenificar la Otredad, en un intento por dilucidar el drama de los encuentros culturales?

Etnografía

La etnografía no sólo estudia la performance (los rituales y comentaristas sociales habitualmente se refieren a obras de teatro); es un tipo de performance. Algunos autores subrayan que hacen etnografía al registrar los dramas sociales, la acción ritual, y otras formas de conductas reiterativas. El etnólogo estudia aspectos teatrales que normalmente se asocian con la actuación (movimiento, el lenguaje corporal, gestos), con puesta en escena (antecedentes, contexto), y con la construcción de la trama dramática (crisis, conflicto, resolución), y el significado cultural. El objeto de análisis el comportamiento cultural incorporado presente, el cual, al igual que en las representaciones teatrales, ocurren en vivo, en el aquí y el ahora. El etnólogo (como un director de teatro) media entre dos grupos culturales, presentando un grupo al otro, unidireccionalmente. El grupo objetivo, que es el objeto de análisis (los "nativos"), no

suele ver o analizar al grupo que se beneficia o consume las narraciones del etnógrafo (la audiencia). Y nunca, o muy rara vez, responde a las observaciones escritas que, en algunos casos, ni siquiera puede ver. La audiencia “en vivo”, presente en el encuentro etnográfico, no es el público objetivo.

Por otra parte, el etnólogo o etnóloga juega un papel en el drama que, en teoría, sólo debe observar. El encuentro se construye teatralmente, escenificado en el aquí y el ahora y no como una descripción narrativa en tiempo pasado, siempre con los ojos puestos en futuros lectores. El etnógrafo aísla el momento [aquí el drama del "descubrimiento"], elige el elenco de personajes para enmarcar el evento, y le da forma y significado. El "otro" etnográfico, como el personaje dramático interpretado por un actor o como el “indio” de Colón, es mitad "real" mitad y "ficticio", pues los cuerpos reales llegan a incorporar las cualidades y características de ficción creadas por el etnógrafo / dramaturgo / descubridor. Sin embargo, el etnógrafo insiste en que el espectáculo es "real", o como dice Turner, citando la afirmación de la orden incontestable de nuestro sistema solar de Galileo, "y sin embargo se mueve" (1986:37). El espectáculo es "real"; él ocurre primero –insiste –el marco teórico después. Y, sin embargo, podríamos responder, somos el producto de nuestros propios sistemas epistémicos; estamos tan ligados a los repertorios culturales que nos producen, como la tierra a la atracción del sol. Este Otro ficticio, hijo del repertorio cultural colonial es la figura que Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña capturaron y pusieron tras las rejas. Su escenificación muestra la violencia del performance etnográfico que intenta pasar por real; es violenta, porque sus cuerdas teatrales están ocultas a la vista del espectador. Se supone que el espectador de etnografía "real" (a diferencia de la parodia de Fusco y Gómez-Peña) debiera ver al objeto como auténtico o como la prueba de la alteridad radical, no como una fantasía.

Sin embargo, también hay un modo en que la performance, o al menos esta performance, es etnográfica, aunque tal vez no en la forma que quisiera. Buena parte de la performance, en cierto sentido, tiene algo en común con la materia prima de la etnografía-derivada de los comportamientos sociales, los rituales y los dramas, que son el enfoque de los etnógrafos. La performance también explora el uso, el significado de los gestos y el lenguaje del movimiento corporal para darle sentido al mundo. Los artistas del siglo 20 han tratado activamente de volver a conectarse con la acción ritual, como es evidente en la escritura y el trabajo de profesionales importantes como Artaud, Grotowski, Barba, y otros. Sin embargo, el performance no es sólo un hacer, una forma

de "llevar a cabo". Al igual que la etnografía, también ha servido como un instrumento de análisis cultural, aunque la sociedad en estudio ha tendido a ser la del propio artista, y no la del Otro. El objeto de análisis en la performance de la jaula no es la pareja que está dentro, sino la audiencia que está afuera. Ciertamente, la historia y la práctica de la etnografía occidental son el objetivo de la parodia. Pero la performance es etnográfica en sí misma. Al igual que los etnógrafos, estos artistas de performance hicieron suposiciones en relación a sus observadores imaginarios (una "audiencia blanca" como Coco Fusco la describe en el primer párrafo de su ensayo, 37), formularon su objetivo ("para crear una sorpresa o un encuentro 'extraño', en el que el público tuviese que someterse a su propio proceso de reflexión sobre lo que estaban viendo "[Fusco 1995:40]), definieron su metodología (performance interactiva), y ajustaron sus expectativas de acuerdo a la información obtenida en el campo ("no nos anticipamos a que nuestro comentario auto-consciente sobre la práctica pudiese ser creíble "[Fusco 1995:50]). Luego de eso decidieron medir (recoger datos duros) el tamaño y el alcance de las reacciones de los espectadores que asistieron a la presentación. Este análisis dio lugar a ciertas conclusiones acerca de estereotipos occidentales culturales y ansiedades profundamente arraigadas, que se manifiestan en ciertas formas de comportamiento público por parte de los espectadores (disgusto, el discurso insultante y humillante, etc), que se desmenuzaron y se clasificaron de acuerdo a la edad, raza, clase, género y origen nacional. "Encontramos que las reacciones de los jóvenes fueron las más humanas" Fusco escribe (1995:52). O, "Varias artistas feministas e intelectuales del performance en los Estados Unidos", dijeron esto (55); "Artistas, burócratas culturales y la élite autoproclamada" hicieron esto (52): "la gente de color que creía, al menos inicialmente, que el performance era real "hizo esto otro (53), mientras que "los blancos no estadounidenses fueron más lúdicos en sus reacciones que los blancos americanos"(55). Mientras el performance sardónicamente imita los gestos de las exhibiciones etnográficas y desmantela la "realidad" que ellos pretenden revelar, el vídeo busca "documentar" la conducta cultural. Entonces, ¿es esto una etnografía inversa, que irónicamente evidencia la violencia inherente en la práctica etnográfica, como Gómez-Peña y Fusco pretendían, o es sólo etnografía, con toda su violencia inherente? El malestar manifestado por el público, ¿se debe simplemente al contenido perturbador (al tratamiento de los pueblos aborígenes)? Creo que el malestar tiene que ver, en parte, con la desconcertante configuración verdadero / falso, pero también se debe a la manera en la que la audiencia es construida. El escrutinio de la audiencia en el vídeo acaba

convirtiendo al espectador en especímenes. El encuentro, ¿nos da más información acerca de nuestros propios miedos y fantasías culturales –considerando que "nuestro" se refiere tanto al público del performance como al de la cinta –o se usarán, clasificarán y presentarán los datos a otra audiencia totalmente distinta? ¿El público realmente logra responder *al* show, y no *ser* el show?

Estas preguntas, aunque dirigidas al performance y en particular al video de la jaula, son válidas para otros performances que mueven el foco de la escena a la audiencia, intentando evaluar sus hábitos y sistemas de creencias. Como la cultura paulatinamente deja de ser sólo un sinónimo de performance y pasa a ser su campo de trabajo, la performance termina por complicar nuestra comprensión de la práctica cultural, haciéndonos reconocer la naturaleza ensayada, producida y creativa de la vida cotidiana. Tal vez se nos pueda disculpar por preguntarnos quiénes son los artistas, quién el etnógrafo, quién la víctima, quién el colono oculto. ¿Quién, en definitiva, mueve los hilos teatrales? En este, el teatro más extraño y postmoderno de encuentros culturales, ¿quién está, y en qué lugar?

3. La memoria como práctica cultural. Mestizaje, Hibridismo, Transculturación

Escenario: Ciudad de México

.... (*Música de clavicordio. Silencio. Oscuridad. Un foco de luz sobre la INTERMEDIARIA. Ella se sienta en una silla de mimbre y se viste como una mujer de la pueblo' '- una blusa blanca y una falda oscura como el rebozo que le cubre la cabeza.*)

INTERMEDIARIA: He escuchado el latir de mi corazón toda la tarde. Terminé mis tareas temprano, así que me senté aquí, en silencio, mirando con los ojos borrosos, escuchando a mi corazón, que golpea suavemente contra mi pecho, como un amante cauteloso llamando para entrar, o un pollo picoteando en los muros de su huevo , tratando de salir a la luz. Empecé a imaginar mi corazón.... (Se lleva la mano al pecho.)
.... una anémona de mar.... intrincada y delicadamente coloreada, está metida en su cueva, un organismo eficiente y muy metódico dedicado a la tarea de regular distancias interminables de canales crepusculares, algunas lo suficientemente amplias como para góndolas reales, otras apenas lo suficientemente amplias como para un bote que, con el lento golpe de sus remos lleva alimentos y hortalizas al mercado.... todos ellos pulsante periódicamente, en orden. Las compuertas se abren y se cierran al ritmo de los comandos complicados de la flor siempre poderosa del corazón. Y entonces pensé... ¿Qué pasaría si todos los corazones del mundo latiesen al mismo tiempo? Pero más de eso después. Pensé en el aire también.... Olía a humo y a comida podrida.... pero yo era como un pez, sentado en mi silla sumergido en el aire. Podía sentirlo contra mi piel. Podía sentir sus corrientes cepillándome, como los pétalos de la anémona - aire que late y circula. Y entonces me puse a pensar en todo lo que sé. Yo sé muchas cosas. Conozco las hierbas. Algunas curan, otras tienen buen sabor o un olor dulce, algunas tienen un efecto poderoso.... reconcilian.... algunas pueden causar la muerte o la locura, y otras simplemente crecen mucho con muchas florcitas. Pero yo sé más. Guardo dentro de mí parte de todo lo que he visto: rostros, multitudes, vistas, la textura de las rocas, canciones, muchos cantos... y gestos.... ¡contactos! Yo también conservo recuerdos, recuerdos que alguna vez pertenecieron a mi abuela, mi madre y mis amigos.... muchos que ellos, a su vez, escucharon de sus amigos ¡y de personas muy viejas! Sé textos, páginas, ilusiones. Sé cómo ir a lugares. ¡Conozco caminos! Pero el conocimiento es

como el corazón, latiendo oculto, brillando de manera imperceptible, regulando los canales que fluyen de ida y vuelta y desembocan en otros canales, torrentes y corrientes inesperadas, controladas por la complejidad radial de ventrículos centrales muy poderosos. Toda clase de noticias llega hasta mí todos los días: acontecimientos.... todos toman forma. Los acontecimientos tienen sonido y brillo, se hacen explícitos, oraculares. Se entrelazan y germinan. Las cosas pasan, y yo las oigo.... ¡Las recibo! ¡Las comunico! ¡Las asimilo! ¡Las contemplo! (Se levanta.) ¡NOTICIAS!

(Darkness. Oímos un estruendo y el chirrido de un descarrilamiento de tren, silbidos, gritos, raspado de hierro sobre hierro. Silencio. Relámpagos. Oscuridad. El vendedor de periódicos entra corriendo.)¹

La obra de Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa* (México 1965) comienza con la imagen de una mujer mestiza sentada en silencio en medio de los ruidos y el ajetreo característico de México DF, hoy en día la ciudad más poblada del mundo. La Intermediaria hace una pausa en su trabajo que, como se desprende de su nombre, sus palabras, y su final "¡NOTICIAS!", tiene algo que ver con la asimilación y la comunicación de información y conocimiento. Ella contempla lo que sabe y cómo lo sabe. A medida que describe el funcionamiento de su corazón –un órgano que, de acuerdo al pensamiento mexicas guarda la memoria –se hace evidente que su cuerpo funciona como el nodo de convergencia uniendo al individuo con el colectivo, lo privado con lo social, lo diacrónico y lo sincrónico, la memoria y el conocimiento. Ella encarna el locus y los medios de comunicación. El viaje a través de los mecanismos internos de su cuerpo y sus ritmos es también un viaje hacia el exterior a través de su paisaje urbano, del pasado y del presente. Su corazón, como su memoria y sus actos bombean los fluidos vitales a través de los canales anchos y los pasajes estrechos que son las venas de la antigua ciudad de Tenochtitlán. En el siglo XVI, estos canales le permitían a las chilampas (o canoas poco profundas) transportar alimentos a través de las rutas intrincadas de la ciudad. Las góndolas reales del tlatoani mexica ('gobernante', literalmente *altavoz*) también pasaba a través de los canales de la antigua México-Tenochtitlan, la ciudad más poblada de su tiempo, una ciudad de canales, canales artificiales y puentes, situada en una isla en el medio de un lago.¹

La intermediaria ve a su cuerpo como receptor, almacén, y transmisor de conocimiento que viene desde el archivo ("Sé textos, páginas, ilusiones"), y del repertorio de conocimiento incorporado ("Yo también conservo recuerdos que

pertencieron a mi abuela, mi madre y mis amigos "). Ella sabe cómo navegar entre las fuentes y tipos de conocimiento y facilita su circulación. Su cuerpo no es sólo una metonimia de la ciudad y la red social más grande: La forma en que encaja en su entorno, en que une su conciencia con el pulso psíquico de la ciudad podría sugerir que cada una es el producto de la performance de la otra. ¿Cómo se puede llegar a imaginar y habitar el propio cuerpo como si tuviese la misma extensión que su entorno y su pasado, enfatizando la naturaleza porosa de la piel en lugar de sus límites? ¿Cómo se puede construir una ciudad con forma de corazón, con las arterias trayendo a personas y mercancías dentro y fuera?

La memoria cultural es, entre otras cosas, una práctica; un acto de imaginación e interconexión. La Intermediaria comienza a imaginar su corazón, su memoria. La memoria es incorporada y sensual, es decir, conjurada por los sentidos. Une lo privado y lo profundo con lo social, incluso con las prácticas oficiales. A veces la memoria es difícil de evocar, pero es muy eficiente; siempre está operando con otros recuerdos, "todos ellos latiendo al mismo tiempo, en orden". La memoria, como el corazón, funciona en el aquí y el ahora, una línea de vida entre el pasado y el futuro. La conciencia de la intermediaria enlaza momentos históricos: México DF, capital de la actual República Mexicana, México-Tenochtitlán, centro del antiguo Imperio Mexica. Y su identidad cultural como mestiza es producto de esa historia. Hay un continuum entre el interior y el exterior, al igual que entre el presente "en vivo" y el pasado vivo, y una noción de que (o tal vez un acto de imaginación) de que los individuos y los grupos comparten similitudes tanto en el aquí / ahora, como en el allá/entonces, se vuelve evidente a través de las acciones incorporadas. Como señala Connerton en How Societies Remember, "Los grupos le proporcionan a las personas marcos dentro de los cuales sus recuerdos se localizan, y los recuerdos se localizan por una especie de cartografía. Identificamos aquello de lo que nos recordamos en espacios mentales proporcionados por el grupo. Sin embargo, estos espacios mentales (...) remiten a espacios materiales que determinados grupos sociales ocupan (...)" (37). Ciudad de México ciertamente funciona como el espacio mental y material que proporciona un marco para la memoria individual y colectiva. Los edificios y el diseño arquitectónico le recuerdan hasta al transeúnte más distraído que este espacio es un lugar que lleva las marcas de la violentamente. Ciudad de México hoy es un palimpsesto de historias y temporalidades. La fotografía de la figura 10, tomada en las ruinas del Templo Mayor, evidencia la práctica social de aniquilación por parte de los colonizadores. El antiguo

cue azteca o el Templo Mayor, que se localizaba en centro del mundo nahua en el siglo XVI fue derribado por indígenas conquistados que fueron forzados a dismantelar su propio mundo. Se vieron obligados entonces a utilizar las mismas piedras para construir la catedral que domina el zócalo, el centro administrativo de México. En el fondo se erige el monumento al neocolonialismo contemporáneo, la Torre Latinoamericana, el edificio más alto de América Latina. El paisaje, como la cultura, al igual que los propios pueblos (sugiere la obra) son el producto de las violentas prácticas sociales, que se definen mutuamente y se caracterizan por códigos dobles y triples, tradicionales y posmodernos, enraizados, superpuestos, e intersticiales.

Sólo después de que la Intermediaria se localiza como una receptora / transmisora dentro de esa red de comunicación, Carballido continúa con la acción. "¡NOTICIAS!", Ella anuncia y se pone de pie para dar paso a la acción. Los eventos son mínimos. A lo largo del juego sólo una cosa sucede: dos niños pobres (Polo y Toña), que están jugando en un vertedero de basura, descarrilan un tren de carga que pasaba. Los antecedentes también son pocos. Polo no está en la escuela porque no tiene zapatos. Toña hace la cimarra porque no ha hecho su tarea. Ellos manipulan los teléfonos públicos buscando monedas, para luego apostarlas con un vendedor de dulces; pierden las monedas, ganan de nuevo, compran un poco de caramelo, y le dan unos centavos a un vagabundo que pasa. Se encuentran con su amigo Maximino, quien les ofrece dinero para ir a la escuela, pero ellos se niegan, pues prefieren jugar en el basural: "Nos podríamos encontrar algo. Se ve pasar el tren." (49). Los niños bailan alrededor, bromean y recogen cosas. Una de las cosas que encuentran es un gran cubo lleno de cemento, usado y después desechado por algunos constructores. En un impulso, ruedan el cubo a las vías del tren cuando se acerca. Las luces del escenario parpadear frenéticamente mientras el público escucha un choque atronador. Las luces se apagan, y en un segundo escuchamos el vendedor de periódicos que atraviesa el teatro, gritando a viva voz los titulares.

Las veintiuna escenas de la obra pulsán en latidos de corazón. La imagen de la rosa del título funciona como un concepto epistemológico organizador; cada escena añade una capa más de sentido al conjunto. Con delicado humor, Carballido presenta diversas teorías sobre el accidente, que se re-escenifica cuatro veces desde diferentes perspectivas. Un psicólogo freudiano habla de los niños "culpa oculta y deseos de auto-castigo", y dice que podemos entender si examinamos de cerca el individuo, el pétalo de la rosa. Él compara el basural con la naturaleza humana: "¡Yo no creo que sea necesario

señalar que, por naturaleza, no existe dentro de todos y cada uno de nosotros un auténtico vertedero de basura!" De acuerdo con el teórico marxista, sólo podemos entender los fenómenos mirando el colectivo, la rosa completa. El acto de los niños refleja los "resultados" de la extrema violencia económica extrema: "Es sin duda una clara expresión de la lucha de clases." El vendedor de periódicos nombra en los titulares a los niños alternativamente como vagabundos, esquizofrénicos, criminales y proletarios marginados. El maestro de escuela de los niños culpa a la atmósfera general de la "ociosidad", la "estupidez" y la "falta de espíritu civil". Las madres de los niños culpan a la ausencia de los padres (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 delito de la pobreza, la marginación y la desigualdad social. Un maestro de ceremonias de un concurso sostiene tres imágenes de una rosa - el primer plano de la estructura celular, el pétalo, la rosa entera - y le pide a su audiencia identificar la única imagen auténtica. Todas las imágenes restantes deben ser eliminadas por falsas. Los concursantes que optaron por la imagen correcta de la rosa ganarán un premio. Para los carroñeros que recogen las bolsas de comida esparcidas en el descarrilamiento, el accidente es una bendición. Para los propietarios de tren, es un acto criminal de vandalismo que cuesta cinco millones de pesos. Los transeúntes y otros personajes variados ofrecen sus teorías, pero ninguna es realmente más atractiva que las otras.

En resumen, la Intermediaria aparece cuatro veces en la obra: con libros, con advertencias, con historias, con interpretaciones enigmáticas. Ella destaca los retos de la interpretación de la historia de los "dos que soñaban." Es la historia de dos hombres (¿hermanos gemelos? ¿Amigos?) que vivían en aldeas diferentes, Chalco y Chalma. En sus aldeas separadas y exactamente a la misma hora, los dos hombres soñaban con una figura prodigiosa que aparece, dándoles instrucciones para ir a la ciudad del otro y, junto con él, rezar ante el santuario próximo a su casa. Los dos hombres se despertaron, caminaron hacia la otra ciudad, y se reunieron en la mitad. "Cada uno le contó al otro su sueño y vieron que eran idénticos (...) como un espejo con dos imágenes contradictorias". Esta historia, cuyas raíces se remontan al siglo XVI, trata de la multiplicidad de señales y sistemas, así como de los consiguientes problemas de deciferabilidad que de ella se desprenden.¹ Ellos no sabían cómo interpretar el sueño, o a que ciudad ir. La situación es antigua, como atestigua la leyenda Nahua, pero contemporánea y urgente. Se lanza una moneda (al igual que los niños en el juego), que cae en una grieta: "Es una señal", dijeron, y acampan ahí, en el mismo lugar, a esperar

otra señal... otro sueño... el signo nunca llegó, por lo que decidieron cumplir su mandato allí donde estaban. Era un lugar árido cubierto de maleza y las rocas "(¿el basurero?), que ellos despejan para la construcción de una" muy pequeña iglesia". Los hombres, vestidos con las ropas de sus antepasados de la pre-conquista "tenía un par de copas de mezcal y luego bailaron y rezaron. Bailaban en ese ritmo complicado que se había transmitido a los de sus padres. Ellos rezaron las oraciones que habían aprendido desde la infancia. Dos hombres cansados y sucios decorados con plumas y espejos bailaban y oraban en la ambigüedad nocturna de aquel desierto sin respuestas.... Su tiempo había terminado y ellos no conocían una manera mejor de satisfacer los caprichos del ser arbitrario que les había hablado en sueños".

A través de historias, la Intermediaria ve el pasado y el futuro, e integra las muchas partes al sonido rítmico del corazón de cada uno latiendo a la vez. El vertedero se transforma en un lugar mágico de re contextualización y transformación. Su interpretación, de que los niños se convierten en parte de todo lo que les rodea, no puede ser más convincente que las otras, pero ella juega el papel vital de abarcar las muchas interpretaciones. En esta, su última aparición al cierre de la obra, ella es una figura verdaderamente resplandeciente - dotada de luminosidad espiritual. Al final nada se decide en la obra, que sólo ofrece algunas pistas sobre el destino de los personajes. Al final, la Intermediaria nos pregunta enigmáticamente: "¿Saben cómo Polo llegó a tener su propio garaje y cómo fue el matrimonio de Toña? (...) Esa es otra historia".

Etnicidad, Género y Memoria Cultural

La centralidad de la Intermediaria, combinada con su capacidad de transformación, desafía la idea de que el individuo o el grupo de alguna manera es una entidad estable, un conducto inalterable para recibir y transmitir el remolino de los acontecimientos que les rodean. El cuerpo, en la memoria cultural incorporada, es específico, fundamental, y está sujeta a cambios. ¿Por qué esta insistencia en el cuerpo? Porque no es imposible pensar en la memoria cultural y la identidad sin verlas como algo incorporado. Los cuerpos que participan en la transmisión del conocimiento y la memoria son en sí mismos un producto de ciertos sistemas taxonómicos, disciplinarios

y mnemotécnicos. El género impacta en cómo estos cuerpos participan, al igual que el origen étnico. Las técnicas de transmisión varían de grupo a grupo. Los marcos mentales -que incluyen imágenes, historias y comportamientos, -constituyen un archivo y un repertorio específicos. Es evidente que la misma mestiza es un producto de la memoria cultural, su cuerpo también está mapeado por prácticas de identidad individual y colectiva racializadas y marcadas por el género. Si bien los estudiosos de trabajan en el campo de las humanidades, las ciencias sociales y las ciencias están cada vez más convencidos de que la raza es una construcción social, -yo lo tomo eso aquí como algo que ya sabemos -pero poco se ha estudiado acerca de la forma en que la memoria cultural se forma por la etnicidad y el género.¹ Aquí voy a sugerir la imposibilidad de separar a esos tres: memoria cultural, raza y género. Las primeras líneas de la Intermediaria establecen que ella es una mujer del pueblo, una mestiza, una mezcla racial y cultural de linajes indígenas y españoles¹. *Mestiza* lo dice todo; apunta al género, la raza, el origen étnico y la posición cultural liminal: entre europea e indígena, mitad y mitad, central para la identidad nacional de México, pero políticamente marginada. ¿Qué significa ser mestiza en relación a la memoria cultural? Si bien la figura de la intermediaria sugiere formas en las que podríamos imaginar una memoria mestiza, ciertamente no es a través de los conceptos de "raza" o "sangre", como señalaban los teóricos más destacados del mestizaje en la década de 1920: "por mi raza hablará mi espíritu". La raza, por supuesto, ha sido históricamente imaginada como incorporada, equiparada con la sangre. A partir del siglo 16, la administración española en la Nueva España estableció la casta o el sistema de castas para delimitar claramente descendencias y las categorías raciales producidas por el mestizaje. Surgieron términos como mestizo, mulato, morisco, lobo, coyote, entre otros.¹ Aunque aparentemente basadas en las nociones de sangre, estas categorías, y las muchas pinturas que las representaban, en realidad se centraban más en cuestiones que identifico con la performance -maneras, vestimentas, estilos, lenguaje, religión, y escenario.¹ Tanto los grupos indígenas y como los españoles tenían un sistema altamente codificado de identificación basado en marcadores sociales visibles.

El sistema de castas, como evidencia la ilustración 11, marcaba lo que se ha definido como diferencias raciales, haciéndolas inmediatamente perceptibles para el observador a través de gradaciones de color, marcadores de clase y prácticas performáticas. Las estrategias visuales y de performance acompañaban a las estrategias discursivas para producir los sujetos racializados e identificados por género que se

pretendía representar. El macho suele ser representado como europeo, mientras que la hembra es indígena. La imagen sugiere la práctica del reconocimiento paterno inicialmente asociado a los mestizos. El niño, vestido como el padre, se parece, como él, a la *gente de razón* (una persona dotada de razón, a diferencia de los indígenas, a quienes se les negó la razón: Gente sin razón). Como tal, se identifica con los españoles y por lo tanto garantiza la protección del padre español.¹ Sin embargo, esta práctica de identificar a los hijos de matrimonios mixtos con los españoles disminuyó, según R. Douglas Cope, después de 1570: "Los colonos llegaron a considerar los términos "mestizo" e "ilegítimo" prácticamente como sinónimos "(18). Los niños que provocaban aquel incómodo dilema de definición: ni lo uno ni lo otro.¹

El tiempo complicado al sistema de castas, especialmente con el ritmo acelerado de los matrimonios mixtos. En el siglo XIX, las exigencias políticas causadas por los movimientos de independencia forjaron dieron paso a nuevas alianzas entre los grupos que debilitaron aún más estas diferencias. Los pensadores de los siglos XIX y XX sintieron que era necesario incorporar a la población indígena en sus imaginarios nacionales, discursiva, política o económicamente. La retórica del mestizaje como condición definitoria de la nación emergente destacó el valor del pasado de la reconquista Mexicana y la vitalidad de su descendencia racial, mejorada, de acuerdo a los teóricos, por la influencia civilizadora de la mixtura Europea.¹

Si la memoria colectiva se basa en marcos sociales para posibilitar la transmisión, entonces es claro que las prácticas de comportamiento que definen la etnicidad participan en esa transmisión. Es decir, en lugar de acudir al lenguaje de la «sangre» y la herencia que teóricos como Vasconcelos utilizaban en la década de 1920, habría que pensar en la memoria, la etnia y el género en términos de la doble codificación de las prácticas lingüísticas, epistémicas e incorporadas, asociadas con el mestizaje.

La intermediaria, por ejemplo, habla español, pero su uso del lenguaje expresa la acumulación de imágenes poéticas y la sonoridad cantante eco del náhuatl que utiliza los dispositivos mnemotécnicos como la repetición y amplificación para recordar información. Como los pétalos de la rosa, las palabras y expresiones se envuelven una alrededor de la otra para añadir más y más matices acerca de una misma cosa. Un ejemplo, tomado de la huehuehtlahtolli náhuatl, *testimonios de la antigua Palabra* podrían ser los términos utilizados por una madre para nombrar a su hija: "mi niña, mi tortolita, mujercita, tienes vida, has nacido, has caído de mi seno, de mi pecho."¹ En la

continuación de ese estilo, la Intermediaria se refiere a su corazón como un amante cauteloso llamando para entrar, un pollo picoteando en las paredes de su huevo, una anémona de mar y una flor cada vez más poderosa. Su uso particular del español, entonces, nos habla de la coexistencia de otra lengua viva dentro de ella, lo que constituye un bilingüismo lingüístico y cultural.

Asimismo, sus creencias y sus formas de pensar señalan la confluencia de varios sistemas epistémicos. Al igual que los antiguos nahuas, la Intermediaria revela la lógica de la acumulación, como sugiere la cita anterior. Una idea enlaza a la otra, pero no de manera causal. Más bien, ella manifiesta lo que el antropólogo mexicano Alfredo López Austin llama pensamiento “mítico”, es decir, una inclinación hacia taxonomías que conectan los diferentes procesos sociales y naturales "para encontrar equivalencias y paralelismos entre los distintos sistemas de clasificación en un intento por descubrir [...] una absoluta congruencia y orden total del universo "(vol. 1, 171). El sistema de equivalencias enlaza al cuerpo humano (corazón) a las plantas (rosa) a los animales (anémona de mar) a la naturaleza (cueva) a la armonía global (todos los corazones del mundo superando a la vez). Los tropos lingüísticos y los sistemas de equivalencia (como la metáfora y la metonimia) sugieren un parecido, un “como si”, que ella no tiene. Su manera no lineal de pensar, por lo general asociada con el reino semi-analfabeto del pasado, irónicamente, se asemeja al concepto digital de las redes, circuitos, y a la interconectividad. Exceptuando, por supuesto, el hecho de que su conocimiento es incorporado, y que ella lo comunica en el aquí y ahora de la performance.

La Intermediaria cuenta historias del pasado que continuamente se manifiestan en el futuro. Su presencia, de acuerdo a la obra teatral, es a la vez sobria y central. Ella es una fuerza vital, que media; interpreta, transmite. Sin ella no hay historia. Aunque es una mujer humilde, ella es ahora una especie de tlatoani, cuya autoridad se origina en el acto de hablar. Ella asume el orgullo / autoridad de quien custodia la memoria.¹ Las palabras que le da a la audiencia son íntimas, ella habla tanto del pasado como del futuro. Ella cuenta historias que datan de la pre-conquista para esclarecer las ambigüedades del presente. Esas historias constituyen los marcos culturales (étnicos) que posibilitan la memoria cultural y permitir la transmisión del conocimiento particularizado. Como ella señala, tanto desde el repertorio como del archivo, los sistemas heurísticos se unen en ella, y su corazón, ese potente "ventrículo central" (47), los mezcla y bombea nueva vida por todo el cuerpo individual y social. A pesar de que

sus maneras y vestimenta son simples, como una mujer de pueblo, poco a poco se vuelve luminosa. Su rebozo negro y su falda de la primera escena se convierten en los vestidos de gasa, blancos y etéreos, del final.

La intermediaria, entonces, existe en un estado constante de transformación. Ella se metamorfosea, pasando de ser una mujer rústica y oscura de pueblo a una milagrosa aparición, una más en la larga lista de figuras de diosas / vírgenes de diversos orígenes indígenas y europeos. Aquí, las ideas sobre las mezclas raciales se unen con las construcciones de género. Demuestran ser física y políticamente inseparables.

Para las mexicanas, mexicano-americanas y chicanas¹, el género femenino es siempre dual, siempre liminal, siempre el reflejo de la madre desafiada (Malinche) y la Virgen. Esta dualidad se remonta a tiempos anteriores a la Pre-conquista, tanto para los mexicas como para los españoles. La identidad de género, para los mexicas, no era estable.¹ Femenino y masculino se asociaba con flujo, y algunos dioses se consideraban simultáneamente macho y hembra. La parte femenina de la dualidad, sin embargo, todavía ocupaba el espacio de negatividad –lo que Alfredo López Austin mapea como una serie de agrupamientos, tan comunes al pensamiento occidental. Lo femenino es "la oscuridad, la tierra, lo bajo, la muerte, la humedad y la sexualidad, mientras que el masculino se vinculaba a la luz, a los cielos, a lo alto, a la vida, a la sequedad y a la gloria."¹ Las referencias a algunas de las diosas predominantemente femeninas en todo el Código Florentino de Sahagún son a menudo ambiguas: De Tzaptlan, por ejemplo, dice que está "representado como una mujer" (Vol. 1, 17). Chalchiuhtli "era considerado un dios [diosa]. Se le representa como una mujer "(1, 21). Algunas descripciones también insisten en la negatividad de las diosas. Ciuacoatl era "una bestia salvaje y un mal presagio [...] Por la noche, caminaba llorando, gimiendo; también era un presagio de la guerra" (1, 11). Las diosas llamadas Ciuapipiltin "eran cinco diablos, cuyas imágenes eran de piedra" (1, 19). La idea de la dualidad de género sostiene el universo Nahuatl y era la base de todos sus roles y prácticas sociales, incluida su ideología militarista. El orden cósmico se basó en el sacrificio (de dioses y seres humanos), y se mantuvo en movimiento a través de guerras constantes durante las cuales lo femenino fue conquistado y destrozado, literalmente. Huitziolopochtli, la principal deidad de los mexicas y el dios de la guerra, todas las noches derrotaba y descuartizaba a su hermana Coyolxauhqui.¹

Además de esta dualidad, las mujeres eran vistas como vehículos para la transmisión, no sólo de la vida sino también de determinados bienes culturales, como

los derechos de propiedad y el privilegio social. Como Rosemary A. Joyce notas, las mujeres fueron "tratadas específicamente como enlaces a las tradiciones de la creación" (172). A causa de la indeterminación y la liminalidad básicas asociadas al género, los niños nahuas fueron disciplinados en los roles de género a través de comportamientos incorporados: tejer y cocinar para las niñas, ejercicios de guerra para los niños.¹

La dualidad y la liminalidad asociada en particular con la feminidad también sostenían la ideología de los conquistadores españoles, con la polaridad del bien y el mal encarnada por la Virgen y Eva. Cuando Cortés llegó a Mesoamérica, que llevaba el estandarte de la Virgen de Guadalupe desde su región de Extremadura al frente.

El contacto entre los mexicas y los españoles se pueden resumir en las dos imágenes femeninas que produjo: La Malinche y la Virgen morena de Guadalupe. Malinche, llamada Malinal o Malintzin al nacer, era de una familia noble pero, según Bernal Díaz del Castillo, su madre la regaló para pasarle la herencia de Malintzin a un hijo varón, de un nuevo matrimonio. Malintzin, junto con otras diecinueve mujeres, fueron ofrecidas como regalo a Cortés en 1519. Así comienza la historia de circulación y sustitución que dura hasta nuestros días, pues de acuerdo a lo que se cuenta, su madre la regaló en secreto: "para evitar cualquier dificultad [... la abandonaron] de noche para no ser vistos. Luego de eso hicieron correr la noticia de que el bebé había muerto, y como la hija de uno de los esclavos indios había muerto en ese mismo momento, se la dieron como hija."¹ Una de las hijas sustituida por otra, dejada al cuidado de personas que a su vez la darán como regalo a Hernán Cortés, quien la daría en matrimonio a uno de sus lugartenientes.

Malintzin, bautizada como Doña Marina, pasó a la historia como La Malinche, sinónimo (cultural / género / raza) de traidora. Como traductora y asesora de Hernán Cortés y 'madre' de su hijo, ella es a menudo nombrada como la madre de la raza mexicana (mestiza). Ella encarna la dualidad (Malintzin / Marina, princesa / esclavo, náhuatl / español) y ocupa el espacio liminal de la intermediaria, la negociación y la comunicación entre los dos pueblos. Al igual que en la obra de Carballido, las interpretaciones abundan sobre esta figura¹, pero hay algunos "puntos". Representada por sus contemporáneos indígenas y los cronistas españoles como una intermediaria, lleva a su posición entre los conquistadores y los conquistados. Despreciada por los pensadores mexicanos, ella es vista no como la fuente de la identidad mestiza, sino como el origen del odio a sí mismos y de la violencia racial mexicana. Octavio Paz la

llama nuestra Madre, La chingada. Los mexicanos, por su culpa, son "el fruto de una violación."¹

Como la Malinche, la Intermediaria trae la noticia/s al mundo. Lo que ella transmite, mezclado en su acto de transferencia, es un nuevo original, ni el europeo, ni el náhuatl, sino una tercera entidad, mixta, el mestizo/a. La intermediaria, como la figura de la Malinche, ha sido humillada y empujada a los márgenes.

La transformación de la Intermediaria de Carballido, sin embargo, evidencia cómo la despreciada Malinche es, de hecho, inseparable de la Virgen de Guadalupe. Como la Malinche, la Virgen también ha sido llamada la madre de la nación mestiza. A finales del siglo XIX, la gente "aseguraba que la fundación de México podría datar desde la aparición de la Virgen María en el Tepeyac [...] Ellos saludó a la Virgen como la fundadora de la nueva nación mestiza.¹ Ella, como la Intermediaria, envuelve las muchas historias y recuerdos en su abrazo abarcador. Ella también performatiza la conciencia compartida de un pueblo, unido sólo por la devoción a ella. En México, estas imágenes han sido duplicadas históricamente, aunque son vehemente y violentamente separadas. Sin embargo, como señala el teórico cultural mexicano Roger Bartra, no podemos entender a la Virgen o a La Malinche sin la otra. Malintzin fue uno de las veinte vírgenes dadas por los pueblos indígenas a Cortés; Cortés le dio la Virgen de Guadalupe a los pueblos nativos, que la hicieron suya. "De esta manera", escribe Bartra, "el primer cambio tuvo lugar simbólico carnal y material, de vírgenes por madres, entre los españoles y los indígenas [...] La Malinche traicionó a su pueblo tanto como la Virgen a ella, pues las dos fueron dadas [...], la primera dio lugar a una población de mestizos; la segunda renació como la Virgen indígena y morena."¹

Mestizaje, hibridismo, transculturación

El vínculo vital que la intermediaria performatiza entre el conocimiento incorporado, la memoria, y la historia nos ayuda a comprender las formas en que las imágenes de la mezcla racial y cultural, tan incrustadas en los imaginarios sociales de América Latina, también contienen historias de transmisión. La misma noción de identidad racial entra en el escenario americano como el producto de estas

complicidades complejas de sistemas incorporados y de archivo. Desde el momento en que supuestamente Colón a "observa" y "describe" los cuerpos nativos, las identidades racializadas surgieron de sistemas discursivos y performáticos de presentación y representación.

Pocos académicos discutirán que las culturas indígenas de América del siglo XV se descarrilaron por la llegada de los europeos. Sin embargo, surgen otras dificultades si tratamos de pensar lo siguiente: ¿cómo sobrevivieron las poblaciones y la cultura a tal accidente? ¿Qué sucede cuando las propias poblaciones sufren cambios, y se convierten en el producto biológico del "encuentro"? La palabra "mestizaje" (mestizagem en portugués), usada generalmente para denotar la "mezcla" racial a través del sexo interracial y heterosexual ofrece un término para hablar de fusión cultural. "Hibridismo", un término más botánico que se refiere a la ingeniería (asexual) del 'injerto' de dos entidades diferentes, ofrece otra. A pesar de que tan a menudo se utilizan de manera intercambiable, no son sinónimos. Si bien ambos términos revalorizan la "mezcla" (junto con términos como mestizaje y sincretismo), aquí voy a argumentar que las falencias no examinadas de los dos suprimen distintas historias de la colonización. Significativamente, "mestizaje" ha sido el término preferido hasta hace poco en América Latina, mientras que la «hibridismo» domina en los estudios postcoloniales que vienen de la India y de la diáspora africana. Y, por último, ¿es útil incluir el término 'transculturación' en este debate? Acuñado en 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, transculturación designa el proceso de transformación sufrido por una sociedad en la adquisición de material cultural extranjero - la pérdida o desplazamiento de la cultura debido a la adquisición o la imposición de material extranjero, como una fusión del indígena y el extranjero para crear un producto nuevo y original. Estas preguntas, presentadas de forma tan convincentemente en la obra de Carballido, son vitales para nuestra comprensión de la performance Latinoamericanas de la identidad cultural y racial. En lo que sigue, voy a explorar cómo las teorías de mestizaje, hibridación y transculturación difieren, porque su relación con la incorporación también difiere. Cada modelo pone de relieve una faceta diferente de la historia colonial.

Ni «hibridez» ni «mestizaje» son términos nuevos. Mestizaje (mestizagem) se refiere a un concepto de fusión biológica y/o cultural. La forma en que se utiliza en las Américas Latinas, no tiene sólo una historia; también cuenta e incorpora una historia. El sitio primario de mestizaje es el cuerpo, ligado como está al "mestizo / a", el bebé nacido de padres europeos e indígenas. Su raíz, *mixtus*, significa tanto el hijo de padres

racionalmente mixtos como la cruce de plantas y animales. El término insiste en lo biológico sobre la botánica.¹ Sin embargo, para toda la centralidad del cuerpo, y aunque el concepto de mestizo y mestizaje emanen de él, ninguno de los dos términos puede reducirse al cuerpo. La subjetividad negociada del mestizo/a revela alianzas que exceden en mucho a las relaciones raciales, y las ramificaciones intelectuales, estéticas y políticas del concepto de mestizaje forman las historias culturales Latinoamericanas. Junto con el nacimiento del primer mestizo viene toda una constelación de historias que explican la formación racial, étnica, nacional y de género. Cada país de las Américas performatiza su identidad nacional a través de la puesta en escena y la mitificación de lo que considera que es (por lo general en singular) su cuerpo racial.¹ Aunque ambos términos se utilizan ampliamente en toda América, y se conoce desde el año 1600¹ –en este capítulo me centraré en la historia de su uso en México.

El primer mestizo, de acuerdo a la leyenda mexicana, como señalé, era el hijo nacido de Cortés y Malintzin / Doña Marina la Malinche. Cualquiera que sea la naturaleza de su relación particular, el término lleva consigo una historia de relaciones desiguales de poder, de dominación racial y sexual, y de violación, del hombre blanco que obligó a la mujer indígena. El hijo ilegítimo, de raza mestiza, vivía en su propia piel las tensiones, contradicciones, el tira y afloja, el racismo, el odio, y el odio a sí mismo, asociado con la dominación. Hubo poca alegría en el nacimiento de esta "nueva" raza, que estuvo acompañada por el desplazamiento político, social y cultural. Eric Wolf lo explica así: “desheredado por la sociedad, el mestizo fue desheredado también culturalmente. Privado de un lugar estable en el orden social, tenía un acceso limitado a la herencia cultural heterogénea, dejada por sus variados antepasados.”¹ Aunque el término 'mestizo', fuese utilizado con orgullo por algunos-el Inca Garcilaso de la Vega es un ejemplo-la principal categoría racial permitió que se formase un sistema de castas cohesivo y discriminatorio. Todavía hay un profundo prejuicio social hacia el mestizo y el mestizaje de parte del padre blanco, que se niega a reconocer al niño. El Diccionario de la Real Academia (diccionario oficial de la lengua española) esperó hasta 1992 para incluir "mestizaje" en su vocabulario, y el Diccionario del BSG del español (que no incluye el término en absoluto) define el acto (el verbo, mestizar) como "adulterar la pureza de una raza por la cruce con otras." El padre no puede nombrar al niño o dejar espacio para él / ella en su vocabulario. De hecho, si no en teoría, el mestizo y el mestizaje son inseparables de la conquista y la colonización.

Pero hay reprobación en ambos lados. La descendencia culpa a la madre por su condición de ilegítima. Digo "su" porque, como a continuación se indica, los ataques a La Malinche vienen varios siglos después de la conquista de los machos mexicanos que, inconscientemente tal vez, se identifican como blancos.

Durante el período de construcción de la nación mexicana en el siglo XIX, se culpó a la Malinche por la caída del mundo indígena.¹ Ella traiciona con ambos: sus labios, su boca y su sexo, una fusión que hace hincapié en la simultaneidad de la penetración cultural y sexual del conquistador. Una historia de dominación imperial (provocada por las luchas indígenas, maquinaria de guerra tácticas inferiores y enfermedades devastadoras) se cuenta como una de deseo y traición. Al igual que en otros paradigmas coloniales, la mujer "sólo se convierte en un agente productivo a través del acto de violación."¹ La Malinche también funcionó como eje del discurso de construcción nacional del siglo XIX. En 1886, Ignacio Ramírez, en comparó la Malinche a Eva, diciendo: "Es uno de los misterios del destino el que todas las naciones deban su caída y su ignominia a una mujer."¹ La condena de la Malinche posibilitó la subyugación del Otro género (mujer) con el fin de recuperar retóricamente al Otro racial: al indígena. Tanto los Indígenas como los mestizos tenían que ser abrazados (si no de hecho, al menos simbólicamente) para forjar un sentido de identidad nacional coherente y único después de que México declaró su independencia de España. Después de todo, el pasado indígena era lo que más auténticamente diferenciaba a México de España, y fundamentaba las afirmaciones mexicanas en relación a su identidad única. El precio de esta identidad 'mixta' altamente ambivalente, sin embargo, significa que el racismo tenía que desplazarse y recanalizarse como misoginia. El acto de despreciar a la Malinche contuvo el odio racial criollo no declarado hacia los indígenas, subsumiéndolo bajo el odio aparentemente justificable hacia las mujeres. Como Octavio Paz argumenta, reveladoramente, en "Los Hijos de La Malinche," la violencia contra las mujeres (indígenas) surge porque ellas son siempre e inevitablemente la Malinche. En el mestizo, lo biológico pasa a tener una relación de continuidad con el nacionalismo, mientras que el género se convierte en su contrario. Para Paz (otra vez), el mexicano es siempre masculino, siempre mestizo, y se define en oposición a la otra femenina. El mestizaje fue visto como la piedra angular de la nación-estado que sostuvo un sentido de la identidad nacional siempre negociada, ambivalente y única. El mestizaje, como la afirmación ideológica / política del mestizo, incluía un intento ambiguo de valorizar una identidad nacional "mixta".

El espacio de mestizaje también es central para esta discusión. Durante el primer período después de la conquista, los sobrevivientes de la Conquista decían habitar 'Nepantla' el espacio intermedio entre las culturas indígenas y la española. Nepantla refleja las grietas, la liminalidad de una zona que había dejado de ser indígena pero que todavía no era (y nunca sería) completamente española. Así el mestizaje (a diferencia de la hibridación) se refiere ambos/y, en lugar del ninguno/ni, esto es, lo doblemente codificado en oposición al sentido de la subjetividad fragmentaria. El vertedero de basura, escenario de la obra de Carballido, capta la geografía del desastre y la revalorización de mestizaje. Este espacio devaluado, utilizado sólo para depositar desechos, que transforma nuestros objetos más íntimos en cosas despreciables, cosas muertas, es también el espacio de la transformación mágica. Las cosas crecen en la basura; hay evidencia de una nueva vida y un sinfín de posibilidades para la reconfiguración. El término 'Nepantla', cada vez más, ha explorado las gloriosas posibilidades y la estética concomitante del aterrador "entre", tal como los teóricos y artistas contemporáneos de performance. Artistas latinoamericanos y chicanos/as utilizan el término para describir su experiencia de vivir en las fronteras.¹ La estética asociada con el mestizaje (y hasta cierto punto también el hibridismo) es lo que Robert Stam llama "la redención estratégica de lo bajo, lo despreciado, lo imperfecto, y la" basura" como parte de un vuelco social (277)."¹ Los montones de basura ofrecen amplias oportunidades para el reciclaje, revalorizando y reafirmando que la cultura dominante ha desechado. Es, por definición, un sitio incongruente de capas múltiples asociado al rasquachismo, la estética las víctimas de la injusticia social. El mestizaje como sitio y como práctica recuperativo nos introduce en el espectáculo de lo perdido y lo encontrados en términos de raza, género y memoria cultural –cada iteración revaloriza y afirma a su predecesor ha denigrado. ¿Cómo leer los códigos, los signos, los conceptos desechados encontrados en el basurero? Carballido representa una población enfrentada al drama interminable de la indescifrabilidad, sin saber nunca cómo interpretar o cumplir con los mandatos. Ellos siguen actuando, sabiendo que ignoran la respuesta, plenamente conscientes de que cualquier intento de comprender el impacto es otra "historia", y otro intento de interpretación.

El mestizaje tiene una "historia" no sólo porque se refiere a la "mezcla" y a la duplicidad cultural, sino también porque se ha utilizado en diversos proyectos sociales. A principios del siglo XX, el mestizaje celebra la centralidad de la raza y la mezcla en la identidad nacional de las Américas. El famoso tratado José Vasconcelos, *La raza*

cósmica (1925), trataba de compensar el programa de eugenesia para "blanquear" las Américas de finales de los XIX y principios de siglo XX, argumentando que el mestizo, lejos de ser despreciable, era el modelo de la raza "final", "universal", "raza cósmica". Debido a que el mestizo fusionaba las razas indígena, negra, asiática y blanca; él / ella abría el camino para la siguiente fusión que combinaría y superaría a todas las razas ya existentes. Con raíces en el concepto de raza y "sangre", el mestizaje era esencialista y normalizante. Llegó a igualarse con la identidad nacional, como indica el famoso lema de México: Por mi raza hablará el Espíritu. El mestizaje surge a través de economías visuales, constituyendo un cuerpo y una voz de identidad (nacional). Nosotros, los mexicanos somos, pero sólo en la medida en que somos diferentes. La identidad, especialmente la identidad como "diferencia" (original, única, no española, no indígena), tiene que performatizarse para ser vista. Vasconcelos en *La Raza Cósmica*, se trasladó desde el enraizamiento biológico del mestizo a la esfera estética del mestizaje. Un proyecto que comenzó acentuando la centralidad de la población mestiza de las Américas, terminó aspirando a la trascendencia de la "raza" total: cuando todas las razas se funden en una, la "raza" en sí será un sin sentido. Esto mostraba la otra cara del movimiento por la eugenesia, a pesar de que aquí la desaparición se produce a través de una política de inclusión y no de exclusión, por medio del amor, el deseo y el mestizaje en vez del odio racial. Sin embargo, la ansiedad de la desaparición sostiene ambos discursos: el movimiento eugenésico, tenía el objeto de garantizar que la raza blanca no se ensuciara ni "desapareciese", y la "raza cósmica" aspiraba a acelerar la desaparición de la raza como tema. (Este último desaparecimiento de las razas refleja una anterior "trascendencia" de la misma, negociada por José Martí, el inspirado revolucionario Cubano de finales del siglo XIX como: "No puede haber odio racial porque no hay razas"¹) Vasconcelos celebró el mestizaje con el fin de luchar contra el imperialismo cada vez mayor de los Estados Unidos, y para compensar las nociones de superioridad de la raza Anglosajona. El mestizo superaría la denominación peyorativa de "bastardo" para convertirse en un modelo para la "raza cósmica." En su proyecto político-social, Vasconcelos describe la historia como, bueno, un tren-unidireccional, implacable. "No hay vuelta atrás en la historia, porque todo es transformación y novedad. Ninguna raza volverá"(16). La ansiedad que rodea el "naufragio" de la desaparición da paso a una visión utópica de la "fusión de pueblos y culturas" (18) –muy similar a la obra de Carballido, que termina con una fusión biológico/cultural similar, de todos los corazones latiendo milagrosamente como uno –. El proyecto de recuperación del

mestizaje en el siglo XX continúa, de diferentes maneras, modelando su uso. Tras el término actual, el anterior aún está presente, transvalorizado, pero allí. A pesar de que el mestizaje ha estado estrechamente vinculado a los proyectos del Estado-nación, particularmente los de México, como se ve en los ejemplos que he dado, el término no se limita a la nación o a un sentido fijo de la identidad nacional. De nuevo la Malinche sufre una transformación, esta vez para convertirse en un símbolo, en lugar de una madre para todos nosotros. Todorov, basándose en las imágenes del Código Florentino de Sahagún, pinta una imagen más positiva de La Malinche como un personaje que prefigura el nacionalismo, pero lo excede. "Como un símbolo [...] del mestizaje de las culturas", la Malinche "anuncia al moderno Estado de México y, más allá de eso, el estado actual de todos nosotros [...] La Malinche glorifica mezcla en detrimento de la pureza—azteca o española —y el papel de la intermediaria"(101)¹. Así también el papel de la Virgen y su significado se extenderá más allá de las fronteras nacionales: la "Virgen mexicana" ("El Fénix de México" de la época colonial) fue coronada en 1895 y se convirtió en la patrona de las Américas en 1999. Ambas figuras incorporan las tensiones que surgen al pensar a ambas identidades como locales y hemisféricas: ¿quién puede reivindicarlas? ¿Legitimarlas? Como dice un nacionalista mexicano del siglo XIX, la Virgen "no quiere ser estadounidense, ella es nuestra y sólo nuestra."¹ El día de su coronación, algunos objetaron que "la imagen no debe ser coronada, pues Dios ya lo ha hecho"¹. Al igual que con la Intermediaria de Carballido, La Malinche y la Virgen de Guadalupe señalan al mestizaje como una cuestión biológica (la madre de la raza mestiza), como incorporaciones de una cultura viva, y tal vez lo más importante, como una presencia vital que une el pasado con el presente de forma incorporada.¹ Aunque aparentemente irreconciliables, ambas figuras constituyen dos caras de la misma moneda, encarnando una conciencia de lucha: o estás con nosotros o contra nosotros, eres nuestro salvador o un traidor, la Virgen o la Malinche. Esta doble figura, en todos los casos, se posiciona como el enlace (la intermediaria) entre lo viejo y lo nuevo, el pasado, el presente y el futuro, la europea y la indígena, lo local y lo hemisférico, el repertorio y el archivo. Su cuerpo permite que lo "nuevo" entre en el mundo, ya sea la nueva raza, un nuevo sistema de creencias, un nuevo sentido de identidad nacional o étnica o, como en la obra de Carballido, la cara de la modernidad.

La "novedad" se extiende a nuevas teorías de la identidad cultural entre grupos. Las feministas chicanas como Norma Alarcón, Cherrie Moraga, Chela Sandoval y Gloria Anzaldúa, por ejemplo, se basan tanto en La Malinche, como en "la raza" de

Vasconcelos, y en las teorías del mestizaje para definir sus propios sentimientos de vivir en dos mundos. Gloria Anzaldúa, de hecho, parece inspirarse en la intermediaria de Carballido, instalada en la concurrida intersección de lo viejo y lo nuevo, cuando describe a la mestiza: "Al igual que otros que tienen o que viven en más de una cultura, a menudo recibimos mensajes múltiples y frecuentemente opuestos. El encuentro de dos sistemas de referencia auto-consistentes pero comúnmente incompatibles causan un choque, una colisión cultural."¹ Así que aquí estamos, de vuelta en la escena del accidente de tren.

Estas figuras de la Malinche y de Guadalupe forman la manera en que las mujeres mexicanas, mexicano-americanas y chicanas piensan en sí mismas como sujetos de género y raza. Ellas están completamente internalizadas. Como Cherríe Moraga señala: "Hoy en día casi no hay una sola joven chicana que no sufra por causa de ella, aunque nunca sepa de la princesa azteca" (pg. 1983, 100). En una de sus historias, Sandra Cisneros cuenta haberse cortado el pelo, para la Virgen, prendiéndolo de la estatua como pago de una deuda.¹ Los mapas mentales, como sujetos, cambian con el tiempo. Los marcos sociales que posibilitan la memoria regulan las formas conflictivas en las que las mujeres mexicanas, mexicano-americano, chicano y habitan su sexualidad y pertenencia étnica. Sin embargo, no se puede transferir la memoria social fuera de estos marcos.

Así, el mestizaje al mismo tiempo revela las huellas de sus condiciones iniciales y las trasciende. Tiene una historia, cuenta una historia, escenifica una historia a través de la incorporación racial, y se re-teoriza en diferentes momentos históricos, como parte de procesos sociales diversos. Las teorías del mestizaje migraron, pasando de explicar el colonialismo interno de América Latina a la lucha post-colonial chicana contemporánea. A pesar de sus diferentes estrategias –culturales, estéticas, políticas – la historia de violencia colonial, de dominación, de violación y de deseo nunca se libera de los cuerpos racializados y generizados que la viven. Sin embargo, esto no es reducible sólo a la biología. La Intermediaria de Carballido es más que una mezcla racial: ella performatiza la continuidad entre pasado, presente y futuro. Ella trae el recuerdo del pasado al presente, incluso mientras hace visible el futuro. Al mismo tiempo, ella también es producto de los marcos de género y raciales en los cuales funciona la memoria. El *continuum* entre el pasado y el presente, entre el otro y uno mismo, entre opuestos en conflicto, caracteriza a la conciencia mestiza (como dice Anzaldúa) lo que implica renunciar a la "la división entre los dos [...] por lo que estamos en ambos

lugares al mismo tiempo"(78). Implica una duplicación, una codificación doble, tanto pre-y post-, tanto indígena como española, bilingüe, bicultural. Esta duplicidad caracteriza a nepantla, tal como lo hace Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* (que refleja el doble en el mismo título). En lugar de identificar o a una cosa o a la otra, el mestizaje implica tanto a uno como al otro.

A pesar de su flexibilidad teórica, el mestizaje tenazmente se adhiere al cuerpo. Néstor García Canclini, el teórico más eminente de América Latina, al tomar el tema recientemente en *Culturas híbridas*, abandona el término *mestizaje* y utiliza *hibridación* "porque incluye diversas mezclas interculturales, no sólo las raciales a las que el mestizaje tiende a limitarse".¹ Es evidente que hay un nuevo cambio paradigmático en marcha en este movimiento. Nuevo, pero en realidad no tan nuevo. Para García Canclini, la hibridación ofrece un concepto más general para reflexionar sobre la tradición y la modernidad en América Latina. Esto, sin embargo, vuelve a poner en marcha la historia anterior de la transición de mestizaje al hibridismo. Etimológicamente, híbrido, como mestizo, denota el cruce de personas, animales y plantas. Su raíz latina, híbrida, significa mestizo, aunque no queda claro si su otro significado, "injuria, el desenfreno, la violación" (el que hoy asociamos con su lado estético y político), es de origen griego o latín.¹ Lo más interesante para mí es que, aunque la palabra híbrido aparece en francés en 1596, no lo hace en español hasta 1817, cuando entra a la lengua *viniendo del francés*. Curiosamente, este período sigue a la era napoleónica en España. Es un indicio de que los intelectuales españoles recién europeizados, conocidos como los afrancesados, abandonarían el término mestizo (tal vez por ser demasiado cercano de su propia historia de la colonización) y usarían híbrido para impulsar su proyecto de modernización. La elección de los términos, en los diferentes cruces históricos, añade otra capa a esta discusión. ¿Cuándo deja de funcionar un término y por qué?

A pesar de las etimologías similares, el uso actual de "híbrido" tiene un aspecto más botánico, científico, incluso 'ingenieril'. En general, se refiere a una mezcla de especies más que de razas. Este término también tiene una historia violenta, vinculada a la ingeniería racial y la eugenesia. Los teóricos racistas hablarían de personas híbridas o de "especies" humanas.¹ Por lo general, sin embargo, la palabra se refiere a las plantas híbridas, en las que dos especies se injertan juntas intencionalmente, o a culturas híbridas definidas (por los latinoamericanistas) a través de "las maneras en que las formas se separan de las prácticas existentes y se re combinan con nuevas formas en

nuevas prácticas".¹ Mientras el mestizaje cuenta una historia de dominación, de violación y de reafirmación, la hibridez connota un proceso de categorización social. Al revés del impacto frontal histórico del mestizaje (con todas sus consecuencias violentas y transformadoras) vivido en el cuerpo del conquistado, y por medio de él, el hibridismo en general revela un proyecto científico, consciente. Durante el siglo XIX, uno de los principales argumentos del auge de las teorías pseudocientíficas racistas era que los híbridos, que constituyen especies diferentes en lugar de razas, no podían reproducirse. Los productos de esa inter-reproducción, argumentaban estos "científicos", se degeneraría en el tiempo. El modelo de replicación en el hibridismo, entonces, consistió en incrementos, acumulaciones, yuxtaposiciones. Por lo tanto, si bien existe cierta superposición entre mestizaje e hibridismo, el primero era un término usado por los mestizos para describir su experiencia en un biculturalismo incómodo, a veces violento. El hibridismo era un término despectivo impuesto por aquellos que trataban de cauterizar las repercusiones biológicas de colonialismo a través de categorizaciones discriminatorias.

Al igual que el mestizaje, el término hibridismo actualmente reafirma y revaloriza lo que anteriormente había sido menospreciado. Los teóricos que encuentran el término útil son predominantemente teóricos de la cultura india y negra que escriben en el mundo posmoderno del capitalismo tardío, cuya historia de colonización difiere de la de América Latina. En su trabajo la hibridación combina la teoría post-estructuralista y la deconstructivista de la subjetividad, vista como descentrada y desenraizada, junto con teorías provenientes de su experiencia diaspórica y postcolonial. Una manera de pensar acerca de 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 finales del siglo XV al siglo XIX. En los cincuenta años que siguieron a la conquista, se estima que el 95% de la población nativa fue exterminada. Las poblaciones nativas fueron, entonces, erradicadas (en el Caribe) o se transformaron a través de la reproducción interracial.¹ No es de extrañar entonces que las teorías de mestizaje cultural se originen en el propio cuerpo. La colonización externa, como en el caso de la India, comenzó como una aventura comercial, con la estructura colonial impuesta desde arriba y desde lejos. La mayor parte de la población, así como las muchas tradiciones arraigadas, sobrevivieron a la llegada de los ingleses. Había menos violencia, menos cohabitación y mucho menos mestizaje sexual. Ninguna raza nueva surgió de ese encuentro, a pesar de que hubo

mestizaje sexual, violencia y violación. A diferencia de América Latina, la descendencia nacida de ese "choque" se identifica con grupos étnicos específicos, y no como una nueva raza. Por lo tanto, su uso del hibridismo está a la vez separado y vinculado a la raza. Separado porque está focalizado en la cultura, y vinculado porque los teóricos se identifican como 'negros' o 'gente de color'. Debido a la historia y la implementación diferente del colonialismo, parece lógico que teóricos como Gayatri Spivak y Homi Bhabha escriban del hibridismo como el efecto del poder colonial.¹ La "duplicidad", producida por el hibridismo no se refiere a las personas, sino a signos, sistemas de poder, espacios. El hibridismo ayuda a explicar cómo la autoridad colonial se produce, se performatiza y se sostiene. Ella localiza al "nativo" en el entre-lugar contradictorio e imposible del mimetismo colonial. El colonizado trató de imitar al señor, o ser como él. Sin embargo, el "como", era siempre un "no exactamente". Esta "doble articulación" nos recuerda a "nepantla", pero, como señala Bhabha, destacaría el *cómo*, pero no exactamente. Nepantla señala la desterritorialización producida por la conquista, que incluyó ataques brutales contra la población nativa –que incluyó la demolición de sus edificios, la profanación de sus dioses, la quema de sus libros. El sustento del mundo indígena y su cosmología, cambió. Era la misma tierra, pero había ahora un espacio diferente, nuevo, pues era irreconocible. La mestiza, como la intermediaria de Carballido, era producto de lo profanado y de lo impuesto. Ella ocupa la posición en la intersección. Recibe y transmite los diferentes códigos; ella contempla los signos. La "doble articulación" de la hibridez no se refiere a este entre-espacio mediado. Así como Bhabha lo describe, no está 'enraizado', pero funciona en la superficie a través del control colonial del espacio. A diferencia del mestizaje, el hibridismo –según Bhabha – "no es un problema de genealogía o identidad entre dos culturas diferentes" (114). La hibridez, producida como efecto del poder colonial, se vuelve para amenazar, o subvertir ese poder. Dado que el "nativo" ha cambiado a través de mimetismo colonial, para verse o actuar más como el señor –llegando a ser semejante, pero no exactamente – el hibridismo también ha complicado el control visual de los colonizadores: el señor no puede automáticamente reconocer o localizar al sujeto colonial. La hibridez, una vez impuesta por el poder colonial, ahora amenaza con desestabilizarla.

Podríamos pensar también en *Yo también hablo de la Rosa* en términos de hibridismo, como diferente del de mestizaje, producido en México. Esta obra ilustra brillantemente la vitalidad de la presencia (asociada con el mestizaje) a través de la Intermediaria. El sistema en el que opera, sin embargo, con sus teóricos, personalidades

de los medios de comunicación, estudiantes y gente de negocios capta la hibridez de la experiencia posmoderna del capitalismo tardío. Estas interpretaciones no son orgánicas ni tienen sus raíces en el cuerpo (como las interpretaciones de la Intermediaria o las de los "dos que soñaron"). Son sintéticas, incrementos, incluso injertos de raíces teóricas "extraterrestres". Esto no disminuye su validez o su poder de persuasión, sino que los coloca en una categoría diferente. La intermediaria, como una presencia que planea sobre las demás, une a los pueblos, tanto horizontalmente a través del espacio –su corazón late con la ciudad de México –Tenochtitlan –y verticalmente (por así decirlo), a través de las generaciones. El híbrido, por otro lado, se abre hacia el exterior; más y más variaciones pueden añadirse a la misma raíz. Por lo tanto, una plétora de posibilidades, yuxtaposiciones y nuevas configuraciones son posibles. El mestizaje proviene de las culturas nativas, su poder explicativo radica en dilucidar las negociaciones involucradas en la adaptación a la autoridad impuesta. Al contrario, el hibridismo y el mimetismo colonial de Bhabha destacan las demandas provenientes de los colonizadores. Como lo demuestra la obra, ambas teorías dilucidan nuestro presente, y no son ni mutuamente excluyentes ni idénticas. Ellas nos dicen cosas diferentes sobre nuestro presente colonial heterogéneo y compuesto de múltiples capas.

Ambas teorías, el mestizaje y el hibridismo, se basan en imágenes de reproducción, ya sea humano o botánico. Pero todavía hay otra forma en la que los teóricos latinoamericanos analizan los procesos culturales que no se predicen en estos modelos. La obra también ofrece otra perspectiva sobre el cambio cultural, la pérdida y el rejuvenecimiento, similar a lo que Fernando Ortiz, en la década de 1940, llamaba "transculturación". La transculturación implica un proceso de tres etapas que consiste en la adquisición de nuevo material cultural proveniente de una cultura extranjera, la pérdida o el desplazamiento de la propia, y la creación de nuevos fenómenos culturales. Esta teoría también surgió para explicar una determinada condición colonial y neo-colonial. En la década de 1930, antropólogos norteamericanos como Ralph Linton avanzaban en teorías de aculturación para entender el cambio cultural. La aculturación, sin embargo, hacía hincapié en las pérdidas sufridas por los pueblos indígenas o de inmigrantes cuando se enfrentan a las fuerzas culturales dominantes. Políticamente, eso se enmarcaba en el pensamiento asimilacionista en los EE.UU., pues el país propone una visión pos racial, de mezcla de razas (*melting pot*), de la población cambiante y sus de prácticas culturales. Para los latinoamericanos que no tenían intención de fundirse en el crisol de EE.UU., era necesario entender y resistir la aculturación. La transculturación

complicaba el modelo afirmando la creación de nuevas prácticas culturales. Es interesante mencionar que la teoría de la transculturación, tan vital para las becas latinoamericanas, sigue siendo casi desconocida en los EE.UU., excepto por los latinoamericanistas.¹

Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina* (33), señala que la teoría de Ortiz es muy latinoamericana, pues “manifiesta la resistencia a considerar la cultura tradicional propia, recibiendo el impacto de la cultura extranjera que la modificará, como una mera entidad pasiva o inferior, destinada a grandes pérdidas sin posibilidad de respuesta creativa”. Para Rama, ampliando el proceso a tres pasos, Ortiz no enfatiza lo suficiente en la selectividad y la inventiva presentes en la transculturación. Después de todo, las culturas no piden prestado indiscriminadamente; como quien buscaba cosas en la basura en la obra de Carballido, toma sólo lo que necesita. El teatro latinoamericano, señala Rama, no se apropió del musical de Broadway. Lo que hizo fue apropiarse el absurdo, el grotesco y las técnicas fragmentadas que reflejan una percepción de la realidad caótica de América Latina, así como técnicas dramáticas de orientación más social, asociadas a Piscator y Brecht, para ayudar a cambiar las situaciones socio-políticas locales. Por otra parte, cuando se tomaban prestadas estas técnicas, resultaban radicalmente modificadas por su nuevo contexto. *Yo también hablo de la Rosa* es un buen ejemplo de la selectividad y la inventiva de las que Rama escribe, así como lo que él llama el “redescubrimiento” de los “valores primitivos casi olvidados dentro de su propio sistema cultural, que son capaces de hacer frente a la erosión de la transculturación” (39). Rama, entonces, propone cuatro etapas en el proceso: pérdida, selectividad, redescubrimiento e incorporación; todos los cuales tienen lugar simultáneamente.¹ También es importante destacar que la transculturación abre espacio para un intercambio recíproco, bidireccional a través del contacto. Si bien la conquista cambió las tradiciones performáticas en las Américas, por ejemplo, también afectó los debates y las prácticas culturales en Europa.

Veamos *Yo también hablo de la rosa* desde la perspectiva de la transculturación. Los “préstamos” son evidentes, no sólo en términos de la psicología freudiana y las teorías económicas marxistas, tan comunes en México en la época en que la obra apareció. Hay préstamos teatrales también. Carballido mismo llama a la obra un *loa*, que es a la vez una pieza corta (por lo general de un acto) presentada antes de una obra larga y un “himno”, un género que, aunque común a partir de la edad de oro del siglo

XIX, poco a poco fue pasando de moda en el siglo XX. El narrador y la estructura episódica parecen brechtianos, y los elementos rituales, incluyendo la escena final, artaudiana. Sin embargo, mirar las piezas por separado confunde. Aunque Rosa tiene elementos brechtianos, esta no es una obra de Brecht, como algunos comentaristas afirman.¹ Mirando a la Intermediaria a la luz de sus propias tradiciones, que incluyen pero no se limitan a las teorías occidentales, vemos que su papel como narradora proviene de su experiencia en la cultura oral. Nosotros, como público, vivimos esa tradición en sus términos. Su discurso nos atrae, envolviéndonos en lugar de alejarnos, despertándonos a la belleza y la fluidez de su lenguaje. Frente a ella, Carballido nos pone en la misma posición física que tomaríamos ante un bardo; sus escenas son íntimas, tranquilas, introspectivas, o reflexivas. Como Walter Ong (73) dice: "La forma en que se experimenta la palabra es siempre trascendental [...] Para las culturas orales, el cosmos es un evento continuo con el hombre en el centro." Esta experiencia es, pues, profundamente distinta de la del público en el teatro de Brecht. Este defendía que se dejaran encendidas las luces del local para crear una atmósfera de music-hall informal en la que la gente se sienta cómoda fumando, riendo y comentando la acción.

La tradición oral también explica la trama episódica en Rosa. Como en el teatro brechtiano, algunas de las veintiuna escenas parecen ensartadas arbitrariamente, se podría cambiar el orden sin cambiar significativamente la experiencia de la obra. Sin embargo, los episodios no son brechtianos si aceptamos la propia descripción de Brecht (201) de tramas episódicas: " Los episodios individuales tienen que anudarse entre sí de tal manera que los nudos se perciban fácilmente. Los episodios no deben sucederse unos a otros indistintamente, sino que deben darnos la oportunidad de interponer nuestro juicio.... para ello, lo mejor es utilizar títulos". La estructura episódica en Rosa no tiene el propósito de distanciarnos. A pesar de ser episódicas, las escenas derivan su estructura característica de la secuencia narrativa de la tradición oral. La Intermediaria nos está contando la historia; desde su monólogo de apertura, ella sabe cómo la historia particular de Toña y Polo se desentraña-"pero más de eso después" (47), nos dice, o "eso es otra historia" (54). La interpretación errónea de la trama episódica radica en la insistencia en etiquetar lo episódico como "brechtiano", en lugar de reconocer que el teatro "épico" de Brecht recoge ("toma prestado") de la tradición oral. Como dice Ong (144): "Lo que hacía que un poeta épico fuese bueno era, entre otras cosas, por supuesto, la aceptación tácita del hecho de que la estructura episódica era el único camino y la manera totalmente natural de imaginar y manejar una narrativa extensa. (...)

El enredo rígido de una trama narrativa larga viene con la escritura. Brecht mismo fue el primero en admitir que "estilísticamente hablando, no hay nada nuevo en el teatro épico" (75), y que él había utilizado técnicas e ideas de fuentes como el teatro asiático, las obras medievales de misterio, el teatro clásico español, el teatro jesuita, y muchas más fuentes. Brecht, de hecho, es uno de los mayores ejemplos de vitalidad, selección e innovación asociadas con el intercambio intercultural. Sin embargo, lo que lo hace brechtiano es su particular uso de los materiales adquiridos. Lo que hace a Carballido no brechtiano es su uso particular de los suyos.

Las formas occidentales aparentemente reconocibles ocultan otras lógicas en su interior. La duplicidad de códigos continúa la tradición de esconder un sistema dentro de otro, característica de la resistencia indígena al colonialismo. Tal como los escultores colocaban una deidad de la pre-conquista detrás de una imagen católica, o dentro de ella, la práctica de organizar sistemas de capas múltiples continúa, como lo demuestra *Yo también hablo de la Rosa*. Como mencioné en el capítulo uno, la visión del mundo de la pre-conquista se rige por un sistema de equivalencias, en lugar de uno basado en la representación y el mimetismo. Una imagen, por ejemplo, no era una representación del dios, sino una realización más del dios. El corazón humano ofrecido en sacrificio nutría a las divinidades, pero en realidad era sólo una de las muchas ofrendas. El fruto 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. Por lo tanto, los mesoamericanos establecieron todo un sistema de equivalencias en el que el corazón, como la rosa, compartía una correspondencia profunda. El 'como' se refiere a este sistema de correspondencias multifacéticas, y no a una sustitución o a una aproximación metafórica. Comprender la organización de las escenas metafóricamente significaría que ellas pulsan como latidos de corazón, y se comportan como los pétalos de una rosa. Un Mexica, por otra parte, podría entender la rosa, el corazón, los canales de las arterias, el espacio de la ciudad, el conocimiento y la memoria como elementos que están vitalmente vinculados, correspondencias que fluyen entre sí, contribuyendo a la composición e interrelación compleja de todo. Esa interpretación de los elementos aparentemente inconexos apoya claramente la comprensión de la Intermediaria, de la interconexión expresada a lo largo de la obra. ¿Estaría esta dimensión de la pre-conquista escondida dentro de una estructura aparentemente brechtiana, o sería simplemente visible para aquellos que entienden los códigos? Como sospechaba Sahagún en el siglo XVI, las performances se pueden ocluir

incluso mientras hacen que algo sea visible. Los intentos de comprender chocan con la opacidad de la performance.¹

La misma opacidad transcultural complica una comprensión de los elementos rituales de la obra. La historia de "los dos que soñaban" y la escena final de la obra no son artaudianas porque invocan al ritual; al contrario, más bien Artaud es "ritualista" porque él invoca, incluso mistifica, los ritos indígenas mexicanos. Para Artaud, lo no occidental es la cultura "verdadera [que] articula la exaltación y la fuerza (...). En México, ya que estábamos hablando de México, no hay arte: las cosas están hechas para el uso y el mundo está en perpetua exaltación"(Double, 10 11). Carballido, por otra parte, no mistifica el pasado de México o, como Artaud, asume riesgos suicidas para recuperarlo. Por el contrario, más a la manera en la que asociamos la transculturación, él "redescubre" (término de Rama) e incorpora el pasado en el presente. El ritual, como observamos, no apunta hacia el pasado, sino que se relaciona la experiencia de dos hombres tratando de actuar adecuadamente en un desierto inexplicable, desprovistos de orientación sobrenatural o divina, inspirándose en las tradiciones que tienen a mano. Por otra parte, la danza ritual de Carballido, que vincula a los personajes al final de la obra, no es un regreso nostálgico o ahistórico a la comunidad ritual. Se trata de una representación históricamente exacta de la heterogeneidad cultural de América Latina.

¿Qué es, entonces, lo que estos tres términos dilucidan? ¿Qué es lo que ocultan? Yo diría que los tres son productos del descarrilamiento del tren de la conquista y la colonización. El mestizaje nos permite entender las continuidades culturales y raciales en la escala corporal –el microcosmos en el que estos conflictos se vivieron como experiencia incorporada –. Los recuerdos y las estrategias de supervivencia se transmiten de una generación a otra a través de prácticas performáticas que incluyen (entre otras cosas) prácticas rituales, corporales y lingüísticas. Estas prácticas tienen historias. El mestizaje, entonces, tiene en cuenta la forma en que se transmite la cultura por/a través de/como incorporación. Pero es evidente que estas prácticas se forman tanto ideológica como genéticamente; mientras algunos mestizos genéticamente no difieran significativamente de los Indígenas, su percepción de sí mismos, visible a través de sus vestimentas, lengua y estilo de vida, se basa en esa separación, esa distancia.¹ La intermediaria, como mestiza, es ambos/y. El hibridismo, por otro lado, destaca la heterogeneidad cultural de lugares como la Ciudad de México, para la cual el índice infinito y acelerado de incrementos contribuyen y complican. El hibridismo, entonces, ilumina un aspecto muy importante de esta realidad contemporánea y postmoderna que

el mestizaje no puede explicar. Y, por último, la transculturación, concebida en términos generales, aborda cuestiones fundamentales de transmisión, que se encuentran en las teorías del mestizaje y de hibridismo, pero no en una gran *trans*-escala que registre movimientos, cambios y reciprocidades culturales. También tiene un papel potencialmente liberador, porque le permite a la cultura "menor" (en el sentido de marginados posicionalmente) tener un impacto en la dominante, a pesar de que las interacciones no sean, estrictamente hablando, "dialógicas" o "dialécticas". La transculturación sugiere un patrón de desplazamiento o circulación de la transferencia cultural. El impacto medible del "menor" sobre el "mayor" aún está por verse. Autores del Primer Mundo a menudo se refieren al intercambio intercultural como si se tratara de un proyecto consciente, una decisión de renovar la cultura agotada por los que, como Brecht, explotan minas o adoptan otras culturas. Los latinoamericanos en general no hacen aludir a tal escala; para ellos, los conceptos de pérdida y desplazamiento son fundamentales (todavía notablemente ausentes del debate mundial Primer Mundista). Muchos teóricos mexicanos agudamente reflejan intensamente el sentido de desplazamiento de sus culturas nativas, mientras que con orgullo reafirman la vitalidad de sus culturas nuevas. Al destacar la supervivencia cultural y la creatividad de la transculturación, compensan la implicación de pasividad y reificación, involucrada por el poder desigual. ¿Debemos, entonces, adoptar un término e insistir en que los otros "se destierren del registro" como sugiere el animador de Carballido en su programa de juegos por televisión? ¿O tratar de entender cómo cada uno de ellos contribuye a la comprensión de la transmisión cultural?

Posdata

En mi oficina, en el trabajo, tengo un altar a la Virgen de Guadalupe. Hay estatuas de vírgenes en madera, algunas de metal, algunas de cerámica, algunas con rosas y algunas adornadas con la bandera mexicana. Algunas son vírgenes morenas, otras negras, otras blancas. Mi madre me legó varias. Otras las adquirí en mis viajes por las Américas. Al lado de mis Virgencitas está una gran figura grande de papel maché, Estilo Posada, de La Soldadera. Porque creo en todo, otros iconos culturales también entran en mi altar. Tengo figuras del Ché y Fidel, una muestra de objetos de recuerdo de Evita, y los "poderes mágicos", para alejar a la policía, y traer éxito, especialmente

populares entre mis alumnos. Aquellas personas que necesitan protección contra el 'mal de ojo' pueden ayudarse con los polvos rosados que un amigo trajo desde Brasil. Mi hija, Marina Malintzin, contribuyó recientemente con una ofrenda especial, una Virgen de Guadalupe, cuyo corazón palpita y se enciende cuando se pulsa el botón en la parte posterior. Ella sabe que me gusta el arte que performatiza. El milagro de la reaparición ocurre diariamente; tal vez no todos los corazones en el mundo laten a la vez, pero la reactivación continua de estos repertorios sustentan nuestros conceptos de quiénes somos.

4. La raza cosmética.

Walter Mercado performatiza el espacio psíquico latinoamericano

"Nosotros en América llegaremos, antes que cualquier otra parte del mundo, a la creación de una nueva raza formada a partir de los tesoros de todas las anteriores: la raza final, la raza cósmica"

José Vasconcelos, *La raza cósmica*^{xcix}

¿Qué es un 'cosmos'? Cualquier cosa ordenada, armoniosa, pero también, por una extensión obvia, cualquier cosa adornada en virtud de su arreglo, por tanto, nuestra «cosmética».

Robert Wardy, *The Birth of Rethoric: Gorgias, Plato and Their Successors*^c

"... Ellos [los habitantes nativos de Lucayos] son del color de la gente de las Canarias, ni negros ni blancos, y algunos se pintan de blanco y rojo y otros del color que encuentren. Algunos se pintan las caras, algunos los cuerpos enteros, otros sólo los ojos, y otros sólo la nariz. "

Cristóbal Colón, *Primera Carta*^{ci}

Apenas puedo esperar hasta las 5:45 de la tarde los días de semana cuando 'Walter' aparece en el programa de noticias latino *Primer Impacto*, en Univisión, para revelar lo que las estrellas nos deparan. A esa hora del día, necesito toda la paz que él tiene para ofrecer, y para qué hablar del "Mucho, Mucho Amor". Espero, mientras las dos anclas latinas nos conducen por el programa –que pasa por los deportes, luego por la salud, nos llama a quedarnos en su sintonía, para saber noticias sobre futuras catástrofes naturales, y entonces, sí! Es la hora de Walter. El latido rítmico, la música extrañamente incorpórea, y los gráficos giratorios del cosmos, tachonados de estrellas, prometen llevarnos en rápidos giros hasta la presencia de Walter Mercado en persona. El caballero de la capa

Olvídate de las predicciones de mi futuro. No soy creyente. O mejor dicho, creo en todo lo que le dé un giro más positivo a una misma cosa. Lo que quiero saber es: ¿Qué va a usar Walter hoy? ¿Tal vez una de sus capas glamorosas –dicen que tiene miles almacenadas en un hangar de aviones en Miami –que le han valido el apodo de "El caballero de la capa"? Me encantan esas capas, mientras más llamativas, mejor: salpicadas de perlas, con blondas doradas, pliegues largos y pesados de tela fabulosa.

¿O será que va a aparecer más sobrio, en su traje de terciopelo negro, su chaleco dorado brillante y sus sedas suntuosas? ¿Cuál de sus numerosos escenarios servirá como telón de fondo? ¿Hará su número de egiptología –ese en el que se sienta en un trono dorado, casi momificado en tul, rodeado por una columna griega, una esfinge dorada, y cientos de velas brillantes? ¿O será que el que yo concibo como el living de la abuela –igualmente opulento, del siglo XIX, repleto de sofás de brocado, lleno de cojines (con chales de encaje rojo sobre ellos), pesadas cortinas, flores y muebles de madera oscura tallados? Walter se sienta en el sofá, a menudo sosteniendo un libro ornamental de gran tamaño, o una hermosa rosa. Esculturas griegas de hermosos jóvenes adornan las superficies detrás de él. De vez en cuando tenemos un fondo tropical –Walter está de vuelta en un trono en medio de un mar de colores brillantes y palmeras, aparentemente reales, se mecen en la brisa.

Sin embargo, en medio de esa variedad que parece no tener fin, algunas cosas siguen siendo las mismas. El pelo de Walter, rubio ceniza, largo hasta sus hombros siempre está tomado en un peinado exuberante. Sus dedos con las uñas bien cuidadas muestran anillos enormes. Sus cejas arqueadas, los ojos grandes, sus labios gruesos están muy bien maquillados, sonrían cálidamente. Me pregunto cuántos años tendrá, ¿más de sesenta? Probablemente, pero es difícil saberlo. Las cirugías plásticas y el maquillaje revelan tanto como lo que ocultan. Su español, tan bonito, tan poco localizable, tan hábil y artificial, señala una pan-latinidad. Por su forma de hablar uno nunca sabría de dónde es, sólo se sabe que es 'Latino'. Él ama sus palabras y las acaricia, saboreándolas en a la boca. La puesta en escena es la misma también. Pasa por el horóscopo, signo por signo, a veces inspirándose o partiendo de diferentes tradiciones: tarot, I-Ching, la santería, el catolicismo, el misticismo hindú. Él afirma haberlas estudiado todas. Los libros que consulta en su programa autentifican su afirmación. Él es "culto", como dicen los puertorriqueños, o un "fino", como dicen los brasileños. Walter, navegador de los sistemas de signos infinitos, nos lleva en un viaje nocturno a las estrellas, al pasado, al futuro, y a otras tradiciones y civilizaciones.

Por lo general, es juguetón, un poco coqueto, a veces incluso un poco pícaro: "Ahora, mi leoncito", dice en tono conspiratorio, "escucha bien, te estoy hablando a ti." Walter conoce nuestros secretos, sin embargo nos advierte de nuestras auto-revelaciones. "Cuiden bien sus secretos; son entre ustedes y su almohada", susurra con complicidad. A veces es una comadre, una amable vecina o familiar que ofrece un consejo llano y sensato en todo, desde el amor (que claramente distingue del

matrimonio) hasta la decoración del hogar. Siempre, nos llama a no juzgar a los demás: "no se olviden, si apuntan con el dedo a alguien, tres más estarán apuntándoles", advierte, levantando una mano enjovada elegantemente, a modo de ilustración. La puesta en escena y el trabajo de la cámara sigue siendo más o menos igual, también. Se marca cada signo alternando entre una de las dos cámaras fijas. Sus ojos se empañan como viendo algo muy lejos, ¿será el cosmos lo que está escrutando? ¿Su maquillaje? ¿O las tarjetas de pauta? Su gesto de despedida se parece a la bendición de un sacerdote. En un movimiento de cuatro pasos, él levanta su mano hacia arriba, nos desea la paz, la lleva hasta su pecho, hace un círculo alrededor de su corazón, se lleva los dedos a los labios y los extiende hacia nosotros mientras sopla un beso. Él nos desea mucho, mucho amor. Sus ojos permanecen enfocados, estableciendo confianza e intimidad con el espectador invisible, desconocido. Se queda mirándonos hasta que su imagen cede a la gráfica cósmica original. Una voz en off nos invita a escribir a Walter *directamente* a la dirección que aparece en la pantalla. Sé que me está hablando a mí.

Bueno, más o menos. A mí y a otros 120 millones de personas al día, seguramente, de acuerdo con su paquete de publicidad. "Walter y las Estrellas" se transmite en el canal 41 todos los días. Estos son los diferentes actos de transferencia a los que yo estoy acostumbrada. Walter circula en los espacios post-modernos del capitalismo tardío. Podemos pagar por escuchar su voz grabada en su número psíquico de la línea 900 "El círculo de poder de Walter Mercado". O podemos escucharlo a diario en la radio, o leer su columna. Sus libros, libros grabados en cintas y discos compactos venden por millones. Celebrities, como Bill Clinton, Susan Sarandon, y Madonna parecen haberse "reunido" con él. Grandes empresas le piden que revise sus futuros (financieros). Las mujeres latinas más viejas, que constituyen la mayor parte de su audiencia televisiva, confían en su juicio para la gestión de los problemas cotidianos. Una de ellas, que aparece en uno de sus videos promocionales, afirma que él siempre dice la 'verdad'. Algunos latinos gay que conozco también lo adoran, y lo llaman cariñosamente La Carroca, "porque se echa la casa encima" [aparece siempre súper producido]. Su estilo extravagante y la ostentación exuberante de referencias culturales lo pusieron en la cima. ¿Cómo es que se sale intacto de esa performance bizarra, me pregunto, teniendo en cuenta que el programa se dirige a un amplio espectro de público, de clase media y media baja, en toda las Américas? El alcance de su popularidad es lo que me parece interesante, sobre todo entre el público latino y latinoamericano,

comúnmente visto como convencional en temas sociales. El cielo es el límite, me parece, cuando se trata de figuras místicas.

Los Oráculos tienen una autoridad especial en las Américas latinas, como se puede observar en relación al fenómeno Walter. La comprensión histórica, como indican los manuscritos y códices del siglo XVI, abarcan tanto los acontecimientos pasados como los futuros. Moctezuma, por ejemplo, se basaba en presagios (predicciones) y adivinos para prever los daños provocados por los invasores extranjeros. En la Mesoamérica de los siglos XV y XVI, el adivino era "el sabio, en cuyas manos estaban los libros, las pinturas; aquel que preservaba los escritos, que poseía el conocimiento, la tradición, la sabiduría que ha sido pronunciada"^{cii} El secreto no estaba sólo en los libros (en el banco de memoria que he llamado el archivo), sino más bien en lo que es igual de importante, en la interpretación y el performance de lo dicho (el repertorio). Sin embargo, los adivinos pagaban un alto precio por entregar interpretaciones terroríficas. Moctezuma mató a algunos de sus visionarios por predecir la caída del Imperio Mexica, y encarceló a otros, descubriendo que luego "desaparecían" misteriosamente. La autoridad de los adivinos y, más tarde, de los chamanes y espiritistas, basada en su habilidad de revelar lo imprevisto, y su capacidad para ocultarse de aquellos en el poder, persistió a través de los siglos. Figuras carismáticas visionarias surgieron en los siglos XVII y XVIII como los líderes de la resistencia, ofreciendo fuentes de conocimientos y prácticas culturales prohibidas por la Inquisición y del Estado. Su influencia se mantuvo a pesar de todos los esfuerzos que hicieron la Iglesia católica y las autoridades civiles para poner fin a su profético y personal poder.^{ciii} Uno de los cargos en su contra fue su capacidad para hacerse visibles o invisibles, como mejor les pareciese. Ellos, a diferencia de los sujetos normales, parecían controlar su incorporación, y demostraban ser inmunes al escrutinio y la vigilancia.^{civ} Su fuente de poder, por otra parte, se basaba en visiones y prácticas no disponibles para aquellos en posiciones de autoridad secular y religiosa. Eludían el sistema hegemónico de control. Una manera de entender la forma en que las prácticas incorporadas transfieren memoria social e identidad a través de los siglos implicaría el análisis de los movimientos de oposición en las Américas, organizados en torno a estas figuras visionarias.^{cv}

El fantasma de la oposición sigue asombrando y continúa dándole poder a las performances espirituales latinas. Ellas tienen la esperanza de que los desposeídos puedan esquivar el poder dominante. En los EE.UU., los latinos/as a menudo recurren a

las soluciones rituales tradicionales de "casa" para hacer frente a los problemas actuales de desplazamiento cultural y físico. ¿Será una forma de pensamiento mágico el esperar que una lata de polvos mágicos, supuestamente destinados a alejar policías, mantendrá a la policía de Nueva York bajo control? ¿Pueden los polvos mágicos liberar sujetos modernos del escrutinio y la vigilancia?

Walter, rey de la industria del oráculo, es lejos el más exitoso de los muchos psíquicos, curanderos y espiritistas que compiten por el mercado latino en los EE.UU. Botánicas, Mercados, sitios web y tiendas especializadas venden muchos de los productos asociados a estas prácticas populares de curación. Amuletos, hierbas, velas, jabones, polvos mágicos, cuadros, perfumes, inciensos y latas de aerosol de tamaño de la economía ayudarán a mantener a raya a las fuerzas del mal. Las cartas del tarot, las estatuas de los santos católicos, *eleguas* de santería, y muñecas Vodú están uno junto al otro en los estantes de las botánicas ecuménicas. Al igual que las poblaciones latinas que apelan a estas prácticas espirituales también comparten un espacio cultural más o menos pacíficamente.

La extrañamente incorpórea presencia de Walter es inusual para los espiritistas, muchos de los cuales carecen de acceso a los medios de comunicación y dependen de la transmisión incorporada. El Indio Amazónico, por poner otro ejemplo de un curandero *celebrity* latino/espiritista tiene tres consultorios en Nueva York, uno en Los Ángeles, y un "templo" en su Colombia natal. Ofrece servicios de diagnóstico y tratamiento – lectura de manos, tarot, limpiezas – disponibles en otras botánicas. Sus consultorios, a diferencia de las botánicas, se asemejan a un consultorio médico más que a una farmacia. Él no vende ningún producto. Más bien, una recepcionista vestida con una bata de laboratorio –una túnica verde con las estrellas y los símbolos impresos –atiende a los visitantes que se sientan a esperar su turno. Porque es una celebridad, El Indio Amazónico puede cobrar dos veces más que otros curanderos, pero también significa que la práctica depende de su presencia allí, en persona. Mientras sus ayudantes se hacen cargo cuando El Indio está en sus otros sitios, la mayoría de los clientes espera su regreso.

El consultorio del Indio es, franca y pobremente, teatral. Un indio de madera, de 1,20 m de altura, les da la bienvenida a los visitantes en la puerta. Una caja de donaciones estratégicamente ubicada invita a cambiar dólares por deseos. La gran sala está dividida en dos; el área de la recepción queda a la izquierda. Una plataforma elevada, situada al frente, está adornada con velas eléctricas, enormes ruedas de la

fortuna, tarjetas, una palmera enorme, y otras parafernalias cósmicas. Espectáculos milagrosos de curación, supuestamente, tienen lugar en ese escenario –vemos los implementos a lo largo del camino. Hay muletas sueltas apoyadas en una pared, aparentemente listas para que el suplicante las tome en el camino a ser sanado. Un cartel, como una pauta, le dice al suplicante qué decir: "jel mi." Una máquina de coser al lado demuestra la necesidad de reparaciones de última hora. Una pintura de la lona grande que representa al indio realizando una cura en una tribu nativa sirve para fundamentar esta práctica de una tradición "auténtica". Una pantalla del tamaño de una pared detrás del escenario muestra un video del indio en acción, una *mise-en-abime*.

Hay dos áreas privadas, además de este espacio. Detrás de la zona de recepción se encuentra un despacho interior donde el indio lleva a cabo sus consultas individuales: es decir, lee las cartas, tarot, las manos, y prescribe remedios o tratamientos costosos. La oficina interior, como la zona externa grande, está llena de signos y símbolos de cada sistema de creencias imaginable: herraduras, figuras de Cristo, torsos egipcios y cabezas reducidas. En el sótano, que no se me permitió visitar, El Indio ha puesto en marcha un estudio en el que se producen videos que se entregan gratis a los visitantes.

Los múltiples carteles, pinturas murales, y las imágenes del indio en vídeo nos preparan para la aparición del propio indio. "El Indio", que viste ropas tejidas a mano, un tocado de pluma, una pluma por la nariz, la cara pintada, cuentas y dientes de tiburón, presenta una performance, al mismo tiempo que ofrece una autenticidad "nativa", una forma indígena de ser, conocer y curar. Explícitamente se presenta como *el* repertorio de conocimiento tradicional, incorporado: "testimonio y herencia de una cultura que no ha muerto y se conserva en este personaje", como su video promocional dice^{cvi}. Aunque él también toma de todas las tradiciones imaginables, alegando un "espiritismo universal, la legitimidad del Indio tiene sus raíces en su cuerpo y su conocimiento nativo. En un acto de auto-reflexión, de 'rescate etnográfico', se objetivita, es todo cuerpo, un 'Personaje' que funciona como receptáculo y transmisor de conocimiento. Él es la prueba viviente de una práctica "auténtica" que claramente presupone una práctica 'falsa'. Su cuerpo sirve como escenario para su poder milagroso, lo que él demuestra al atravesarse la lengua y labios con un clavo o cortar su brazo con un cuchillo.

Aunque esta performance parezca "anormal", El Indio, como Walter, realiza una función normalizadora, reguladora. Él escenifica la noción de una tradición pura, auténtica, todavía intacta en los márgenes de la sociedad moderna. Libera a los

Latinos/as del frenesí post-moderno de Jackson Heights [Noreste de Queens en Nueva York] llevándolos a la tranquilidad pre-moderna a través de la reencarnación performática. El cuerpo del indio transmite la "memoria" de la integridad corporal primitiva que, como él nos recuerda, hemos perdido y que sólo él puede volver a activar. Docenas de velas en forma de parejas de novios y las imágenes de felices parejas heterosexuales sólo afirman las nociones más tradicionales de amor y felicidad. ¿Y por qué, uno se pregunta, los suplicantes tienen que abordar al indio con el inglés rudimentario ('jel mí ") que ellos leen en las pautas? A pesar de toda la retórica de 'autoayuda' del vídeo y de la promoción, el cliente todavía necesita al indio para hacer uso de fuerzas externas y asegurar el éxito. El suplicante, lejos de las "auténticas" prácticas de un Amazonas en rápido desaparecimiento, pues al parecer aún no fluye ni se incorpora a la cultura dominante en los EE.UU., parece condenado al fracaso. En lugar de un tanto/como, o incluso una o/o, el espectáculo coloca al cliente en el espacio de la ni/ni. Se puede argumentar que estas performances de sujeción siguen la larga tradición latinoamericana de peregrinaciones extenuantes, autoinmolaciones y otros rituales de humillación. Pero el performance del cliente como un suplicante angustiado, lisiado, imposibilitado, también refuerza la práctica políticamente desastrosa de forzar a los Latinos/as a asumir roles sumisos. Los escenarios representados en este lugar han sido concebidos por el indio, que proporciona los apoyos y las líneas. Este ritual prueba lo contrario a la confesión, lo opuesto a testificar. Obliga a los clientes a contar historias dolorosas que no les pertenecen, en lugar de tratar de procesar su propio dolor o trauma. La sujeción socio-política, por lo tanto, se ensaya en el mismo espacio en el que algunos latinos buscan el empoderamiento.

El performance del Indio Amazónico ilumina las limitaciones de la incorporación cuando se piensa en los latinos / as. Esto significa no sólo criticar la performance de la curación de El Indio, sino también lo que él personifica. La especificidad de la pantalla –en términos de raza, sexo, ubicación geográfica, vestimenta étnica, repertorio cultural y estilo performático "primitivo" –provoca ciertas respuestas. Los progresistas podrían argumentar que esa es una incorporación que debe ser abandonada, si quisiéramos ir contra la visión esencialista de raza e identidad; una figura ancestral que debe ser trascendida si continuamos respaldando la noción de 1925 de la raza cósmica y el mestizaje, del educador mexicano José Vasconcelos: "ninguna raza vuelve"^{cvi}. Culturalmente, las Américas han invertido mucho en la desaparición de la presencia indígena; nuestras nociones de la modernidad y el progreso económico

dependen de ello. No hay vuelta atrás, como nos recuerda Vasconcelos (16), no hay espacio para un repertorio de prácticas performáticas nativas en el proceso social del mestizaje que trasciende a la "diferencia".

En el extremo opuesto del espectro representacional, Walter Mercado ofrece un espectáculo y una práctica de Latinidad muy distinta. No es simplemente que él quiera mostrarse como 'culto' en relación al "primitivo" que se asocia a El Indio, en el ámbito de las prácticas estéticas de la cultura "alta-baja", o que su espectáculo apele a fantasías distintas sobre la clase, la raza y la sexualidad. Mientras Indio Amazónico conscientemente apunta a una forma de capital cultural enraizado en un pasado que se desvanece, Walter representa a una identidad que se hace a sí misma, desincorporada, en permanente expansión y siempre en formación. Sus opciones de representación resultan, por supuesto, del hecho de ser blanco. El indio no podría nunca performatizar su persona a lo largo todas las Américas. Walter asume su papel de gurú resplandeciente que preside su propia versión de las "Américas", que incluye "países" como Miami, Puerto Rico, y muchas de las naciones amigas de Walter, que se pueden encontrar en sus mapas. Las Américas que él habita se conoce a través de sus hábitos televisivos, -no a través de las tradiciones de performance compartidas, ni a través de la cultura escrita, pero unidas por conglomerados de medios como Univisión. La performance de Walter negocia con el futuro(s), junto a las poblaciones latinas emprendedoras, que rápidamente se convierten en fuerzas políticas y económicas importantes.

La forma en que estos psíquicos localizan el pasado/futuro de la identidad Latina está profundamente enredada con la naturaleza incorporada y desincorporada de sus performances. El Indio y Walter participan en actos muy diferentes de transferencia – una legitimada por una incorporación precaria; o otra, espectral, desincorporada y archivada. La persona asumida por Mercado también se basa en un amplio repertorio de modelos provenientes de diversos repertorios culturales y archivos, que incluyen líderes espirituales de todas las tendencias, como videntes, sacerdotes católicos, espiritistas y celebridades el mundo del espectáculo como Liberace y El Ves, estrella del rock latino. En cada caso, la condición divina, sobrenatural o de celebridad trasciende a la pálida normatividad de la vida secular. Él se retrata a sí mismo como uno más en la larga línea de profetas menores que han experimentado tanto la carencia personal como los poderes mágicos a la edad de seis años. Él mismo cuenta que "un día mi madre abrió la puerta y vio el patio lleno de gente esperando ser tocados por 'Walter de los Milagros". A mis

padres no les gustó eso para nada... aunque mi abuela era la mejor lectora de tarot en España".^{cviii}

Entonces Walter, aparentemente, era un elegido.^{ciX} En lugar de presentarse a sí mismo como la encarnación y la culminación de una tradición, como El Indio, Walter salta directamente a la categoría de súper-humano, de extraordinario. Supongo que tiene sentido, entonces, que su personaje esté ahí fuera, más allá de las convenciones en cuanto a la sexualidad, la riqueza y el estilo. Al igual que el vidente Tiresias, Mercado es una figura sexualmente ambigua. Su ambigüedad sexual, en sus palabras, refleja un toque de lo divino: "Dios no es ni hombre ni mujer», escribe Walter, abordando la última de las taxonomías judeo-cristianas. "La torpeza de la lengua nos obliga a describir a este ser supremo en términos de género, pero su esencia se extiende más allá de eso, abarcando todos" (66). La ambigüedad sexual también funciona bien con el catolicismo más ortodoxo. El sacerdote católico es el único hombre en el mundo hispánico puede llevar faldas. La ropa ricamente bordada de Walter parecerse un traje eclesiástico caro, diseñado para trascender lo que se revela tan claramente: el encubrimiento de la sexualidad. La tela gruesa visualmente suprime el cuerpo humano que está debajo. Los finos adornos de sus mantos se asemejan a la túnica del sacerdote. Walter, como el sacerdote, que supuestamente es incorpóreo, es sólo 'cabeza'. Los anillos nos recuerdan la autoridad papal. El "dios ortopédico", del que escribe Freud en *La civilización y sus descontentos*, "él es realmente magnífico [...] Cuando se pone todos sus órganos auxiliares" (43). El santuario/escenario visibiliza el poder de la apropiación cultural. El recinto aislado, amurallado, lleno de velas, perfumes, telas pesadas, texturas de todo tipo dota al inanimado con la sensualidad que la carne le niega.

Es interesante mencionar que, aquí, estamos de nuevo repudiando al cuerpo.

La raza cosmética

La astrología, la lectura de las manos, el tarot, y otros rituales curativos proporcionan una entrada más en un sistema de signos, un escenario más en el que el sometimiento psíquico se performatiza. Ellos también, cada uno a su manera,

"escenifican al sujeto haciéndolo existir", aunque sepa, por teóricos como Beauvoir, Foucault y Butler, que las formas en que se escenifican los sistemas varían considerablemente.^{cx} Como señalan las advertencias y consejos de Walter, múltiples fuerzas empujan y repelen a los espectadores en su audiencia. Para sujetos bi-culturales, como los latinos/as en los EE.UU., el proceso de sometimiento implica un guión doble, doblemente complicado, ya que los sistemas de regulación externa demandan formas de aquiescencia diferentes, a veces irreconciliables. La identidad cultural es altamente performática. El reconocimiento se basa en comportamientos incorporados y actos de habla: los idiomas que hablamos, la forma en que 'hacemos' nuestro género y la sexualidad, la forma en que entendemos la clase y la raza, y la hacemos visible, el grado de agencia demostrado por los actores sociales.

Pero estas representaciones funcionan de manera diferente en diferentes sistemas culturales, como lo demuestra la situación de los latinos/as en los EE.UU. Los latinos de clase alta pueden quedar espantados al descubrir que automáticamente se los considera "subalternos" en la imaginación popular de los Estados Unidos. Los negros de Puerto Rico, de la República Dominicana, o de otras partes de Afroamérica, a menudo son etiquetados como 'Negros' en lugar de 'hispanos' en los Estados Unidos. Blancos, negros y amerindios de América Latina, todos pueden agruparse como "pueblos de color". Las prácticas visuales y las tecnologías de identificación que se han desarrollado en las Américas para establecer y catalogar a las razas –desde las pinturas de 'castas' del siglo XVI y XVII hasta la fotografía del siglo XIX y XX –se paralizan frente al dilema: los latinos no son identificables por raza.^{cx}

El censo de 2000 en los Estados Unidos tropieza ante los hechos mismos. El país está dividido en dos; no en Blanco y Negro como antes, sino en no hispanos (que incluye blancos, negros, asiáticos y personas provenientes de las islas del Pacífico, Multiraciales, y 'otros' –grupos designados por raza) y los hispanos (una designación étnica que abarca a los pueblos de cualquier raza).^{cxii} Los 'Latinos', o 'hispanos', como los llaman las autoridades, demuestran los límites de las clasificaciones y teorías raciales.^{cxiii} El término 'Hispanico', aunque haya adquirido un carácter racial en la cultura dominante de los Estados Unidos, no es una categoría racial. No es una raza cósmica, como afirmaba Vasconcelos, que iría a sustituir a las categorías existentes ("negro, blanco, indio, mongol") ni se transformaría en la quinta raza mestiza de América, la 'final', 'cósmica', "formada a partir de los tesoros de todas las otras" (40). No es sino una raza cosmética, en la que la apariencia exterior no revela ninguna

estabilidad ontológica. ¿Qué significa eso exactamente? ¿Que las razas, en realidad, han “desaparecido”, y que la población se ha fusionado en una sola raza trascendental, “cósmica”, sin raza, como Vasconcelos decía? Es poco probable. La política de la “diferencia” racial continúa controlando el acceso al poder, a la riqueza, a la educación y al sistema de salud por todo el hemisferio. El privilegio de la blancura no ha sido en ningún caso suplantado. Ahora, en las Américas, como en los escritos de Vasconcelos de 1925, el lenguaje del mestizaje busca subsumir las categorías raciales y el racismo con fines políticos específicos. Pero esos fines son diferentes. En México, en los años 20, los intelectuales estaban combatiendo teorías de supremacía blanca provenientes del norte. Había poder en una identidad colectiva racial imaginada. Hoy, en el norte, los latinos e hispánicos perturban todo el imaginario racial de los Estados Unidos. Es no ocurre porque los hispánicos sean considerados una etnia en lugar de una raza. El propio Censo deja claro que los latinos “tienen” una raza; pero ésta puede ser cualquiera. La raza, el mayor marcador visible del arsenal colonial, no logra visibilizar a la mayor minoría de la nación.^{cxiv} La raza cosmética, definida por prácticas performáticas y no por el color de la piel, desestabiliza a la propia raza. La investigación genética ya ridiculizó los fundamentos biológicos de las categorías raciales. Ahora, los latinos interrumpen los sistemas sociales y visuales de identificación. Las olas de inmigrantes en los últimos 50 años tornaron indistintas a todas las nociones de identificación visual. Vinieron inmigrantes de todos los colores: migraciones de individuos de clase trabajadora de piel oscura, llegados de Puerto Rico, y en los años 60, antirrevolucionarios “blancos” de clase alta y media; Puertorriqueños “blancos” de clase media y los “negros” del éxodo del Mariel, provenientes de Cuba a principios de los 80; las migraciones de exiliados políticos recientes de países predominantemente “blancos” como Argentina, Paraguay, Uruguay y Chile; el flujo constante de pueblos indígenas y mestizos, oprimidos política y económicamente, venidos de México y de América Central. A estos grupos hay que sumar los que han estado aquí desde antes de la reelaboración de la frontera México-Estados Unidos en 1848, y se hace evidente por qué los latinos parecen estar en todas partes al mismo tiempo, y a pesar de eso, ilocalizables; visibles, sin pero no identificables. Son todos latinas/os, y aún hay poder en la identidad imaginada, étnica y colectiva.

Los latinos se convirtieron en la mayor minoría de los Estados Unidos, aunque nadie parece notarlo. Ellos, como Walter, son descritos como totalmente invisibles, ilocalizables y totalmente performáticos. Aún quedan fuera de todas las discusiones de

raza. Hay pocas Universidades que tengan programas de estudios latinoamericanos; no hay un mes de la historia latina ni un día de los derechos civiles en honor a César Chávez. Busca la sección de libros latinos en cualquier librería. Supongamos que haya algo “hispanico”; seguramente vas a encontrar sobre cosas sobre los templos prehispánicos, cocina argentina, hasta libros de decoración con papel recortado. ¿Quién sabe quiénes son los latinos o qué han logrado en los Estados Unidos? ¿Qué archivos registran sus historias, escritos y obras artísticas?

No sorprende, entonces, como discutí en el capítulo inicial, que esa falta de presencia en el archivo lleve a que las personas se cuestionen la existencia misma de esas poblaciones. Para muchos, parece que los latinos no tienen cuerpo. Son trabajadores indocumentados, invisibles, que hacen un trabajo necesario, pero invisible. Una iglesia latina en el Lower East Side de Nueva York, por la que siempre paso, tenía un mural que decía “Denme sus almas, quédense con el resto”. Los políticos quieren votos. El mercado quiere consumidores de autos medianos y llamadas larga distancia. Dramaturgos chicanos como Luis Valdés y Cherrie Moraga tienen obras en que sus protagonistas revolucionarios literalmente no tienen cuerpo, sólo cabezas.^{cxv} Distorsionado por los sistemas de representación opresivos, dice Moraga en *Loving in the War Years*, “me volví puro espíritu, sin cuerpo”^{cxvi} Cuando los latinos tienen cuerpo tienden a estar desarticulados: son las espaldas que se estiran para recoger frutillas, los brazos que limpian la casa, las manos que mecen las cunas. O son cuerpos tras las rejas, entre las masas desproporcionadas de hombres y mujeres de color en las prisiones norteamericanas. ¿A quién le importa el cuerpo latino? ¿Quién cuida de él? La mayoría de los latinos no tienen derecho a voto, acceso al sistema de salud o a la educación. Su incorporación presenta problemas políticos, éticos y legales que muchos funcionarios de gobierno y electores norteamericanos preferirían no enfrentar.

Para otros los latinos son bulliciosos, temperamentales, con tendencia a demostrar afecto excesivo y a exhibirse. La identidad latina, entonces, parece tratarse menos de una cuestión de origen racial o geográfica, que de la auto-diferenciación: la lengua, los gustos, la música, la comida y la identificación propia^{cxvii}. ¿Son o no son?

Los imperativos culturales, entonces, chocan unos contra otros, a veces amenazando quebrar al sujeto bicultural en medio. En lugar del tanto/como que define al mestizaje cultural y biológica, los latinos en los Estados Unidos se enfrentan con la situación de ser una cosa u otra.^{cxviii} Walter se resiste a esas limitaciones, moviéndose exuberantemente en el tanto/como: tanto hombre como mujer, tanto blanco como latino,

rico y “del pueblo”, hablante de inglés y de español, puertorriqueño y habitante del continente, lee la suerte y va tras la suerte. Mi placer en su performance me hace olvidar que su habilidad para moverse en esos espacios está asociada a su estatus de hombre rico y blanco. En un nivel, entonces, él simplemente sostiene las estructuras de visibilidad existentes.

En otro nivel, me gusta creer (o finjo creer) que la biculturalidad de Walter aún desafía la normatividad. Como los políticos –como Pat Buchanan y Linda Chávez – lamentan, los latinos frecuentemente evitan la situación o/o. Muchos no quieren ser “asimilados”. La mayoría escoge no abandonar sus prácticas culturales, ni siquiera cuando aceptan las nuevas. Ser *bi* está bien. Los latinos buscan doctores cuando están enfermos y tienen acceso a la medicina occidental, aunque muchos también recurren a toda clase de curas no occidentales. Ir al curandero o al espiritista es otro ejemplo de la actitud tanto/como. Los curanderos, médiums y espiritistas consideran que ciertos tipos de archivos y repertorios culturales (hierbas, piedras, cartas, signos zodiacales) son equivalentes a la competencia, que exige *conocimiento y entendimiento*, más que el creer. Participar en una *limpia* es un ejercicio ontológico, otra manera de ser latino. En los Estados Unidos, esas prácticas realzan los momentos de ruptura, los nódulos en los cuales se reúnen sistemas en conflicto. Walter y otros espiritistas latinos hacen esos puntos visibles, mapeando un espacio sociopolítico, y no un espacio cósmico o psíquico.

Los performativos felices e infelices

¿El decir una cosa hace que ella ocurra?^{cxix} J.L. Austin, como sabe todo estudiante de estudios de la performance, creó el término *performativo* “evidentemente derivado de *perform*” (p.6) para referirse al lenguaje que hace. Hay casos –ceremonias de matrimonio, bautizos de barcos –en los que decir algo realiza una acción. (p.12) A diferencia de los constativos, o declaraciones de un hecho, el performativo se disfraza: es una forma “enmascarada” que “hace monos” de afirmaciones de hechos. (p.4) Sin embargo, Austin plantea que funcionan de forma diferente: “Un enunciado constativo es verdadero o falso, y el performativo es feliz o infeliz” (p.54) Austin desarrolla,

entonces, un sistema elaborado que identifica performativos ineficaces –cosas que “no funcionan en la ocasión en la que fue enunciado” p.14) –y detalla las muchas razones por las cuales los performativos no llevan a cabo la acción prevista. Hay fallas, actos que no tienen efecto y que se consideran nulos o vacíos, ya sea porque 1) el procedimiento usado no es el correcto o porque la persona que lo efectúa no es la adecuada, o 2) el procedimiento es correcto pero el performance está mal hecho –ejecuciones erróneas (*misexecutions*) (p.17). En ese libro maravilloso, que desarrolla su argumentación a medida que avanza, Austin parece performatizar lo que yo quisiera subrayar aquí. Nos podemos reír mucho de las fallas (*misfires*), entredichos (*misinvocations*) y ejecuciones erróneas (*misexecutions*). Yo sugiero que Walter es el amo de las fallas, pues es una persona inapropiada que usa métodos impropios para desorganizar la sabiduría convencional y pronunciar –además de producir –un nuevo orden social.

Como performer, Walter es especialista en artes como los vuelcos, la exageración, la mezcla, la contradicción, la imitación burlesca, lo cursi, el rasquache y el relajo. Él tiene la autoridad papal *drag queen*. Lee la política a través de la astrología y comenta la brutalidad de la Conquista, la escritura, el sexismo y otros males sociales a través del movimiento de las estrellas. En vez de ser un intermediario del amor de Dios, él nos ofrece el suyo. Mezcla lo que pretende hacer pasar por arte erudito –sus estatuas griegas y los libros grandes –con lo rasquache, o de mal gusto, cursi o ridículo asociado a los que tienen que contentarse con poco.^{cxv} Es un mal actor, una diva, una comadre, un conecedor, un hombre de negocios y un hombre culto. Mercado, el médium del mercado, es un archimillonario que vende y promociona productos. Súper Mercado, como un comentarista lo llama, negocia con todo, desde productos energéticos hasta rosarios que, él asegura, tienen poderes especiales. Mercado es un líder espiritual carismático, que se cree que fue un niño enfermizo, tartamudo, en su Puerto Rico natal. Él manifiesta un nuevo “destino” latino, demostrando la promesa de transformación: De la pobreza a la riqueza; de la tartamudez al habla profética; de Puerto Rico al mundo.

Sin embargo, otro elemento que tal vez también sea interesante es el juego de las escondidas que ocurre en la performance de Walter, un ocultamiento (*closeting*) que opone ambas prácticas –el *camp* euro-americano y el rascuache latinoamericano –que se juntan para que una se esconda y la otra lo busque. Desde sus articulaciones teóricas iniciales (en oposición a las prácticas), ni el *camp* ni el rascuache son extraños para ese tipo de ocultamiento (*closeting*). El famoso ensayo de Susan Sontag, “*Notes on Camp*”,

publicado en 1964, dio origen a acalorados debates en relación no sólo a la política del *camp*, sino también a la política de la misma Sontag.^{cxxi} Aunque tardíamente se asocie el *camp* a los homosexuales (nota 50), a Sontag se la acusó de minimizar lo que otros autores ven como el lazo vital entre el *camp* y la performatividad *queer*.^{cxxii} No obstante, es interesante mencionar que se ensayo también originó la teorización del rascuache. Aunque el rascuachismo tenga una historia larga en la cultura popular mexicano-americana, la articulación teórica divertida y sucinta del rascuachismo de Tomás Ybarra-Frausto, “Rascuachismo, a chicano sensibility” de 1991, parte del ensayo de Sontag.^{cxxiii} La forma en la que Ybarra-Frausto usa las “notas” de Sontag como modelos para sus reflexiones sugiere una interconexión profunda (aunque con una diferencia radical) entre las dos teorías que buscan, frecuentemente, ignorar la existencia de la otra.

Como el *camp*, el rascuachismo se define como “un buen gusto de mal gusto”^{cxxiv} Políticamente ambos son discursos de minorías que captan el placer y la diversión de la actitud de la oposición. Estilísticamente los dos son cursi, término que se tradujo como “lleno de ostentación, extravagante, pretencioso” por el *New World Spanish-English Dictionary*. El *camp*, definido por Sontag como “un emblema de identidad”, encuentra su contraparte en el rascuachismo, definido como “los códigos verbales y visuales que usamos para hablar de cada uno de nosotros, entre nosotros mismos” (p.155). Ni *camp* ni rascuachismo son “elevados” o “serios”. La lista de ítemes *camp*, ofrecida por Sontag, como las lámparas Tiffany y las óperas de Bellini, encuentran su contraparte en la lista de ítemes rascuaches de Ybarra-Frausto: tamales de microondas y “retratos de Emiliano Zapata en terciopelo” (p.155). “El *camp* –según Sontag –ve todo entre comillas. No es una lámpara. Es una “lámpara”.” (Nota 10). El rascuache también se basaba en las citas, el reciclaje, la transposición en un contexto que provoca la inversión de arriba para abajo, de lo reverente a lo irreverente: Emiliano Zapata, el gran héroe revolucionario, en terciopelo brillante barato. Sontag afirma que “la esencia del *camp* es su amor por lo no natural: lo artificial y lo exagerado” (p.277). Como el *camp*, el rascuache es extravagante y exagerado, “un sentido decorativo exuberante cuyo axioma básico es ‘demasiado nunca es suficiente’” (Ybarra-Frausto, p.156). Como el *camp*, el rascuache no puede separarse de las personas que lo practican. Por ello, Ybarra-Frausto repite el miedo de Sontag, de traicionar la sensibilidad al definir públicamente el código privado y asume un estilo no solemne, incluso rascuache, en su aproximación. Ambas teorías transitan nerviosamente por la línea. ¿Se

trata el *camp*/rascuache de ellos/eso? ¿O será sobre nosotros? ¿Será que nos tornamos *camp*/rascuache al hablar de esto?

Tenemos aquí, entonces, dos “sensibilidades” relacionadas en funcionamiento. La diferencia radical tiene que ver con los agentes de esas sensibilidades y con las políticas de su práctica. Cada teoría rechaza o niega al sujeto –en términos de clase, raza y orientación sexual –en el centro de la otra. El *camp*, para Sontag, “es, por su naturaleza, posible sólo en sociedades ricas” (nota 49), mientras en rascuachismo, para Ybarra Frausto, refleja el gusto de las clases más bajas: es “una perspectiva del más débil”, “una actitud radicada en la ingeniosidad y en la adaptabilidad, por eso atenta contra la pose y el estilo” (p.156). En los Estados Unidos el rascuachismo “se desarrolló como una sensibilidad bicultural” (p.156). Los homosexuales de Sontag pertenecen también a una “minoría”, pero se trata de una minoría “creativa”, no étnica (nota 51). Por otro lado, los chicanos pueden estar en una condición inferior, ser vivaces, resilientes e ingeniosos, pero nunca gays. El ensayo de Sontag asocia, a regañadientes, la sensibilidad con la práctica sexual y el privilegio de clase, dando por hecho el privilegio racial. El ensayo de Ybarra-Frausto celebra la sensibilidad como una marca de las clases bajas México-americanas, dando por hecho la heteronormatividad. Parece que ambos ensayos juegan a la escondida; cada uno apunta a lo que el otro rechaza. Sontag levanta las cuestiones de raza y clase para luego descartarlas; el *camp* no pertenece a la clase inferior, sino a aquellas que viven la “psicopatología de la riqueza” (nota 49). Ella clasifica a la cantante cubana *queer* La Lupe como *camp* –una jugada que debe haber abierto la discusión para incluir no euro-americanos y personas de color desde 1964 –, pero apenas esboza un gesto en dirección a las posibilidades que continúan inexploradas. El ensayo sobre el rascuache también se desvía de la cuestión *queer* en el centro de su articulación. Tomás Ybarra Frausto suprime al *queer* intencionalmente, tal vez atento al hecho de que el movimiento chicano de la década de 1960, que él afirma, “revigorizó la actitud y el estilo del rascuachismo” (p.159), se opuso al racismo, en parte, por medio de un machismo que no toleraba cuestionamientos.

¿Qué es lo que todo esto dice de Walter, el psíquico, y del espacio psíquico latino, ya que, a finales del siglo XX él performatiza el *camp* sin sexualidad y el rascuache sin etnicidad? ¿Qué fantasías de identificación y o de ocultamiento de la identidad se negocian en esa escenificación de tanto/como o ni/ni? Walter, el blanco, Latino, tan millonario, ostentosamente lleva la atención a su cuerpo y en su historia de

vida, sólo para enfatizar que lo que tiene para ofrecer no tiene nada que ver con la sexualidad o el origen étnico, sino con el espíritu, el alma. Walter, la estrella, triunfa como latino. Sin embargo, su sentido de la belleza y el orden elimina casi todo lo que podría ser "americano" en el sentido continental de la palabra. Su inspiración fluye desde la antigüedad, Egipto, Europa, China –aunque su Santería tiende a traerlo más cerca de casa. A pesar de eso, su interpretación de la "civilización" tácitamente afirma que la civilización viene de "allá", en general, y, en términos personales, de su abuela española. De la misma forma, disfraza su sexualidad mientras la performatiza en el más público de los espacios. Mas él guarda sus secretos y nos insta a hacer lo mismo. Walter es la diva del "no preguntes, no digas" en la comunidad latina que al mismo tiempo las prácticas y predica el rechazo estratégico de definición.

Sin embargo, parte de su actuación incluye la inversión *rascuache/camp* de su propia premisa. La exhibición exuberante de la riqueza y el éxito de Walter es tan transparente que se vuelve graciosa. Él hace visible, *como una fantasía*, la aspiración de surgir en un país que valora la blancura, la fama y el éxito material. No se trata tanto de una "meta", sino de un tipo de expresión freudiana del "deseo" (30)^{CXXV}. Por lo tanto, esa performance de opulencia y blancura no es sólo una negación, o una supresión del sujeto *rascuache*, sino una participación en la ilusión nacional del "éxito". Incluso los Latino/as pueden entrar en ese juego. Eso también hace evidente el deseo (aunque fugaz) étnicamente marcado de "pasar" por otro y trascender los efectos de la discriminación social y racial. La "aparición" de Walter es tan espectral, tan desencarnada, tan virtual, que la realidad *rascuache* de falta de poder que sustenta se destaca totalmente. Como Ybarra-Frausto sospechaba, la performance *rascuache* hace que los espectadores y los autores también sean *rascuache* –esta performance es sobre "nosotros" –como participantes de su fantasía, y no sólo sobre Walter, que la protagoniza.

La inversión del *camp* también ridiculiza el ocultamiento de la sexual de Walter. Así, si bien podríamos argumentar que Walter trata de ocultar su sexualidad bajo un llamativo atuendo sacerdotal, creo que esta elección estética es productiva. Aunque nunca se refiera a su propia preferencia sexual, no sólo la performatiza constantemente, sino que también aboga por la tolerancia sexual, recordando a sus oyentes que el amor no tiene nada que ver con los acuerdos contractuales. Escribe que "estamos entrando en la era del amor, y en ella las relaciones entre hombres y mujeres, entre hombres y otros hombres, entre mujeres y de otras mujeres –incluso entre lo que llamamos "familias" –

se alterará dramática y permanentemente"(229)^{cxxvi}. El ocultamiento de su sexualidad también viene con instrucciones para su público –Mírame, parece decirle a su público, y piensa lo que quieras, pero no juzgues, no critiques; porque recuerda, cuando tú apuntas a alguien, tres dedos te apuntan a ti. –El espectáculo, entonces, es tanto sobre el papel de la audiencia en su ocultamiento sexual como del suyo.

El carácter inclasificable de Walter, en todos los sentidos, es la clave de su popularidad. Él está en todas partes y en ninguna parte-, visible e imposible de categorizar. Él es un artista intermediario que performatiza de manera exuberante el espacio de la liminalidad y la alternatividad. Él es un performativo feliz, la cara brillante del posicionamiento infeliz de los latinos en el imaginario estadounidense; es aquel que al reivindicar el protagonismo, hace que ocurra. Él eleva la liminaridad a una condición cósmica - "Estamos pasando a través de un portal en el tiempo" (2), escribe, y completa "Nos encontramos sin duda en el momento de la destrucción total de lo viejo, antes de la época de renacimiento" (57). Ocupa el espacio de las 5: 45 pm en la televisión entre el día y la noche, entre el público mayoritariamente femenino de las telenovelas y el público mixto del noticiario nocturno. Él navega en la zona liminal de la especulación que mezcla fantasía y futuros. Se lo toma muy en serio, pero sabemos que es "puro relajo", sólo tonterías.

"Relajo" es un performativo felizmente fallido, un acto que rompe el sistema apropiado de comportamiento convencional, haciendo que sus acciones sean nulas y vacías. Es un modo liminar de acción que implica una actuación de exhibirse y representar. Relajo es un acto de ruptura espontánea, un acto que rompe la configuración conocida de un grupo o comunidad. Frente al relajo, el procedimiento convencional no puede proseguir. Como una forma de comportamiento disruptivo o transgresor, el relajo manifiesta tanto el desafío a los límites de un sistema, como el reconocimiento tácito del mismo. Es un acto de desvalorización, o lo que el intelectual mexicano Jorge Portilla llama "des-solidarización" con las normas dominantes con el fin de crear una solidaridad diferente, jubilosamente rebelde –la del vencido (Portilla, 24)^{cxxvii}. El relajo es un acto de desidentificación en la medida en que rechaza cualquier categorización dada sin declarar o poseer otra. Es una forma "negativa" de expresión, ya que se trata de una declaración en contra de una posición, nunca a favor. Sin embargo, relajo no se muestra amenazante, porque es divertido y subversivo, y permite abrir espacio para el distanciamiento crítico en lugar del desafío revolucionario. Es un aparte, no un ataque frontal. Rasquachi (la estética, la actitud), como el relajo (el acto) es

liberador para las comunidades marginadas. El relajo de Walter es una performance por ser siempre citacional, por ser un ‘comportamiento reiterado’ y por exigir una externalización repetida. Es un performativo por causar un efecto que declara, haciendo visible la actitud que rechaza, el momento de la interrupción o intervención. Walter exalta su carácter rascuache. A través del relajo, él hace alarde de las convenciones, deslegitimando los sistemas regulatorios normativos. Él forja un sentido de comunidad latina extravagante, liberada y bilingüe, capaz de hacer las reglas, no sólo de seguirlas o romperlas. A través del relajo, el mundo se divide entre aquellos que entienden el gesto y los que no. El relajo invierte la configuración colonialista *insider /outsider*, abrazando a los que reciben la broma y la excluyendo a los que se quedaron preguntándose de qué se trata todo eso. Al igual que el *camp* y el rascuache, el relajo niega el acceso fácil. Es una forma de codificación minoritaria –de revelar y ocultar –con el fin de sobrevivir en el espacio público.

Esta liminalidad y alternatividad del relajo se dirige convincentemente a la experiencia latina de la expropiación social y legal. Los latinos, para empezar, están siempre en el medio, siendo marginales en relación al imaginario, tanto latinoamericano como estadounidense, víctimas frecuentes de fallas performativas (misfires). La ley y el orden en los EE.UU. en general no funcionan a favor de los latinos, parte de la población está obligada a soportar a una policía cada vez más agresiva. Por razones evidentes, el espacio político de la liminalidad se asocia generalmente con la angustia y el terror. Para los puertorriqueños, la identidad nacional ha sido un entre-lugar, a menudo un tira y afloja entre la isla y el continente, entre el español y el Inglés, entre la “identidad” puertorriqueña y el pasaporte de EE.UU. Los cubano-americanos a menudo expresan su identificación con la identidad cubana, a pesar de que no tienen un lugar al cual volver. Los mexicanos, en el suroeste, estaban ahí antes de la existencia de la frontera, y han sido/no han sido ciudadanos estadounidenses desde que el Tratado de Guadalupe Hidalgo les ofreció un estatus ambiguo en 1848, la promesa de que serían “admitidos en su momento (lo que juzgaría el Congreso de los Estados Unidos), gozando de todos los derechos como ciudadanos de los Estados Unidos”^{cxxviii}. Para ellos, la ciudadanía legal y la cultura han sido siempre una fantasía, una ilusión de futuros perpetuamente postergados. Recién llegados, como los sudamericanos que atraviesan la frontera de los Estados Unidos, enfrentan a una zona liminal cada vez más terrorífica llena de policías, coyotes, La Migra, y otros peligros. Ellos (como Alberto Ledesma señala), "deben aprender a vivir en las sombras, sin saber el idioma en el que

se les habla, mal informados sobre los derechos que puedan tener, y sin poder protestar por su situación."^{cxix} Incluso los residentes legales son, muy a menudo, tratados como forasteros culturales y parias económicos. El tributo psíquico de la sujeción hace que los latinos deseen una nueva ley, otro sistema de significación, un orden más allá de la ley de la Iglesia y del Estado.

La performance de Walter, creo yo, hace visible tanto a la Ley como a su transgresión: lo que exige cumplimiento y, al mismo tiempo, lo que sólo los bien informados pueden descifrar. La "ley", para Baudrillard, es "parte del mundo de la representación, y por tanto, está sujeta a la interpretación y al desciframiento. [...] Se trata de un texto, y está bajo la influencia del significado y la referencialidad"^{cxix}. Walter ofrece un desafío paródico a la Ley misma, al aludir a una ley superior que sólo él puede descifrar. Él rompe el archivo tradicional que guarda la información de aquellos en el poder al leer las estrellas, el tarot, el I-Ching, los signos, todos basados en una Ley más profunda, más santigua, más misteriosa y, de alguna manera, más válida en términos universales y eternos que la Ley de la tierra. También él parece creer en todo (y en nada). Él no exige "creencia." No hay una ética de trabajo a la cual adherirse y nada que probar. Esto no es una religión, no una 'obligación'. Se trata de participación, de formar un grupo, un estilo, una actitud, un ejercicio de relajación que escenifica la esperanza de que la ley, como un sistema de normalización, puede, de forma segura, ser invertida y transgredida.

Yo diría que el performance de Walter, de un espacio psíquico, es complicado, contradictorio, pero afirmativa sobre todo. Él es el síntoma de la comodificación de las identidades y la hipertrofia del artificio. Walter retrata al Latino como estrella, con la condición de que sea blanco, rubio, rico y emprendedor. Él es el latino muy artificial que señala que el latino como categoría pan-étnica es, paradójicamente algo creado. El "latino" es, en sí, un cúmulo de grupos: al mismo tiempo un recurso político muy real como una identidad política colectiva y "movilizable", una construcción de los medios de comunicación, un estilo, y un mercado de consumo. La sociedad de consumo interpola sus sujetos a través del mercado, y lo ¿qué es Walter, sino lo paradójico, la (des)incorporación del tráfico de identidades del capitalismo tardío? A pesar de eso, Walter ofrece un ordenamiento cósmico y cosmético de las múltiples fuerzas caóticas en conflicto, que empujan a las identidades para todos lados. Él ofrece múltiples lecturas y abre múltiples espacios de alternatividad. Tal vez lo que su personaje les promete a los televidentes latinos sea un espacio psíquico/mediático vital, con opciones, con espacio

para maniobras, que promete el acceso a diferentes tipos de conocimiento, repertorios diferentes, diferentes textos culturales, diferentes estrategias hermenéuticas. Hay muchas variables para los ciudadanos bi-culturales, varios factores lingüísticos, ideológicos y sociopolítico para negociar. Y cada noche de la semana en el Canal 41, Walter nos asegura, a nosotros, sus espectadores, que tenemos el control de las variables, en lugar ser las variables a controlar.

5. Identificaciones falsas

Las minorías lloran por Diana

Sentadas en el sofá –con mi hija adolescente Marina, en mi regazo – lamentábamos la muerte de una mujer que no conocíamos. A medida que el féretro lentamente hacía su recorrido hacia la Abadía de Westminster, los comentaristas, reverentemente, no paraban de hablar sobre el silencio, el estado anímico, la demostración dramática de la emoción pública. Pero había tantos públicos, al parecer, participando en lo que se asemejaba a uno y al mismo teatro de luto. El público exclusivo, bien portado, de los dignatarios y estrellas de cine dentro de la Abadía, la audiencia 'popular', muy emocionada en los prados de afuera, los dos mil millones de personas viéndose los unos a los otros, viendo el funeral en todo el mundo. Donde fuese que la cámara descansase, la gente lloraba en silencio. La emoción era contagiosa: la compasión por Diana y sus hijos, el terror de la muerte súbita, la rabia ante la reina insensible, el desprecio por el marido sin amor. Como en el teatro, la emoción dio paso a los aplausos. Este irrumpió fuera de la abadía después del elogio del conde de Spencer y se abrió camino en el interior, de atrás hacia adelante, sin ser invitado, lo que alteró la solemnidad y recordándonos lo grande y poderoso que era esto, después de todo, esa era la performance que el público exigía. Luego, cuando el coche fúnebre que lleva los restos salió de Londres, el público lanzó los últimos ramos a la diva, al partir. Las incesantes repeticiones de la cobertura nos aseguraban que estábamos viendo "en vivo". ¿Qué significa "en vivo", me pregunté en voz alta, viendo que estábamos al otro lado del Atlántico? "Significa que estamos vivos y que ella está muerta", explica Marina. Entonces, "Tú no te vas a morir, ¿verdad, mami?" Me decía con su voz quebrada por el llanto. "No, cariño, no. Te lo prometo". Le dije, repentinamente llorando también, pero avergonzada. Nuestras lágrimas eran diferentes; las de ella, nacidas de la compasión y el miedo; las mías, complicadas por mi determinación de resistirme a este tipo de identificación, que me parecía coercitiva y humillante.

¿Quién es Diana a mí, por qué debería yo llorar por ella? Ese fue un extraño efecto reflejo: una Diana llorando por otra.

Una vez más, yo era esa niña torpe, gordita en Parral, Chihuahua, con mi pelo recogido en trenzas tan apretadas que mis ojos no se cerraban, mi falda sujeta por un alfiler de gancho porque mi botón se había perdido, con mis botas vaqueras, mis chaqueta de gamuza con flecos y mis queridos aros de tijeritas de oro que se abrían y se

cerraban. Mi abuela anglo-canadiense me dijo que me veía como una salvaje. *Princess Anne*, me recordó ella, no llevaba chaquetas de gamuza, y ni hablar de los aros de tijeras. Desde luego, yo no era su “princesita”, y nunca crecería y me casaría con el príncipe si no me reformaba y actuaba como una buena chica. Todas las vacaciones me traía un nuevo correctivo para mi condición salvaje: un calendario real, una taza de té conmemorativa. Ahora, allí estaba ella, la otra Diana, la que había sido alta, rubia y hermosa, a la que nunca pillarían muerta sin un botón, la que preferiría morir antes que ser gordita, la que se había casado con el Príncipe. Y mira lo que le pasó. Aquí, una vez más estaba yo, atrapada en un drama que se había convertido en algo mío, inesperadamente. Sentí un estremecimiento, sentí el fantasma.

Bajando el archivo de la tristeza

¿De quién era esta fantasía? me preguntaba durante las semanas siguientes a la muerte y el funeral de Diana, Princesa de Gales O, más bien, ¿cómo fantasías tan dispares vienen a converger en ese ser humano tan común? La disparidad entre el accidente –como incidente –y la espectacularidad de la reacción de todo el mundo exigían una reflexión. El fantasma de Diana, yo sospechaba, tenía más que decirnos acerca de las relaciones internacionales que Madeleine Albright. ¿Cuál fue la base de la identificación aparentemente tan generalizada? ¿Estábamos viendo una mezcla de tradiciones funerarias, o era este realmente un caso de estilos multiculturales de duelo, unidos ante nuestros ojos? ¿Cuáles era la política de tal energía memoriosa y de las performances miméticas de la pena, escenificadas simultáneamente en varias partes del mundo, los momentos sincronizados de silencio, las firmas en los libros de condolencias, los altares florales? En Argentina, una revista publicó un dibujo de Santa Evita y Santa Diana sentadas una al lado de la otra en el cielo. Allí estaba ella, "la mujer más amada de nuestro tiempo", adornando los sellos de la República Togolesa. En el carnaval de Trinidad apareció un número, "Paparazzi is Hell" [los paparazzi son el infierno], como un "Homenaje a la Reina de Corazones." Hubieron murales conmemorativos en las paredes del Lower East Side de Manhattan, pintados por artistas estadounidenses de color. Uno, de Chico, la pinta lado de otras mujeres víctimas latinas:

Selena y Elisa (Figuras 20-22), ambas asesinadas por personas cercanas a ellas. ¿Era este un mural de conspiración? En otro, Diana es una salvadora, junto a la Madre Teresa en "la realeza y la santidad" (Figura 23). Y aquí, en otro mural de A. Charles que funciona como una advertencia que cubre una sinagoga en Houston St., la muerte de Diana es representada como producto de un exceso por parte de los medios (Figuras 24-26), y está situado junto a los íconos caídos afroamericanos: Tupac Shakur y Mike Tyson. "Quien vive por el revólver, muere por el revólver". Los murales visibilizaban las versiones del santo, la víctima y el objeto multimedia que circulan en la esfera pública. ¿Cómo es que estas imágenes globales se descargan en estas paredes del vecindario? ¿Por qué las poblaciones minoritarias tendrían que preocuparse por ella, cuando a sus propios iconos –Evita, Selena, Tupac –les había ido tan mal con los medios de comunicación? ¿Por medio de qué mecanismo la popularidad de Diana se interpretará como "popular"? El mundo voluntariamente suspendió su incredulidad frente a ésta, la más aristocrática de las mujeres, casada con un príncipe y futuro rey, madre de los príncipes y reyes futuros, que socializan con multimillonarios y celebridades, que luego se transformó ante nuestros ojos en la "princesa del pueblo" y la "reina de los corazones de la gente".

La vida de Diana, su muerte, su funeral y su vida después de la vida –como una reliquia casi sagrada en pantalla –iluminan la forma en que múltiples dramas sociales múltiples y en intersección están representados, tanto a nivel global como local. Todo tipo de temas, que van desde los trastornos alimentarios, los matrimonios infelices, el SIDA, hasta el funcionamiento de los medios de comunicación, el neo-colonialismo y la globalización, parecen mágicamente encarnarse en su imagen. La construcción de la trama trágica alrededor de los acontecimientos relacionados con Diana, y la teatralidad de la puesta en escena, transmitida a nivel internacional, crear la ilusión de un público cohesivo, "universal". Pero ¿no es esto acaso un espectáculo internacional, en el sentido Debordiano, que "se presenta simultáneamente como toda la sociedad, como parte de la sociedad y como instrumento de unificación", ya que "concentra todo el ver y toda la conciencia"^{cxxxix}? Hay una gran diferencia entre representar para una audiencia global y afirmar que el drama tiene una convocatoria universal. Al observar la naturaleza y la puesta en escena de estos dramas sociales, me gustaría explorar 1) cómo la globalización se presenta como "universal" y 2) cómo esta "universalidad" se descarga de manera estratégica y reconfigurada en el nivel local.

Drama Social

Si seguimos el modelo de Victor Turner sobre el "drama social" por un minuto, un modelo que pretende ser universalmente válido, podemos reconocer fácilmente las cuatro fases que identifica: la fisura (o ruptura social y la burla de la norma), la crisis (en el que la brecha se ensancha y aumenta), la acción reparadora (que trata de contener la propagación de la crisis) y la reintegración (el reordenamiento de las normas sociales)^{cxxxii}. Cada una de las cuatro etapas se desarrolla en un modo dramático diferente, cada una compitiendo con la última por ensanchar los límites de la teatralidad.

La fisura –su divorcio de Carlos y su alejamiento de la familia real –era puro melodrama puro. Representado en la clave estridente de interrogantes, declaraciones y denuncias, el drama se desarrolló en gritos explosivos, esporádicos y en susurros. Casi todo el mundo puede sintonizar (y al parecer lo hicieron) con los últimos episodios que ofrece el marido insensible, la otra mujer, la desaprobación de la suegra. Los límites de lo "apropiado" eran repetidamente enfatizados y transgredidos. Este drama privado, escenificado tan públicamente, situaba por igual a protagonistas y espectadores al borde mismo, e incluso más allá, de la admisibilidad. Yo, como millones de personas, viví los traumas de las infidelidades y las conductas autodestructivas, espíe conversaciones, y compartí la emoción de las revelaciones y negaciones. Cuando ella no estaba luchando por contener las lágrimas, los subtítulos señalaban la evidencia de la vulnerabilidad. Su dolor se convirtió en un espectáculo, que se desplegaba, como en un juego de las escondidas, en una auto-exposición estratégica por parte de ella y del voyerismo impenitente, por la mía. Lo que lo hacía todo tan emocionante, por supuesto, no era su originalidad, sino su previsibilidad: su historia, representada con tanto glamour en el aquí y el ahora, era básicamente la misma historia de siempre. Como tantos otros, yo había vivido o visto todo eso antes.

Su muerte –la crisis –era el drama trágico. El accidente fatal, que yo (como los que estuvieron antes de mí) reproduciré en detalle más adelante, trasladó a Diana fuera de la 'misma vieja historia' y la puso en el lugar de la 'única'. Estamos vivos y ella está muerta –dejó el lugar del anónimo "nosotros" para habitar la singularidad del 'ella'. Se cristalizó como la amante trágica, original, la hermosa princesa, el ángel de la

misericordia, y la madre cariñosa, todo elevado a quintaescencia. Su singularidad repentina y su grandeza trágica nos hizo olvidar por un momento que ella también era en gran medida el producto de una larga historia de imaginación colectiva, normalizada por la heterosexualidad, que glorifica la maternidad, la fetichiza la juventud la y feminidad, iguala a la blancura con glamur, erotizan el imperialismo y promueven un discurso de trabajo voluntario. ¿En vivo? ¿O es sólo una "repetición" más del "en vivo"?

La acción reparadora –el funeral –Era una actuación teatral. Siguiendo la tradición de otros funerales de Estado, este evento fue una repetición más, sólo que más reciente, pero no el primero ni el último de tales espectáculos. Leonor de Castilla, al parecer, tuvo una suntuosa despedida en 1290. El funeral de Evita en 1952 fue un magnífico espectáculo –tan masivo, magnífico y majestuoso como el de Diana. Fue una performance orquestada con principio, medio y fin. La teatralidad emanaba de la coreografía cuidadosa de color, el movimiento, el sonido, el espacio y las insignias reales. La teatralidad, comúnmente vista como un atributo del teatro, claramente lo precede y se extiende más allá de él. Las comunidades que no tenían "teatro" (por ejemplo, las culturas no occidentales, como los mexicas) entendían la teatralidad y se regían por ella. Y las cuestiones relativas a la teatralidad estaban en el centro de muchas de las tensiones entre la reina y la población británica. ¿Cuánta teatralidad debería el país exigir para honrar la muerte de su princesa?

La teatralidad del evento, como espectáculo Estatal, reivindicaba el poder visual produciendo capas –el amontonamiento de elementos tradicionales y no tradicionales. El funeral de Diana, afectado en su esplendor, superó a los anteriores. Pero la repetición no era simplemente un retorno mimético a las exhibiciones anteriores de pompa y circunstancia. Por el contrario, coloca la pompa asociada con el pasado monumentalizaba la del presente. Cada reencarnación gana poder a través de la acumulación. La citacionalidad, por lo tanto, se puso al servicio de la originalidad, mejorando los 'nuevos' no toques tradicionales, como Elton John cantando su hit pop, *Candle in the Wind*, en sí misma un recuerdo una muerte anterior. Sin embargo, la naturaleza prescrita, de comportamiento reiterado de los funerales también tiene otra función, que es ritual. El manejo formal de transiciones dolorosas o peligrosas, o pasadas, ayudan a regular el gasto de emoción. Los funerales han servido durante mucho tiempo para canalizar y controlar la pena. Pero este funeral televisado, con su insistencia en la participación, parecía en realidad provocar las emociones que debía canalizar. Los espectadores, así como el ataúd y la Realeza visible, se convirtieron en el

espectáculo para una audiencia global unida, tal vez por el dolor, pero con toda seguridad, por la televisión, los periódicos, las revistas y el internet. A diferencia de los eventos anteriores, los medios de comunicación performatizaron la identificación que afirmaban cubrir, asegurándonos que tanto la pérdida como la princesa, eran «nuestras».

La fase de reintegración, el período de reordenamiento de las normas sociales, representado en dramas múltiples, menos cohesionados, menos centralizados. Después de la fase inicial de la participación virtual a través de la memorialización frenética, el fantasma de Diana se ha convertido en un lugar de intensa re-negociación entre las distintas comunidades. ¿Podrá restaurarse el statu-quo roto por la fisura? La monarquía, ¿saldrá revigorizada o quedará permanentemente obsoleta? ¿Será Diana el nuevo rostro de la Inglaterra de Tony Blair, más bondadosa, más suave y más moderna? ¿Será que el cementerio construido por su hermano se convertirá en el emblema de Inglaterra, proyectando su "imagen al mundo [como] 'un parque temático del esplendor real" de baja tecnología "^{cxixiii}? ¿O es que ella se ha transformado en una reliquia totalmente no británica en un santuario *pay-per-view* fuera de Disney? Las rupturas y separaciones que se tornaron más visibles por su muerte, ¿se superarán en el momento de la reintegración, o por el contrario, serán aún más visibles que antes?

La espectrología de la performance

Diversas modalidades de expresión cultural se hacen visibles a través del paradigma de drama social descrito por Turner. Y él está probablemente en lo cierto al afirmar que ese modelo de cuatro etapas ilumina todo tipo de conflictos sociales, que van desde disputas en un escritorio hasta conflictos nacionales. Sin embargo, estoy menos convencida de que esos dramas puedan entenderse exactamente del mismo modo a nivel internacional o transcultural. El "drama" de la muerte de Diana y la "teatralidad" de su funeral suprimen, en lugar de aclarar, el "trauma" del cruzamiento de fronteras, cuando espectros atraviesan fronteras étnicas o nacionales. Lo que se considera un "drama" en un contexto, se degrada a un mero "incidente" en otros lugares. El espectro Diana se hace visible y significativo al bailar dentro de varios repertorios escópicos, políticos y económicos –y viceversa. La Rosa de Inglaterra ocluye a Norma Jean como

la nueva vela danzando en el viento. La danza lleva a cabo más juegos de sustitución, o de subrogación, como propone el término de Joseph Roach: la rosa de Inglaterra excluyó a Selena, la rosa de Texas; su funeral supera al de Evita como el funeral con el despliegue de producción más alto del siglo para una mujer^{cxxxiv}. El espectro, el espectáculo y el espectador bailan en este funeral. Tal vez porque es muy difícil comprender, *spec-ere* que los fantasmas, la fantasía y el performance tradicionalmente han sido colocados en el lado opuesto de lo "real" y lo "histórico". Las fantasías en juego pueden estar relacionadas con las ansiedades llamadas universales y eternas que atañe a una vida gloriosa, una muerte inesperada, y la caída de grandes personajes. La naturaleza iterativa y altamente estilizada de esta exhibición majestuosa no debería sugerir que ella no es, al mismo tiempo, profundamente política e históricamente específica. ¿Qué condiciones permiten que esas se vuelvan encarnadas visiblemente en una mujer que no les importa tanto? Aunque el espectro pueda entrar y salir de los tiempos, y aunque las performances hagan visibilizar los conflictos que de otro modo permanecerían difusos, tanto los espectros como las performances ocurren bastante 'en vivo'. "El asombro", señala Derrida, "es histórico [...], pero no tiene data"^{cxxxv}. Voy a sugerir aquí que las fantasías que convergen en torno a la figura de Diana requieren ciertas condiciones de visibilidad, y traen a la luz varias historias, ontologías y espectrologías de la performance.

En Unmarked [sin marca], Peggy Phelan describe la "ontología del performance", destacando que el evento performativo ocurre en vivo, en el *ahora* en el que acontece la performance: "La única vida del performance es en el presente. El performance no se puede guardar, grabar, documentación, o participar de otra manera en la circulación de las representaciones de la representación"^{cxxxvi}. Un acontecimiento como la muerte y el funeral de Diana, sin embargo, también pide que veamos la otra cara de la "ontología" de la performance, llamada "espectrología" por Derrida. Muchas culturas se basan en la idea de una vuelta –entre ellas los mexicas, la cristiana, la judía y la marxista, para nombrar unas pocas –. El fantasma es, por definición, una repetición, o *revenant* de Derrida. Este es, más bien, el momento de la post-desaparición, en lugar del momento que le precede, apuntado por Phelan. La suntuosidad de la ceremonia performatiza la sacralización de los *restos* –lo que es teóricamente antitética a la performance. Los restos, en ese espectáculo, adquieren una vida propia, a tal punto que un fotomontaje en un periódico sensacionalista muestra a Di mirando su propio funeral desde la esquina con una sonrisa agrídulce, un testigo más de un evento que la ha

sorprendido. El cuerpo que se supone está en el ataúd es lo único que nos asegura que Diana era "real". Éste proporciona la materialidad autenticadora que sustenta el performance de reanimación. En espíritu, ella estaba presente en su funeral como tal vez, a la inversa, podríamos afirmar que ella estaba ausente en su vida. El santuario que guarda sus restos continuará garantizando la materialidad del fenómeno global que es 'Diana', la reaparición masiva del *revenant*. Política y simbólicamente no hemos visto su final. El título de una fotografía reciente de un quiosco en Londres afirmaba que "uno podría ser perdonado por imaginar que Diana nunca murió el pasado mes de agosto. La princesa de Gales siempre mantendrá a las impresoras funcionando a todo vapor"^{cxxxvii}. Una reciente portada de *People* retrata a Diana tan activa en la muerte tal como lo fue en vida: "Porque tanto en la muerte como en la vida, ella ha recaudado millones de dólares para la caridad"^{cxxxviii}.

Mi visión del performance se basa en la noción de asombrar, en la visualización que sigue actuando políticamente incluso cuando se supera el "en vivo". Como la definición de Peggy Phelan, que gira en torno a la relación entre la visibilidad e invisibilidad o entre aparición y desaparición, pero viene desde un ángulo diferente. Para Phelan, la característica definitoria de la performance –lo que la separa de todos los demás fenómenos –es que es "en vivo" y "desaparece" sin dejar rastro. A mi modo de ver, el performance hace visible (por un instante, "en vivo", "ahora") lo que es siempre estuvo allí: los fantasmas, los tropos, los escenarios que estructuran nuestra vida individual y colectiva. Estos espectros, que se manifiesta a través de la performance, alteran los fantasmas futuros fantasmas, las fantasías futuras. Diana pudo haber sido el producto de una manera de concebir la realeza, pero ella cambió el aspecto, el estilo y el ámbito en el que la realeza será performatizada, y también deseada, en el futuro. Su escenificación ha dejado un rastro. Todas las mujeres que postulan a un cargo político en la Argentina hoy llevan el moño obligatorio teñido rubio y el traje de Dior, ambos asociados a Evita. En un sentido, por supuesto, el performance "en vivo" alude a la "economía de la reproducción", como dice Phelan^{cxxxix}, pero yo diría que su eficacia, ya sea como arte o como política, viene del modo en el que las performances hacen uso de las fantasías y dejan un rastro, reproduciendo y, a veces, alterando los repertorios culturales. La performance, entonces, involucra más de un objeto (como en el arte performático), más de una realización o finalización. Constituye una práctica invocativa (cuasi-mágica) Provoca las emociones que dice sólo representar, evoca los recuerdos y el dolor que le pertenecen a algún otro cuerpo. Evoca y hace visible no sólo los que

están 'en vivo', sino también al poderoso ejército de los que están, desde siempre, vivos. El poder de no dejarse engañar por la performance es el reconocimiento de que ya hemos visto todo eso antes -las fantasías que constituyen nuestro sentido del yo y de la comunidad, que organizan nuestros escenarios de interacción, conflicto y resolución.

¿Qué condiciones de visibilidad son necesarias para conjurar al fantasma? De todos los espectros posibles, ¿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 yo agregaría, el fantasma) al final necesita la incorporación^{cxl}? El cadáver de Evita, tal vez, pueda arrojar algo de luz sobre la necesidad de dar forma material a una fuerza política. Evita, la mujer políticamente más poderosa del mundo en los años 50, tiene el cuerpo más caro del mundo. Nos costó \$ 200.000 embalsamarla y se mandaron a hacer tres copias de cera para engañar a todos los posibles ladrones de cuerpo. Las copias eran tan auténticas que el Dr. Ara le quitó la punta del dedo meñique para distinguir el cuerpo "verdadero" de sus réplicas. El original, aquí como en todas partes, no es nunca tan completo como su representación. Su cuerpo, el fetiche más políticamente cargado del siglo 20, es clave porque fija la 'otra Eva', la más poderosa, aquella cuyo fantasma sigue dominando la política argentina. Es posible *Spec-ere*, ver, sólo a través de una historia de lentes y fantasmas. El performance, ya sea artístico o político, realiza un momento de re-visualización. Desaparece sólo para flotar; promete o amenaza con reaparecer, pero de otra forma.

El performance se hace visible y significativo, en el contexto de un repertorio fantasmagórico de "repeticiones." Pero hay un mecanismo nuevo en funcionamiento. Por un lado, vemos sólo lo que hemos sido condicionados a ver: lo que hemos visto antes. Entonces parte de la pena que sentimos por la muerte de Diana es porque ella se ha vuelto muy familiar para nosotros. Ella representa la versión más general e indiferenciada de la muerte de una mujer bella, un tropo tan poderoso y tan naturalizado que se suscribe al imaginario occidental y parece que siempre hubiese estado ahí^{cxli}. Por otro lado, el espectáculo se presenta como un acontecimiento universal y unificador. Pero el espectáculo, como señala Debord, "no es una colección de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes"^{cxlii}. El espectáculo es, entonces, lo que no vemos, lo invisible que "aparece" sólo a través de la mediación. El espectro de Diana une a los espectadores en la fantasía de amar y perder a una mujer que nadie conoce en realidad, ya que oculta las relaciones sociales entre las mismas personas que, en teoría, participan de la fantasía. La muerte de Diana se parece más a

una repetición del mismo. Su muerte (singular y repentina) representa tanto el momento de su muerte ("real", no-performática) como la reaparición de otra muerte: Evita, Selena, Marilyn Monroe, la Madre Teresa. Como Elisabeth Bronfen señala, "la muerte de una mujer bella emerge como la necesidad de preservar las normas culturales y los valores existentes [...] Sobre su cadáver, las normas culturales se reconfiguran y aseguran, pues el sacrificio de la mujer hermosa e inocente sirve como crítica y transformación social, o porque el sacrificio de la mujer peligrosa restablece un orden que fue suspendido momentáneamente debido a su presencia." Este escenario, aparentemente universal, suprime la política de la transmisión cultural. Lo que no vemos, mientras el mundo llora la muerte de Diana, es que estas mujeres (juzgadas como inocentes o peligrosas, y por lo general ambas), forman parte de imaginarios profundamente diferentes, y que las fronteras de esos imaginarios están vigilados. El espectro se esconde el espectáculo. Los rituales de duelo pueden ser similares, incluso pueden estimular las fantasías de que son transmisibles a poblaciones diferentes. Pero las políticas son intraducibles.

La vigilancia del imaginario

Chicanas y chicanos, así como otros latinos, lloraron en masa por Selena, cubrieron su ataúd con miles de rosas, juntaron decenas de miles de firmas en libros conmemorativos, declararon oficialmente el Día de Selena, y trataron de inscribir su nombre y su rostro en todo, desde páginas web, a las paredes conmemorativas y las botellas de Coca-Cola. La similitud de los rituales destaca la falta de reciprocidad empática; la teatralidad ciega, aún cuando hace que algo sea visible. El momento de reparación en un drama social (el funeral de Selena) señala el momento de fisura en otro. Unas horas antes de su funeral, el locutor Howard Stern ya la había mandado de regreso a México: "¿Selena? Su música es horrible. No sé en qué están los mexicanos. Si vas a cantar sobre lo que está pasando en México, ¿qué se puede decir? ... No se puede cultivar la tierra, tener una casa de cartón; su hija de once años es prostituta... ¡Esta es música para practicar abortos!"^{cxliii} De acuerdo con Stern, esta muerte resulta demasiado humilde como para constituir un drama. Se reduce a un incidente - no hay

drama ni fisura. Estos no-dramas no funcionan en otros lugares. ¿Cómo, entonces, pueden algunos fantasmas bailar sobre las fronteras culturales, mientras que a otros se los detiene, se los despoja y se les niega la entrada?

El espectro es tan visible y poderoso como las narrativas culturales en torno a él. La pregunta de Stern "¿qué se puede decir?" relega a Selena a la ignominia del particularismo: la pobreza, la desviación, el genocidio. Stern, se erige como la 'migra' del imaginario, la policía de la frontera que asegura que ciertas identificaciones no se cuecen en la cultura dominante. Aquí no están las ficciones de la reciprocidad que Walter Benjamin le atribuye a la traducción, no hay simulacro de apoyo a la comunicación, ninguna invitación a dar un sentido a este asunto desconcertante –No te entendemos. No sé en qué están los mexicanos^{cxliv}. Punto. El performance de desatención explícita performatiza la fisura aun cuando niega el drama. Al negarse a reconocer una pérdida, excluye la posibilidad de una acción reparadora y de reintegración. El desprecio del rito del duelo le niega al fantasma su vida después de la vida –se trata del aborto. Diana, por otro lado, es invocada en términos silenciosos, reverenciales. Ella tiene asegurada una vida después de la muerte como santa, como la madre del futuro rey, o incluso como recaudadora de fondos para obras de caridad. Teniendo una visa garantizada, su rostro cruza fronteras en sellos postales, calendarios, revistas. Su imagen sirve de ocasión para reunir artistas al servicio de comunidades privadas de derechos, mientras se les niega a los miembros de esas comunidades el espacio en el escenario. Sin embargo, todo el mundo, al parecer, está invitado a participar y a conjeturar –a participar conjeturando. La puesta en escena de su muerte rebota entre dos polos gemelos de singularidad y universalidad; la vida y la muerte de Diana, aunque absolutamente únicas e irrepetibles, arrojan luz, incluso, sobre la miseria, el sufrimiento y el estoicismo de todas partes. La cobertura disfrutó cada detalle, ¡incluyendo lo que comió en la cena de aquella noche fatídica! Sin embargo, evitó el particularismo, haciendo hincapié en que esa muerte tenía que ver también con todo y con todos. Inmediatamente, la muerte fue estetizada como drama y colocada en el paradigma más poderoso y universalizante disponible en la cultura creadora de significado: la tragedia.

Tragedia

La muerte y el funeral de Diana son el más claro ejemplo que he presenciado de una tragedia aristotélica de magnitud internacional "sensualmente atractiva (...) interpretada por las propias personas", causando piedad y temor en millones de espectadores. Es cierto que Aristóteles insiste en que la tragedia es la "imitación" de una acción, y no la acción "real"^{cxlv}. Y en un sentido, por supuesto, la distinción entre "arte" y "vida" es vital. Pero también hay una manera en que la vida imita o se construye a través del arte, y no al revés, permitiendo que se piense la vida como performativa en el sentido inicialmente propuesto por Butler, esto es, como "una repetición estilizada de actos"^{cxlvi}. La "Diana" que conocemos era una construcción performativa, el producto de actos estilizados –el protocolo real, los cuentos de hadas, los estilos de diseño y la fantasía de Hollywood –una princesa real y un nuevo modelo para la realeza. Su ceremonia de boda le proporcionó el papel y la insertó en el libreto modelado por la tradición. Ella temporalmente calzó en el papel (una virgen joven, bonita, aristocrática, maleable) así como un actor puede recibir un rol por tener un cierto tipo físico. Lo que uno se pregunta es, ¿qué es "real" en esta performance "en vivo"?

La muerte de Diana parecí también ser parte de un guión, no por el protocolo real, sino por el "destino" y los medios, esta vez. Todo en él era "increíblemente trágico." Era significativo y de "magnitud" aristotélica, debido a la nobleza y la belleza (estatura heroica) de la mujer, a la lucha por dar forma a su propio destino, a los trucos para protegerse de él (el conductor real saliendo del Ritz como señuelo). La *hamartia* de Diana (su falla trágica) era tan simple, tan humana de acuerdo con los medios de comunicación/coro: ella sólo quería ser feliz. La *peripeteia*, o la inversión de la fortuna, fue brusca. La inevitabilidad de la *catastrophe* era casi un hecho, teniendo en cuenta la persistente y loca persecución de los paparazzi y los intentos de fuga, igualmente locos. La identificación, como siempre en la tragedia, estaba escrita en la performance. No tenemos que conocer a estas grandes figuras para llorar por ellas.

Y el momento no podría ser más trágicamente irónico. Justo cuando estaba empezando su nueva vida, que había logrado contra todo pronóstico, se muere la misma noche en que él le dio "el anillo." No sólo eso, ella murió con su amante, la versión más reciente de "los amantes perseguidos por la desgracia", como lo llamó la prensa sensacionalista. Incluso los nombres eran apropiados para la tragedia: "Dodi", que

significa "mi amado" y "Di", salieron corriendo a su "destino" (que es como la prensa sensacionalista se refiere repetidamente al accidente). Ya estaba escrito, no sólo en Aristóteles, sino también en el *Cantar de los Cantares*: Dodí li va-Aní lo (mi amado es mío y yo soy suya). Otros encuentran su muerte ya codificada en el Génesis. El espectáculo de la muerte hace salir a los fantasmas de los que ya están allá. Nos conmueve, porque ya nos sabemos la historia - el túnel oscuro, la frenética persecución, la cazadora Diana siendo cazada. El paparazzi, que dedicó su vida a seguir a Diana, a disparar, truquear, arrancar fotos de ella (todas palabras que aprendemos al tomar fotografías rápidamente), finalmente consiguió su presa. El ritmo del drama fue rápido, el túnel, como una tumba en su encierro oscuro, la trama giraba en torno al sexo y el amor, la inversión de la felicidad suprema a la muerte súbita fue precipitada, el final inesperado, sorprendente. Y había incluso una bocanada de conspiración acerca del fin de esta vida que, por otro lado, era tan transparente, tan carente de misterio. ¿Sería la idea de Diana, de casarse con un playboy egipcio con una historia personal supuestamente mafiosa, demasiado para la familia real? La mujer inocente poco a poco se había convertido en una mujer peligrosa, cuya bulimia, intentos de suicidio e infidelidades ponían en riesgo la imagen del cuerpo real, y ahora, su pureza y exclusividad étnica. ¿Habría sido el accidente una urdimbre de la familia real, para así obtener apoyo popular para sí mismos? El proyecto INTERFLORA, un sitio web que alertaba de la conspiración real ya había visto todo antes y advertía a su audiencia: "¡RECUERDEN! ¡¡Despierten!! Se lee el "caso Di" como una manera de asegurar la "continuidad de la monarquía." Los homenajes florales son un ejemplo del "Flower Power... un programa de control de la mente del M15 destinado a la manipulación masiva de los corazones y las mentes de la gente de Gran Bretaña [...] ¡Estas ofrendas florales no son espontáneas!" Ni Aristóteles podría haber imaginado una trama más perfectamente diseñada. Mientras que un titular sensacionalista grita "¡Ella no tenía que morir!", la forma en que los medios de comunicación interpretaron su muerte realizaba la inevitabilidad trágica del "amor por el que ella murió"^{cxlvii}. Cualquiera que haya crecido con Romeo y Julieta o con *West Side Story* –por no mencionar a Agatha Christie y al Antiguo Testamento –podrá encontrar algo relacionado con este drama.

La muerte de Diana precipitó un proceso de transformación y resolución en múltiples niveles. Diana, la mujer peligrosa y transgresora, "murió como amante"^{cxlviii}. Sin embargo, fue enterrada como madre, víctima inocente, modelo de humanitarismo, benefactora cuasi-santa y miembro de la familia real. Una vez más, su imagen fue

traspuesta de una economía a otra: la princesa del cuento de hadas con el vestido pesado de las fotos de la boda y la mujer maternal de los primeros años, vestida formalmente, había dado paso a su imagen posterior, casual, ligeramente vestida, al estilo del jet-set. Su muerte la puso nuevamente más pesada, en el brocado recargado, con los colores reales. Ella estaba de vuelta en el redil, en el centro del escenario (polivalente) de la autoimagen del Estado. Después de su boda con Dodi, un suntuoso funeral de Estado habría sido impensable. A pesar de todo, la reina inicialmente exigió que "el cuerpo de Diana no fuese colocado en ninguno de los palacios reales y debe ser llevado a una capilla mortuoria privada"^{cxlix}. El cuerpo, ahora saturado de poder sagrado/abyecto del transgresor, tenía que mantenerse lejos de lo 'real'. Era "privado" ahora, exiliado a la esfera mundana de lo común. Los no reales no aceptarían eso, no para 'su' princesa. Era el turno de la Reina de someterse a la humillación pública. El «pueblo» la forzó a performatizar sus emociones, las sintiese o no. "Muéstranos que te importa", exigió *The Express*: "Su pueblo está sufriendo: EXPLÍQUENOS, SEÑORA", le gritaba *The Mirror* desde la grada. "¿Dónde está nuestra Reina? ¿Dónde está su bandera?" quería saber *The Sun*. "Deje la bandera a media asta", insistió el *Daily Mail*, dándole a la reina su propia lección de protocolo.

El funeral fue igualmente dramático, aunque de una manera diferente. Esta vez era un teatro imperial, teóricamente concertado por el "pueblo" y elaboradamente negociado por todas las partes involucradas. Las riñas tras bambalinas respecto de lo mucho o de lo poco (ya sea en términos de espectáculo, emoción o espectadores) quedaron suspendidas por el esplendor del acontecimiento. La fastuosidad del funeral hizo visible que la enemistad, como el cuerpo, podía ser enterrada; ahora que Diana había muerto, las rivalidades y contiendas podían olvidarse. El país estaba, una vez más, "unido" en la tragedia, y la experiencia irresistiblemente sensual (el olor de las flores, el sonido haciendo eco de los cascos de los caballos, los cuerpos temblorosos de los espectadores que sollozaban) reavivó la atracción erótica, aunque ambivalente del Estado. Así, el funeral fue un acto de conflicto nacional y de resolución, un acto de recordar a una Diana y olvidar a las otras, de celebrar una vida y de trascenderla (oscureciéndola) con pretensiones de un propósito superior y de una santidad que ella nunca tuvo. La Diana transgresora y casual estaba completamente extinguida, en parte, por el mismo pueblo que decía amarla.

El funeral, como teatro imperial, era lo opuesto a la muerte como drama. Como en el teatro, palabra que se refiere tanto a la estructura física, institucional como a la

acción intencional que tiene lugar dentro de sus límites, la teatralidad del funeral elidió cuestiones de la relación de Diana con la monarquía, al normalizar el rito de paso dentro de las demarcaciones de la tradición histórica. Las tensiones desaparecieron detrás de la sensualidad y la ceremonia de todo. El recorrido, las filas de espectadores, la coreografía de la fiesta fúnebre: Era un montaje deliberado de la restauración del orden, cuidadosamente modelada en funerales ordenados anteriormente. Se trataba del 'nuevamente ', del "ahora" y del "como siempre" de la auto-representación. Ella desaparece sólo para reaparecer. La procesión dolorosamente lenta señalaba la calidad aparentemente eterna y estable de una orden real ahora tan abiertamente en juego. La monarquía en exhibición era muy diferente a la que saludaba a todo el mundo durante la boda. Pero la puesta en escena física era también un acto de restauración, ella aislaba y le daba una trama la situación, el primer y el último acto de la princesa de Gales. Después de la crisis abrupta provocada por la caída, el funeral ofrecía un cierre estético y una resolución emocional. Al igual que en el ritual, esta etapa final prometía ser muy conservadora. La restitución del orden social, roto por la crisis pero probablemente no muy alterado, evidenciaba que Diana regresaba una vez más al cuerpo oficial que trató de eludir tan arduamente. Mientras Charles, los dos jóvenes príncipes, el príncipe Felipe y el conde de Spenser, seguían el ataúd a pie, era evidente que la procesión hablaba tanto sobre la posesión y el control como sobre las emociones y la empatía.

¿Qué tiene que ver "el pueblo" con el teatro imperial, con las luchas entre la Reina y el Príncipe, con los Windsor y los Spensers, con los conservadores y el partido laborista de Tony Blair? *¿Que vela tenemos nosotros en este entierro?* ¿Cómo se construye "el pueblo"? La "puesta en escena de lo popular", como Néstor García Canclini argumenta en *Culturas Híbridas* "ha sido una mezcla de participación y simulacro"^{cl}. Los periódicos de todo el mundo publicaron el mismo artículo, ampliando el alcance del "nosotros" de acuerdo a su audiencia. La misma imagen de Diana aparecía, a menudo con el mismo texto, hablando sobre "nuestra" reacción frente al giro devastador de los acontecimientos. Una página web daba instrucciones al usuario para enviar "sus sentimientos, condolencias o memoriales a la Princesa Diana haciendo click aquí". La "encuesta de opinión por fax sobre la Princesa Diana" (creado por *The Post*), le pedía a la gente definir lo que ella significaba para ellos^{cli}.

En Inglaterra, el evento fue interpretado como una "revolución" (de clases) porque le mostraba a "la gente" su nuevo poder. El *New York Times* relata que el "enfrentamiento notable entre el pueblo británico y el Palacio de Buckingham y [...] una

retirada real todavía más notable"^{clii}. "El pueblo" ganó su lucha final con la reina. Habían exigido la pompa y la ceremonia de la autoconstrucción del imperio. El ritual, tradicional hasta el extremo, se podría interpretar como un cambio subversivo porque fue el público, no la corona, quien lo ordenó. Ahora –Tony Blair quisiera que creyésemos –las viejas costumbres aristocráticas desaparecieron en un acto más de surrogation: La Reina ha muerto, larga vida a Diana, la reina de los corazones de la gente. Diana era la nueva cara de la nueva Inglaterra: con estilo, joven y compasiva. La hegemonía ahora tenía un look más informal y fotogénico. Diana, como Inglaterra, estaba saliendo de una depresión. Ella sería la embajadora de la buena voluntad, la cara post Thatcher más amable y gentil de Inglaterra. En lugar de la política, el estilo. En lugar de divisiones ideológicas amargas, el consenso y la unidad nacional. "El pueblo" actúa en el drama nacional como actores, en lugar de espectadores.

El drama, entonces, no es sólo acerca de la trágica muerte de Diana, su funeral real, o la situación política actual en Inglaterra. El evento, como insisten los autores, es performativo –se trata de las estructuras de sentimiento, que están cambiando. El acontecimiento cambió la forma en que los ingleses performatizan sus emociones: quedan fuera las expresiones rígidas y la política mezquina. Entran el contacto, la sonrisa, y las generosas demostraciones públicas de espontaneidad. Al tocar a los pacientes con SIDA y a los niños moribundos, Diana marcó un nuevo modo de ser (británico).

Pérdida

Pérdida. Un fantasma es sobre la pérdida, la pérdida manifiesta, la visión de lo que ya no está ahí. Pero yo me pregunto, ¿qué es lo que se ha perdido? Las velas de Diana, como las de Evita y las de la Madre Teresa, proporcionan los miles de puntos de luz que los gobiernos corporativos ya no se sienten obligados a dar. La pérdida era, también, de la agenda de la clase obrera y de la feminista. A diferencia de Evita, que provenía de la clase trabajadora y ejerció un poder político sin precedentes en Argentina, Diana y la Madre Teresa no tenía aspiraciones políticas. La popularidad de Evita, canalizada en un populismo formidable, superó su muerte hasta el punto de que

su fantasma sigue siendo el jugador con más poder político en la política argentina actual. Este mundo no está listo para otra Evita. La potencia femenina de la década de 1940 e inicios de 1950 se convirtió en el sofisticado apolítico, no amenazante de la década de 1990. A Evita también se le niega la visa. Cuando fue resucitada en la película *Evita*, Madonna era un estilo, un "look". El público apasionado de actores políticos que mantenían a Evita en el poder se fundieron en las lágrimas de los espectadores y consumidores. La profecía de Evita, de su *revenge*: "Volveré, y seré millones", parecía irónicamente cumplida. Por ahí estaba ella, encarnada por Madonna, ni más ni menos. Incluso en las paredes gritaban las protestas: "Fuera Madonna, Evita vive". Evita vive, pero sólo en la Argentina. En los EE.UU., es una barra de labios, un fascista, una puta y una rareza. ¿Y qué viene ahora?, pregunta Frank Rich. Tal vez "muñecas Barbie de Evita en pequeños ataúdes de plástico transparente"^{cliii}. El acto de conjuración logra un desaparecimiento por repetición –una cara por otra, un nombre por otro; Evita se disuelve en Madonna, mientras que Madonna gana visibilidad a través de Evita.

Así que las opciones no eran, y nunca podrían ser, entre Diana y Evita, sino entre Diana y la Madre Teresa. Una historieta publicada en la revista *New Yorker* en 1998, de Frank Cotham, mostraba a los habitantes alados del cielo moviéndose entre la calle Princesa Diana y el paseo Madre Teresa. El camino del Imperio y el camino de la Iglesia, cada uno con sus embajadoras en el viaje claramente sin retorno a través de las fronteras, la prueba no solicitada pero viva de que el Primer Mundo se preocupa. En el lenguaje del 'amor' en lugar del poder, estas mujeres afirman renunciar a su enorme capital político, económico y simbólico en nombre de los que no tienen. Al igual que con todos los iconos sobrecargados, estas mujeres se veían bastante transparentes. Es todo tan simple, en esta charla del amor. Uno podría amar a Diana y a la Madre Teresa e incluso odiar la política, como si el acto naturalizado de donaciones caritativas no tuviese nada que ver con el expansionismo del imperialismo, el catolicismo y el capitalismo tardío.

Tal vez también estaba perdida la nostalgia colonial por el Amor Real. Para los espectadores en las antiguas colonias, Diana también incorporaba una relación de amor-odio con el imperio o el imperialismo, que ella al mismo tiempo representaba y trascendía. Su extrañamiento de la realeza permitía el posicionamiento ambiguo, el "nepantla 'de América Latina post-colonialismo, o la" ambivalencia "derivada de lo que Homi Bhabha denomina la "doble articulación" (parecido, pero no tanto) de la difícil

situación colonial. ¿Qué opciones tienen los colonos fuera de hacer malabarismos, en el complicado juego de la identificación/des-identificación? Ella era la prueba viviente de que el amor real había fracasado. Sin embargo, el amor de la realeza podría continuar a través de "nuestro" amor por ella. Y nuestro amor por ella nos lleva a la posibilidad de trascender el racismo en el corazón del colonialismo a través de su nueva unión romántica con Dodi. Ese Otro playboy, moreno, sexy, el consumidor supremo, era la antítesis de Charles, "uno de ellos", el supremo nerd pasado de moda. Eso la hizo, supuestamente, "una de nosotros" -una de los excluidos o traicionados por una autoridad atrozmente rígida. Ok, Dodi era un multimillonario del jet-set; tal vez no era del todo uno de nosotros, y en nuestro fuero interno nos preguntamos si habría sido feliz, pero la belleza de los cuentos de hadas depende precisamente de la rapidez y de lo intempestivo de sus finales.

En otro sentido, por supuesto, la muerte de Diana tenía que ver con la pérdida de otra forma de materialidad. Su imagen se convirtió en un rostro "universal" para la globalización desincorporada, facilitada por los satélites y por la web en todo el mundo. Un producto de los sistemas de intercomunicación, la 'Diana' que veíamos nunca estaba y siempre estaba "en vivo". Nunca estaba "en vivo", ya que, como decía una publicación, "No Pix, No Di." [Sin fotos no hay Di]^{cliv}, Su calidad de "en vivo" era producto de la mediación. Susan Stewart, en TV Guide, escribe: "Sé que es un hecho que Diana existía fuera de la televisión: una vez me dio la mano. Fue muy emocionante, ella ya era un icono internacional, pero casi sin sentido. Todo lo que recuerdo es una imagen borrosa de pelo rubio, el ronroneo de un saludo. Hay al menos una docena de fragmentos de películas de Diana más vívidas en mi mente que nuestro encuentro real fuera de la pantalla"^{clv}. Su existencia física, redundante incluso en la vida, sólo sirve para autenticar su imagen más completa, la imagen" real "y ubicua que sigue desafiando los límites del espacio y del tiempo.

Por lo tanto, ella nunca estuvo (pero siempre está) "en vivo" y "aquí" en todas partes, rondando nuestro presente. Una Di virtual, su imagen sobrevivirá a su muerte –el significante no tiene necesidad de significado, excepto como restos autenticadores. Ella existió, eso es suficiente para vivir en nuestros dramas. La web nos invita a encender una vela por ella, ampliando el simulacro de participación. Ella es un fetiche, una imagen sagrada, cuyo significado no emana desde el interior, pero se le asigna desde fuera. Como un fetiche (ya sea en términos psicoanalíticos o como fetiche de mercancía), su éxito se deriva tanto de la facilidad con que las ansiedades y los miedos

son desplazados hacia ella como del proceso de desautorización por el cual el público puede admirar su imagen mientras ignora la violencia que contribuyó a su creación. Su vulnerabilidad, su infelicidad y difícil situación física sólo contribuyeron a su popularidad, pues, como alguien ha señalado, cuanto más infeliz era, mejor se veía. Después de su muerte, una generación nueva (y mejorada) de productos circulan con su imagen: Sellos conmemorativos, platos y muñecas. La música y los libros que inspiró han llegado a la cima de las listas y recaudó millones de dólares. Su nombre se invoca en la guerra contra el conducir ebrio, las minas terrestres, la bulimia, el SIDA, y otras enfermedades sociales variadas. Un nuevo ejército de diseñadores se encargará de vestir y de instruir al fantasma. Ya se han reportado apariciones. Nuevas performances políticas, artísticas o empresariales se levantarán de estos restos de archivo. Otras mujeres bailarán en ese mismo espacio de la imposibilidad que su performance hace visible.

Negociando lo local

Después de que la orgía de identificación promiscua termina, ¿las comunidades sienten el abandono y la explotación de la aventura de una noche? Cuando miramos ese espejo colonial, su reflejo nos devuelve la mirada, ¿o será que nos vemos a nosotros mismos-completo con colas de caballo, sin botones y todo? Los murales de las figuras 20-26, como espacios de duelo comunitario y público, muestran signos de un debate continuo. En lugar de simplemente reiterar las muestras de amor y pérdida "universal", los murales hacen que los eventos sean locales, llevándolos al corazón de la comunidad. "¿Por qué nos preocupamos por Diana?", parecen preguntar. Al honrar su muerte prematura, las paredes de su memorial la sitúan de lleno en la historia larga, sin acuse de recibo de las muertes prematuras en esos barrios. Ellos llaman la atención sobre la violencia de los bandos y la policía en la ciudad de Nueva York, que la gente prefiere pasar por alto. Pero las paredes también manifiestan la ira de los no correspondidos - el "¿por qué tenemos que preocuparnos por ella cuando nadie se preocupa por nosotros?" Los murales latinos para "Lady Di" ahora tienen un "Die", escrito por todos lados. Alguien ha escrito: "NO MORE SPECTACLES AT ALL, LADY DIE" [no más

espectáculos, Lady Die] en pintura amarilla sobre el mural que advertía sobre “la matanza de los medios de comunicación” (Figura 30). El mural que había declarado su amor por Diana, anunciando que se la extrañaría en todo el mundo, ahora tiene un conscientemente mensaje post-colonial: “Hemos pasado años de duro trabajo para romper con la tiranía de la dominación británica. NO HAY SANTOS, NO HAY PECADORES” (Figura 31). El mural de la santidad y de la realeza que representaban a Diana y a la Madre Teresa no sólo grita "DIE! DIE!" [¡Que muera!] (Figura 12), sino que también participa en otra forma de circulación (Figura 32). Ese mural muestra más que las imágenes desplazadas de la globalización transnacional. Captura, también, el otro lado de la misma economía que deja a las personas fuera, en el frío: los desplazados, la pobreza y la falta de una casa que el voluntariado no consigue disipar en Lower East Side. El sin casa se sitúa, como ofrenda, en ese “altar” para la santidad.

El fantasma de Diana sigue bailando, siguiendo la convergencia de fantasmas preexistentes y la crisis más reciente -siempre una re-escritura, una actualización, un hacer actual algo que ya lo era. Porque todos estamos atrapados en los sistemas económicos e iconográficos transnacionales, no tenemos otra opción, al parecer, más que participar en la circulación de capital, tanto simbólico como económico. La manera en que descargamos esas imágenes y lidiamos con ellas, sin embargo, refleja el poder de la comunidad local en la elaboración de los términos de los debates. Por un lado, por supuesto, la muerte y el funeral de Diana constituyen un drama global que atrae a las masas. Tiene todos los ingredientes de una película sentimental exitosa: la muerte de una princesa noble, bella e incomprendida. Por lo tanto, es a la vez un original y una repetición, un efecto fantasma, una reaparición performativa. En esta puesta en escena particular, "el pueblo" no es sólo el consumidor, sino también un constructor de esa muerte. El espectáculo del espectro hace al espectador. En lugar de luto, la multitud indiferenciada consume la aflicción –los destinatarios, no los agentes, de una emoción que no les pertenece. "El pueblo" prende velas imaginarias para Diana en la web en un acto virtual de identificación. Pero, en otro nivel, el evento también escenificó la necesidad de una participación activa. ¿Es tan extraño que queramos actuar en un drama que, sabemos muy bien, no es el nuestro? Si hay que comprometerse, como parece, estos muralistas muestran que la gente establecerá los términos de la conversación. En lugar de constituir un espacio más de descarga global, abre un sitio más estratégico para la negociación local. Tal vez no es tan extraño que, al igual que los artistas de los murales conmemorativos, tal vez deseemos insertar nuestra propia versión de los

acontecimientos poniéndola lado de nuestras víctimas, junto a otros iconos que nos importan, sabiendo muy bien que el gesto jamás será correspondido. Pero, como siempre, está el ambivalente tira y afloja de la fantasía imperial. El 'DI' irrumpe en el 'DIE' [morir]. Estos rituales de paso insisten en que nos olvidemos de que no pertenecemos, aunque nos acordemos.

Nos paseamos por las calles del Lower East Side, Marina y yo, tomando fotografías. Las paredes cambian constantemente, reflejando los nuevos intereses y preocupaciones sociales. La sinagoga, más tarde convertida en un lugar de teatro musical judío, en el que Charles A. pintó a Tupac, Tyson, y a Diana, estuvo tapada de tablas por un año. Recientemente abrió sus puertas como una sala de cine de lujo (Figura 33). Después del 11 de septiembre, Chico utilizó la pared en la que había pintado su mural "En memoria de la realeza y de la santidad" para conmemorar a los que se perdieron en el ataque (ver capítulo 9). A mí se me había olvidado que hacía mucho tiempo él había tapado con pintura los rostros de Diana y la Madre Teresa. Quería claramente borrar su episodio con la identificación falsa. "¿Qué había aquí antes?", Le pregunté Marina. Ella también se había olvidado. Después nos acordamos: Un enorme y banal "¿No sería lindo?" había sido escrito sobre una imagen igualmente banal de la puesta de sol sobre un mar tranquilo. No tenía nada que ver con nada, muy inusual para el arte mural. No es de extrañar que nos acordáramos. En la calle Houston, los tres grandes muros dedicados a Diana, Elisa, y Selena habían sufrido cambios también. Chico había vuelto a pintar a Selena y a Elisa, y sus rostros todavía están hoy. Diana se había ido, substituida por la imagen de un gato y un perro contra el cielo de Nueva York. "La sobrepoblación nos está matando: Por favor, esterilizar o castrar" y debajo de la frase, el nombre de una clínica. Incluso Selena tenía una flecha en la cabeza, apuntando a una farmacia en la esquina (Figura 34). Un montón de desapariciones, un montón de formas de olvidar. Pronto vamos a olvidar que hemos olvidado.

8. Denise Stocklos

La política de la deciferabilidad

El escenario del espacio anexo del teatro La MaMa es plano, blanco y casi desnudo. En el centro, al fondo, un bosque de gruesas cuerdas que cuelgan del techo. Al fondo a la derecha, apenas podemos ver un palo de ropa bajo un pesado abrigo de piel. Y más lejos, en el lado opuesto, un bastidor pequeño de ropa simple y una silla completan el efecto minimalista de este escenario austero. Ocho televisores cuelgan suspendidos por encima de todo el frente del escenario, inicialmente oculto por un telón negro. Las cuerdas futuristas e inquietantes del Cuarteto Kronos cadenas se oyen, mientras un flujo de luz blanca plana lava el escenario. En una esquina, que sobresalía de la cortina blanca simple, vemos una bota negra. En cámara lenta, él/ella camina en el escenario con pasos exagerados, gigantes. Vestido con un esmoquin, con chaleco y sombrero de copa, su apariencia es enigmática y andrógina. El traje parece un poco masculino para una mujer, aunque las líneas curvas y la camisa con vuelos del smoking pudiesen ser muy femeninas para un hombre. Unos labios rojos nos preparan para la masa de pelo rubio eléctrico con las raíces negras que caracterizan a la actriz y que ella suelta al curvarse, saludando al público y soltando su sombrero de copa. Mitad Thoreau, mitad director de circo, ella anuncia su propia performance, minimalista en escena, maximalista en la intensidad de las imágenes corporales que llenan el espacio. Con mímica, escribe letras ilegibles en el aire (figura 62). Así comienza esta investigación sobre la deciferabilidad trans-nacional del performer más renombrado de Brasil, Denise Stocklos.

Civil Disobedience: Morning is When I Am Awake and There is an Aurora in Me [Desobediencia Civil: Mañana es cuando estoy despierta y hay una Aurora en mí], basada en textos de Henry David Thoreau y escrita, dirigida e interpretada por Stocklos, explora las posibilidades de la libertad –política, individual, sexual y artística –en una sociedad que mantiene a la gente carente y confinada. En el pasado, -la Nueva Inglaterra de Thoreau en el siglo XIX, y ahora, en la agonía del capitalismo desenfrenado a finales del siglo XX, esa performance muestra que la gente abrumada, agobiada, atormentada, incluso llevada a la locura por la presión por la conformidad, impuesta por la sociedad. "Los doce trabajos de Hércules", dice Stocklos citando a Thoreau, "eran insignificantes en comparación con los que mis vecinos hicieron, porque eran sólo doce años, y tuvieron su fin"^{clvi}. La narrativa, como el palo de ropa, sirve

como una estructura minimalista donde colgar su performance. El cambio de Thoreau/Stocklos al bosque (el bosque de cuerdas bañadas en iluminación verde) se entiende como una retirada temporal de la civilización con el fin de probar los elementos de la vida que eran, en realidad, "esenciales" (Figuras 63-64). Él/ella soporta la angustia de la soledad y la falta de la civilización siendo después encarcelado/a (de nuevo, las cuerdas, ahora transformado por la iluminación roja) por no pagar impuestos. Tras su liberación en contra de su voluntad al día siguiente él/ella entiende que es tan "libre" en la sociedad como en el bosque. Las cuerdas, como la naturaleza y la cárcel, ocupan el mismo espacio mental. Las imágenes de libertad, en América Latina como en otras partes, sólo existen en la proximidad de la realidad de la opresión. En una variedad de registros, que van desde el humor a la introspección poética o la añoranza, las palabras y el lenguaje corporal de Stocklos hacen dos preguntas recurrentes: ¿qué es esencial para la felicidad humana? ¿Cómo podemos comunicarnos con el otro? Las preguntas son urgentes: Denise Stocklos corre contra el reloj. Ella ha venido, nos dice, para darle la bienvenida al nuevo milenio. La cuenta regresiva se hace visible en los ocho televisores, la obligan a apresurarse por entregar su mensaje, "antes de que se acabe la vida" (Figura 65). El teatro, para Denise Stocklos, no es ni recreación ni entretenimiento: "Es para ganar tiempo"^{clvii}.

Lo que hace que esta performance sea tan atrayente, además de la urgencia de las preguntas, es un acto conceptual mágico de Stocklos. Ella hace malabares con signos, imágenes, palabras, gestos manteniéndolos a todos en el aire al mismo tiempo. Sacando de su sombrero todo tipo de estilos –circo, mímica, vodevil, gestus y distanciamiento brechtianos, Strip Tease, declamación filosófica, clown –crea su propio sistema corporal y verba, en el que cada elemento gira en contrapunto humorístico con el otro (Figura 66). El texto es una composición de Thoreau, Gertrude Stein, Paulo Freire, y los pasajes escatológicos paródicamente atribuidos a la "Guía de los fluidos corporales." Como Thoreau, ella le rinde homenaje a la desobediencia civil, incluso mientras imita las paredes que disminuyen su tamaño. Ella llama a la lectura cómica del cuento "Miss Furry...", de Gertrude Stein en un ejemplo de la acrobacia de la lengua: "they were gay there—not VERY gay, just gay there... She was gay and that was it!" [¡Qué estaban alegres allá!, no MUY alegres, sólo alegres... Ella era alegre y punto]. Alegremente, ella desata los significados de sus significantes frenéticos. Economiza su voz rapsódica para la lectura de un pseudo-cuestionario que nos pregunta en qué situaciones sociales nos podemos tirar pedos. Ahora ella es Elis Regina, la cantante

brasileña, e insiste en dejarnos un mensaje dentro de una botella en el naufragio de una civilización. Luego ella es una mujer de la alta sociedad, que se retuerce frente a un espejo bailando un tango frenético. Su rostro se transforma en una serie de máscaras, cada una más grotesca que la otra en sus esfuerzos por embellecerse (Figura 67-69). Una ceja se asoma hacia arriba, un ojo parece estallar hacia fuera, los dientes superiores sobresalen, la barbilla desaparece en ese rostro que se retuerce con la misma facilidad que el cuerpo. Ella imita la acción de poner más y más maquillaje. Ella se aprieta, y empuja por caber en su vestido, su cuerpo se desmorona bajo el peso de collares y anillos. Su rostro atormentado en el espejo gruñe: "Ten cuidado. Ten cuidado". El "significado" de las palabras tiene muy poco que ver con su enunciado performativo. Toda la performance, en el espíritu de Pina Bauch, descompone el gesto, la palabra, la imagen, el sonido, hasta llegar a su unidad más esencial –ella repite, reformula y lo ensaya en otra clave, otro movimiento –siempre con el único propósito de establecer la comunicación.

Pero no son sólo estos ritmos –corporales, vocales y textuales –se cruzan, convergen y se separan. La inflexión portuguesa en los textos en inglés hace que las palabras se disparen en otra dirección. Stocklos aumenta la distancia entre el lenguaje "natural" y "adquirido" para romper aún más las nociones de normatividad. Stocklos 'prefiere representar en el idioma de la audiencia –en portugués, inglés, español, francés, alemán, ruso y ucraniano –para facilitar la comunicación. Siempre hay otra lengua coexistente en el idioma que uno oye. Stocklos no tiene guión en inglés para la performance que se traduce mientras ella avanza. En parte, esto es circunstancial: hasta dos días antes Stocklos pensaba que podría presentar en portugués, pues el anexo está controlado por Equity, el sindicato de actores que prohíbe el performance de los actores extranjeros en inglés. Pero dejando de lado las circunstancias, ella siempre ha cultivado tanto la alienación como la libertad producidas por el hablar en un idioma extranjero^{clviii}. En el exilio voluntario en Inglaterra en la década de 1970, cuando compuso su primera pieza en solitario, descubrió que el Inglés le ofrecía "ligereza", un medio más para transportarse de la "visión y el acecho de la tortura y la dictadura" del régimen militar brasileño^{clix}. Cuando presenta ese texto en portugués, escuchamos la traducción del Inglés de Thoreau en su discurso. Su propia capacidad de representar en varios idiomas diferentes evidencia la historia de la migración común, el exilio y la reubicación compartida por muchos artistas latinoamericanos.

La duplicidad, entonces, es tanto una estrategia como una circunstancia. Nada es transparente. Nosotros nos conocemos, si es que se puede decir eso, sólo en la traducción. En los registros múltiples, su trabajo escenifica los obstáculos a la comunicación, a la que ella constantemente alude. En una escena, ella organiza un encuentro entre dos personas sólo mediante el uso de lenguaje corporal y dos sillas metálicas. En un baile, sujetando las sillas con la longitud de su brazo, ella se mueve a través de una secuencia de movimientos y espacios. Después, repite la secuencia usando el lenguaje. El lenguaje añade un poco de claridad, pero también deja mucho a la imaginación. "A veces", concluye, dirigiéndose a nosotros directamente, "logramos la comunicación. A veces no". Luego de esta reflexión ella deja una pausa larga que lo dice todo. (Figuras 70 y 71) El idioma, por lo tanto, sirve al mismo tiempo como medio de comunicación, como obstáculo para la comunicación, y como un sistema signifiante más. Cuando la palabra 'HONRA' aparece en todas las pantallas de televisión, ellas al mismo tiempo reiteran lo Stocklos dice: "Honra a tus palabras, tu voz, tu comunicación", pero también se convierte en un objeto visual dentro de un sistema de comunicación diferente. La comunicación depende de hacer las conexiones, aunque sea de manera efímera y sin orden ni concierto, a través de ese laberinto semiótico, de esta sociedad del espectáculo que produce claridad, pero no confusión. A veces el mensaje llega, a pesar de los enormes obstáculos, intacto en la botella. A veces, no. Al igual que el gesto repetido, las palabras también nos advierten sobre creer en completitud. Una secuencia nos cuenta sobre la bañera de un emperador chino, adornada con el mandato de *Renuévate*. Con el humor que caracteriza a toda la obra, las zambullidas espasmódicas de Stocklos en la bañera nos recuerdan que el mandato debe realizarse otra vez, y otra, y otra.

Y en todo esto, ella nos mira de frente, dirigiéndose a nosotros directamente, cuestionando nuestro papel en el proceso de toma de significado.

Entonces, ¿qué es lo que aquel acto de malabarismo mágico le comunica a los espectadores? Y, por supuesto, ¿a qué espectadores? Además de la energía, el humor y la destreza corporal y vocal de la artista, ¿qué más hay en juego? Siendo (por el momento) una criatura del nuevo milenio de los EE.UU., hice lo que hace todo el mundo: hice una encuesta entre mis amigos y conocidos de Nueva York que habían ido a ver la performance, para saber qué les había parecido. Un performer que conozco quedó muy impresionado por la manera en que Denise Stocklos utiliza lo grotesco para desafiar la estructuración social de la "feminidad blanca." Su cara se retuerce en todas

las formas imaginables. Algunas personas adoran su pelo tan 'cool'. Otros la amaron apasionadamente, y punto. Uno de mis estudiantes dijo que su trabajo carecía de originalidad, pero que admiraba el esfuerzo que había puesto en él. Otro quería saber si ella era gay. Otros encontraron su trabajo demasiado "europeo" por la forma en que utilizaba las tradiciones (mímica, vodevil, etc) o evitaba cualquier referencia o cuestiones específicas sobre 'América Latina'. Otros admiraron el extraordinario rigor artístico y la riqueza de su actuación. Algunos, como el crítico de *The New York Times*, la encontraron divertidísima. A un colega europeo le encantó la interacción entre Thoreau y Freire, y le pareció maravilloso escuchar a una performer hablar sobre la educación, la pobreza, los impuestos y otros temas sociales. Una amiga encontró la performance "muy latinoamericana", y el duro Inglés hablado por Stocklos, difícil de entender. Uno de mis colegas me preguntó si la performance estaba dirigida a un público 'local' o 'global'.

Los resultados de mi prueba etnográfica casera me dejaron perpleja. Lo que me llamó la atención, por supuesto, eran los comentarios automáticamente transformaban el evento en un indicador de la diferencia subalterna, formulado en términos de mucho/poco, para luego juzgarlo por no haber o haber tenido éxito de acuerdo con esos criterios. Sin embargo, el artista subalterno, a quien se le pide soportar todo el peso de asegurar la comunicación, se le niega la originalidad. Si quienes comentan reconocían las tradiciones que permiten la comunicación, entonces la obra carecía de originalidad. Pero si había algo que los comentaristas sospechan no comprender, la obra se consideraba excesiva e intraducible. Lo que yo había encontrado notable en la performance de Stocklos su utilización de códigos múltiples. En términos étnicos, sexuales, políticos, estéticos, lingüísticos, ella negaba cualquier delimitación sencilla. La pluralidad estudiada de Stocklos era, en sí misma, una elección artística interesante, en parte porque varios de los mejores artistas performáticos de su generación en América Latina - Jesusa Rodríguez y Astrid Hadad, por citar a dos artistas mexicanas - han optado por jugar con algunos de los íconos más "latinoamericanos" y reexaminarlos. Su trabajo subvierte los estereotipos que han regulado la formulación de la identidad de género de las mujeres mexicanas, desde la santa madre (la Virgen de Guadalupe o Coatlicue, la "madre" mexicana de todos los mexicanos) hasta la mujer macho con tacones altos y espuelas (Figura 72). El trabajo reciente de Astrid Hadad, *Heavy Nopal*, sugiere que la rejilla estrecha proporcionada por el estereotipo, que reduce y fija una imagen de una sola dimensión, sólo sirve como una crítica para

aquellos que son capaces de ver la violencia de la estructura. En un cuadro vivo que escenifica una pintura de Diego Rivera, con humor Hadad lleva el peso de la acumulación estereotipada y la repetición "ansiosa". Ella es todo en uno: la muchacha representada por Diego Rivera, que sostiene unas calas, la "Soldadera" (o combatiente revolucionaria), una latina cubierta de joyas, usando anillos, pulseras y aretes colgantes, la India, con la blusa bordada a mano, largas trenzas negras, y un aire desconcertante en ella (Figura 73). La imagen excesivamente marcada de la etnicidad telegénica indica la estructuración rígida de la visibilidad cultural. La automarcación paródica se lee como una repetición más del hecho, una prueba más de su fijeza. América Latina es sólo visible a través de cliché, conocida únicamente "en la traducción". Hadad juega con la ansiedad detrás de esas imágenes de exceso, llevando a los espectadores más hegemónicos a reconsiderar cómo estos estereotipos de la diferencia cultural / racial / étnica se producen, se reiteran, y se consumen.

A pesar de eso Stocklos, que trabaja con textos y técnicas de performance "occidentales" que explícitamente aspiran a un mensaje "universal" acerca de la comunicación, se restringe a la mayor o menor medida en que se exhiban estas mismas marcas étnicas. Cuando mi amiga dice haber encontrado que Stocklos era "muy latinoamericana", yo sabía que eso significaba "excesiva", "emocional", incluso "histórica". El comentario de que ella era "muy europea", es decir, no suficientemente latinoamericana, significaba que las expectativas creadas por lo "exótico" o lo "emocional" no se habían cumplido. El comentario de mi estudiante respecto de la falta de "originalidad" (por usar algunas de las técnicas "occidentales") traía consigo la suposición de que los latinoamericanos no pertenecen a Occidente, además de pasar por alto la cuestión conflictiva de la "originalidad" en su aplicación a contextos del "Tercer Mundo". El colonialismo priva al colonizado del "original", en el sentido de pertenencia cultural y de expresión autóctona, transfiriéndolo al colonizador como un marcador del gusto cultural, privilegio, y el capital simbólico. Al encuadrar el argumento en términos de "originalidad" no sólo se repite la acusación de mimetismo colonial, sino que confunde el gesto cultural de apropiación y transculturación que ha caracterizado a la formación artística e intelectual de América Latina, con un préstamo indiscriminado. En la performance latinoamericana, la "originalidad" debería entenderse tanto en términos de formas autóctonas como en las formas muy innovadoras en la que los artistas se apropian de otros repertorios culturales. El "muy latinoamericano", como el "demasiado europeo", revela una noción reduccionista de una identidad naturalizada, cultural y de

grupo en América Latina o para ella, como si hubiera una forma latinoamericana de ser o de representar. De acuerdo al grado en el que los artistas resisten o asumen las expectativas hace que el performance sea transparente (también europeo) o intraducible (demasiado latinoamericano). Así, el "latinoamericano", en mi perspectiva, sugería una forma de cerrar, en lugar de ampliar, el campo de reconocimiento cultural.

El poder y la originalidad de la obra de Stocklos, en mi opinión, está en el humor y la intensidad con la que transforma las tradiciones artísticas y políticas más dispares en un proyecto de performance contundente y muy personal. En sus treinta años como artista, ella ha explorado la combinación peculiar del militarismo brasileño y la alienación postmoderna (Casa, 1990). Denise Stocklos han intentado responder a los efectos persistentes del colonialismo (*500 Years –a fax Fromm Denise Stocklos to Christopher Columbus, 1992*), además de reflexionar sobre la política tortuosa y personal hacia las mujeres –como líderes políticas (*Denise Stocklos in Mary Stuart*) y como madres (*Des-Medeia, 1995*), y examinó las opciones políticas a las que se enfrentan los ciudadanos a finales del siglo XX (*Civil Desobedience, 1998*). Cada una de estas performances se basa en el repertorio de tradiciones artísticas que menciono en relación a Civil Desobedience –la mímica, el vodevil, el teatro épico brechtiano, los malabares y otras formas reconocibles –para transmitir un mensaje que es inflexiblemente suyo. Stocklos hace que sea un punto el citar las tradiciones que la formaron como un artista-así que siempre incluye una secuencia corta de mímica. Sin embargo, ella rechaza la neutralidad política de la mímica, y lo usa sólo para favorecer su propio proyecto, que está firmemente posicionado y comprometido. El discurso de Denise Stocklos a Colón, como el título lo indica, es absolutamente personal, directo y contemporáneo. Ella explora el papel del artista, del intelectual, del teatro, y del público en la trágica historia de su país. "Léalo," dice ella,". Todo está en los libros". Más tarde, una vez que el público comprende plenamente la magnitud de su crítica, ella manda a prender las luces de su casa: "Las puertas del teatro están abiertas para aquellos que quieran abandonar este barco en llamas"^{clx}. A través de su propio cuerpo, Denis Stocklos explora las formas en que el género, la sexualidad, el poder y los lazos familiares presionan a la mujer en su propia carne. ¿Es posible deshacer la trayectoria histórica de matanzas y optar por estrategias que reafirman la vida –sean estas estrategias ideológicas, políticas o personales/familiares? El trabajo de Stocklos es polivalente, lo que permite lecturas inusualmente divergentes.

En Brasil, su público reconoce su compromiso feroz con la política nacional. Una producción suya es un evento que convoca la atención nacional^{clxi}. En un festival reciente de su trabajo en São Paulo al que asistí, el público, principalmente brasileño en edad universitaria, se sintió profundamente conmovido por cada una de sus actuaciones. Todos sus shows se agotaron, y cada noche tuvo una ovación estruendosa. Dentro y fuera del teatro las paredes estaban llenas de fotografías de expresiones faciales de Stocklos, tomadas por su hija Thais Stocklos Kignel. Incluso los pisos y los ascensores reflejaban su presencia (Figura 78).

El status de Denise Stocklos como un icono nacional se debe, en parte, a su obra artística innovadora. Ella es la primera performer solista de América Latina, en la forma en que los críticos tienden a definir de performance en solitario, por lo menos en los EE.UU. Sus precursores podrían ser los artistas de vodevil y las estrellas de cabaret de los años 1950 y 1960, como Elis Regina, Chavela Vargas, La Lupe, Chabuca Granda. Su libro, *The Essencial Theatre*, expone su proyecto de utilizar los recursos mínimos, “gestos, movimientos, palabras, vestuario, escenario, accesorios y efectos”^{clxii}.

Al optar por el performance en solitario, Stocklos fue en contra del estilo político y artístico imperante de los años 1960 y 1970. La revolución cubana había promovido el ethos de la colectividad, un concepto que organizaba todo, desde los barrios hasta los grupos de teatro. Muchos de los artistas más importantes de Brasil (y de América Latina) en aquel periodo formaron colectivos para continuar con su labor artística y política frente a la política criminal. Boal trabajó con otros artistas importantes en el Teatro Arena, Buenaventura empezó el TEC en Colombia, Yuyachkani comenzó a trabajar en el Perú, y así sucesivamente. Iba en contra de la forma de pensar de los tiempos el organizar el trabajo en solitario. Incluso los actores o actrices aficionados formaron grupos para participar en el teatro de calle y llevar a escena piezas que hablaban de la situación política vigente en las favelas y otros barrios "populares". La instrumentalización política de la performance de este período hizo difícil para los profesionales del teatro y para los artistas que se fueron al exilio el continuar con su labor. Privados de sus grupos, sus audiencias y sus contextos, la mayoría de los artistas exiliados dejaron de crear por un tiempo o enseñaron en las escuelas de teatro. Stocklos, por otro lado, utilizó el período de exilio para formarse como performer en solitario. Aún así, "solo" no significa "solo". Ella siempre estuvo en conversaciones artísticas e ideológicas con otras personas que luchaban por su libertad. Sus últimas palabras a Elis Regina, en su homenaje solista a la cantante, trazan la

trayectoria de la solidaridad. Stocklos cita a Elis Regina quien, a su vez, canta una de las líneas más famosas de Atahualpa Yupanqui, "Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar".

En los Estados Unidos, las cuestiones, los intereses y los espacios viables de impugnación son profundamente diferentes. Aunque las discusiones sobre el colonialismo, el militarismo, la libertad política y los sistemas regulatorios de género y sexualidad estén también muy politizados en los Estados Unidos, el diálogo internacional sobre estos temas, incluso entre los progresistas, por lo general permanece en el reino de las ilusiones. Las estrategias, los gestos, los lenguajes corporales y simbólicos utilizados para su expresión reflejan la especificidad cultural de su articulación y amenazan con hacerlos "intraducibles" en otros contextos. Con muy buen humor, pero de una forma tal vez más difícil de reconocer que en *Heavy Nopal*, Stocklos también bromea con la red epistemológica del conocimiento al escenificar el ahora-lo-ve-ahora-no-lo-ve de lo aparentemente transparente. ¿Qué es lo que logra pasar por filtros hegemónicos, en términos artísticos o políticos?

Este juego de las escondidas, inadvertido por quienes respondieron mi encuesta de opinión informal, es una de las características que encuentro "muy latinoamericanas". Aunque Stocklos performatice ese juego, entrando y saliendo de las cuerdas, desvestiéndose, vistiéndose, moviéndose, camuflándose, transformándose ante nuestros ojos, el juego pasa desapercibido como estrategia porque es la antítesis, de acuerdo con las clasificaciones, de una 'América Latina' que es fija, conocida, repetida, y absolutamente accesible para nosotros. Así que, ¿qué significaría referirse al juego de las escondidas como una estrategia "latinoamericana"? Podría referirse a una amplia gama de prácticas culturales que, desde la conquista de las Américas, parecen sospechosamente inaccesibles para sus colonizadores. A pesar de que las autoridades del Estado y la Iglesia impongan normas estrictas sobre el modo en que los pueblos originarios deberían vestirse, vivir, adorar, celebrar y así sucesivamente, los escritos existentes transmiten la convicción inquietante de que, a pesar de su vigilancia, los europeos no comprendían todo realmente. El espectáculo colonizador/colonizado está siempre doblemente codificado. Algo más está sucediendo siempre por debajo de las rutinas aparentemente transparentes, impuestas por los nuevos amos. Las prácticas culturales de códigos múltiples se volvieron aún más dinámicas con el paso de los siglos. Las poblaciones nativas y africanas de las Américas siempre encontraron la manera de transmitir sus prácticas performativas en las mismas narices de los grupos

dominantes, al igual que los conversos, los judíos, y otras personas pertenecientes a las minorías. Esta habilidad, que fue por mucho tiempo una estrategia de supervivencia, también se convirtió a veces en una forma de arte. Para Denise Stocklos, una artista brasileña que aprendió su oficio durante el período de dictadura militar, la censura y la violencia de Estado (1964-1985), el virtuosismo multi-valiente comprende tanto la demanda de la claridad como la táctica de oposición basada en la visibilidad selectiva o parcial.

Veamos ahora la relación entre la sexualidad y la libertad. En Brasil, a diferencia de otros países de América Latina bajo la dictadura durante el mismo periodo, parecía que permitía una “libertad” mayor, física y sexual, aunque se les negase a las personas la libertad de expresión y otros derechos civiles. La imagen de un cuerpo sexy y multirracial era el mayor producto de exportación de Brasil. El carnaval y la samba, los dos productos culturales más conocidos de Brasil, glorifican la carne sensual, ondulante, aparentemente no reprimida. El cuerpo como un bien económico y político, funcionaba como un significante de una libertad superficial, parte de un espectáculo doble, o mejor dicho, un espectáculo dentro de otro espectáculo –algo como lo que Debord llama espectáculo militar (o "concentrado") que funciona dentro del espectáculo más "difuso" del capitalismo global^{clxiii}. El cuerpo, para los militares, hace una cosa. Las palabras van por otro lado.

La indescifrabilidad, entonces, ha sido durante mucho tiempo una estrategia de lucha contra las exigencias de que todo sea transparente, disponible para su inmediata de-codificación. La ambigüedad subvierte la demanda de deciferabilidad y su estricto cumplimiento. En una situación social que exige una formación rigurosa en términos de género y sex como parte importante de la performance política del “ser” nacional, no están disponibles para ser leído con facilidad era a la vez un peligro y una forma de desobediencia civil. El humor, para Stocklos y otros performers latinoamericanos, constituye el medio para la comunicación multi-codificada. Basado en yuxtaposiciones, subversiones y reconfiguraciones inesperadas, su humor insinúa otros significados posibles, duplicidad, polivalencia.

Stocklos, que ya 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 lenguajes nuevos en términos estéticos y lingüísticos. El inglés, como he mencionado anteriormente, le ofrecía "ligereza". El trabajo en performance en solitario le garantizaba una zona de posibilidad expresiva y política durante un período en el que la

desobediencia en grupo era peligrosa en extremo. Lo mejor era que cada uno escenificara su propio acto de resistencia. Tal vez un punto de convergencia que la llevó a Thoreau fue su similitud con el performance político en solitario. "La única obligación que tengo el derecho de asumir," dice Stocklos citando a *Civil Disobedience* de Thoreau, "es hacer en cualquier momento lo que creo que es justo"^{clxiv}. Ambos se retiraron de su mundo, de manera temporal, no para escapar, sino para reinterpretarlo, para des-identificar, para rediseñar. La desobediencia civil, para Thoreau y para Stocklos, es una práctica en solitario, una política de no participación, una lucha contra la identidad, anti-catártica, de la resistencia individual, una política de *uno*. Para Stocklos, el lenguaje corporal podía decir lo que las palabras no. El "cuerpo escénico" asume la responsabilidad de la comunicación, de la reapertura de los lugares clausurados por los sistemas de terror, por el silenciamiento y por el exilio.

Este contexto político conduce a un tipo de performance política bastante "diferente" de lo que muchos de mis amigos y conocidos ven en Nueva York. Los objetivos y, por lo tanto, las estrategias, son diferentes. Varios de los mejores artistas solistas estadounidenses -Peggy Shaw, Kate Bornstein, Hughes Holly, Finley Karen, Leguiziano Juan, Marga Gómez, Tropicana Carmelita, Margolin Deb, Spalding Gray, por nombrar unos pocos – elaboran sus trabajos a partir de material autobiográfico. Ellos escriben su propio material, recordando sus experiencias personales como la menopausia, los cambios de sexo, el asumir la propia homosexualidad, el rechazo o la aceptación del propio cuerpo, el crecer en una familia disfuncional, la enfermedad de Alzheimer, el exilio y la formación religiosa. Con frecuencia en primera persona, las performances tienden a privilegiar el lenguaje por sobre la corporalidad y se basan en la identificación con un público que reconocen como propio. El humor, la intensidad, la belleza de estas performances a menudo se deriva del acto de tomar lo pequeño, lo personal, el confesionario, haciéndolos hablar frente a una comunidad organizada en torno a (pero no limitada a) una "identidad". Los latinos/as, gay/lesbianas y feministas encontramos en estos artistas un espacio para la identificación, el reconocimiento mutuo, por ser lo contrario de lo regulado por la cultura dominante. Estas performances legitiman la alternatividad a través de la ironía, el humor, la alegría. A menudo se asocian con espacios culturales específicos (*off off*) y las audiencias son auto-seleccionadas en torno a determinados "temas".

Stocklos, quizás más en la línea de Anna Deavere Smith, toma otra ruta en la performance en solitario, lo que le permite a su cuerpo canalizar (y no poseer) toda una

gama de posiciones. Su trabajo de ambas artistas es intensamente "personal" en lo que respecta a su proyecto político y estético, pero no es autobiográfico. Tampoco se dirigen a un público de ideas afines. En lugar del enfoque de adentro hacia fuera descrito anteriormente, estas dos artistas van de afuera hacia adentro. Anna Deavere Smith ha declarado que un actor puede entrar un personaje a través del lenguaje –si aprendemos a decir las palabras de otro, vamos a ser capaces de sentir lo que ellos sienten de alguna manera, y entender por qué hace lo que hace. Ninguna usa sus propias palabras, aunque en gran parte imaginen y creen sus propios textos. Más bien, es precisamente a través de la incorporación de otras palabras, otros idiomas, otras formas de pensamiento que posibilitan la comunicación inter-personal e inter-grupal (ya sea racial o nacional), considerada por ambas como la clave de su proyecto político. Stocklos, un poco en la línea de muchos de sus contemporáneos latinoamericanos, se ve a sí misma como una revolucionaria que busca una transformación profunda y radical en la forma en que el individuo piensa y actúa. Pero, y nuevamente de forma irónica, es una revolucionaria pero en el estilo anarquista e individualista de Thoreau, y no al modo de Fidel, el Ché o Sandino. Después de tantas revoluciones fallidas, Stocklos no puede suscribirse a los programas catárticos, restrictivos e identificatorios que fueron puestos en movimiento.

Esto no quiere decir que Stocklos no se preocupe de problemas como el género y la sexualidad, que son la preocupación de muchos de estos otros artistas. A pesar de que sus reflexiones no estén conectadas con una narrativa personal, ellas giran continuamente ante nuestros ojos. Como performer, Stocklos parece tener acceso a una amplia gama de géneros normalmente reducidos y dicotomizados como masculino/femenino. Pero ella no se dedica al *drag*, si por ello se entiende un enmascaramiento paródico consciente, o un desenmascaramiento de los roles de género "opuestos". No hay nada paródico en la forma en que asume el poder, la autoridad, el control y la fuerza física por lo general conferida al masculino, ni en la forma en que se exalta en el placer, la vulnerabilidad y la expresividad del cuerpo asociado con lo femenino. Más bien, ella desafía al sistema normativo que asigna la "masculinidad" exclusivamente a los hombres y la 'feminidad' a las mujeres. La crítica, como la secuencia de maquillaje deja claro, reside en la forma en que nos vemos obligados a adaptarnos a las restricciones reduccionistas de los roles de género estereotipados.

La androginia, sin embargo, no es una categoría popular entre algunos teóricos queer de los Estados Unidos, donde el movimiento visto como políticamente más radical demanda una presentación más explícita y categórica. El menosprecio se deriva

de la forma en que la androginia se ha movilizado para excluir, en lugar de develar las complicadas relaciones entre los 'actos' de género y sexo. Y ahí está la manera en la que el performance de Stocklos', mientras desafía paradigmas restrictivos de género, deja de vincular las representaciones de género a la práctica sexual. Además del momento Steiniano de ser homosexual, no *muy* gay, apenas gay, la sexualidad de Stocklos es indescifrable debido a la naturaleza anti-autobiográfica de su performance. Se podría argumentar que, una vez más, la performance escenifica la ruptura entre lo corpóreo y lo decible. El cuerpo de Stocklos performatiza una cosa y dice otra. Ella desmantela la feminidad y la masculinidad normativa como actos de vestirse y desnudarse, performatiza el ser gay por medio de Stein, ejerce su fuerza física en el balanceo de las sillas, y permite la sensualidad y vulnerabilidad. Ella se lamenta de nuestra incapacidad para hacer uso de todo nuestro potencial corporal, de pensamiento y de ser. Su cuerpo y sus palabras demandan más opciones, una expansión de nuestra expresividad actual. Pero lo que funciona físicamente como un desafío a las limitaciones también puede (como sugiere el descrédito de la androginia) ser visto discursivamente como su opuesto -subsumiendo las cuestiones de la sexualidad bajo el título de "opresión" -un acto de agrupar, retóricamente, que funciona en contra de la performance de desvelamiento. Sin embargo, esta discusión también se beneficia de un diálogo intercultural más amplio. En lugar de descartar este tipo de performance de la ambigüedad por ser apolítica o '*unqueer*', Sylvia Molloy nos anima a ver el acto de "posar" y de otras formas de prácticas de género "antipatriotas" como "una performance política significativa y una práctica cultural *queer* fundadora"^{clxv}. El debate que se abre en torno a las cuestiones aparentemente transparentes de la política, el género y la sexualidad, en mi opinión, ponen de relieve la indescifrabilidad que se produce cuando dos imperativos políticos se enfrentan -la política de ambigüedad originada en América Latina está en contradicción con la política de identidad estadounidense, que exige definición.

¿Por qué es tan urgente que los teóricos de la performance se centren en la audiencia intercultural, en las formas en que nos entendemos o no a través de las fronteras culturales y nacionales? Mientras los sistemas de circulación -económicos, culturales, migratorios -sufren cambios como parte de la globalización, nos enfrentamos con nuevos sistemas de control y centralización en los cuales tenemos parte. Aunque las performances han viajado por mucho tiempo (por lo general de un solo sentido) de los centros a las periferias coloniales, ahora vivimos en un ambiente de circulación mucho

mayor y aparentemente multi-direccional. Esta circulación tomar varias formas. Tenemos las producciones "pre-fabricadas" como *Cats and Miss Saigon* que se presentan simultáneamente en Nueva York, Londres y Ciudad de México. Estos son productos culturales, objetos que cambian poco (si es que cambian) en tránsito. En segundo lugar, los espectáculos folklóricos siguen enviando productos del "tercer mundo" a los palcos del "primer mundo": las presentaciones de Ballet Folklórico, tango, flamenco caen en categorías bien definidas que confirman lo que ya sabemos acerca de estas culturas "excesivas". Tenemos algunos espectáculos internacionales artísticamente innovadores que viajan a los espacios alternativos, como *Civil Disobedience* en La MaMa. Entonces tenemos lo que mi colega llama el circuito "global" -el circuito de presentaciones de 'clase mundial' de personas como Robert Wilsons, Pina Bausch y Tadushi Sasukis exhibidas en grandes producciones para la élite cultural de las ciudades más grandes del mundo. En resumen, la producción cultural juega un importante papel, aunque muy a menudo sin examinar en lo que por lo general se discute como "flujos" financieros. La ciudad global, como señala Saskia Sassen en su libro del mismo título, gana esa estatura, en parte, a través de la concentración y de la diversidad de los productos culturales que pueden proporcionarle a sus profesionales nuevos, urbanos y pudientes^{clxvi}. Por otra parte, las ciudades globales están vinculadas entre sí, compartiendo más productos (incluidos los aspectos culturales) de lo que probablemente compartirían con los países en los que se encuentren situados. La reterritorialización, sin embargo, conduce a una estructura diferente, compuesta por sistemas relativamente cerrados, de acuerdo con nuevas formaciones de clase. Porque, en el otro extremo del mismo proceso, vemos a los inmigrantes y a los grupos minoritarios, en rápido aumento, que toman los puestos de trabajo mal remunerados y están al servicio de estos nuevos profesionales. Estos grupos que trabajan en servicios también exigen y crean productos culturales. En Nueva York, por ejemplo, el arte mural, las casitas y las esculturas comunitarias constituyen las formas en las que las comunidades minoritarias "mejoran" y "hacen propio" su nuevo entorno.

La globalización, entonces, nos ha proporcionado una variación del antiguo modelo de colonialización centro-periférico. Ahora, el centro y la periferia a menudo ocupan el mismo espacio, en círculos concéntricos y no en una dirección lineal, aquí/allá. También introdujo nuevos problemas al pensar sobre la localización y el acto de estar situado, que tengan en cuenta el que las poblaciones residan en ciertos lugares, debido más que nada a imperativos económicos y políticos, más que a imperativos

étnicos o nacionales. "América Latina" ya no significa un espacio fácilmente reconocible o una población *de otro lado*. Las elites en América Latina tienen departamentos en Nueva York, y más vínculos con otros líderes económicos de todo el mundo que con la mayoría de la gente en su país de origen. El trabajador migrante latinoamericano se ha convertido en un garzón que debe limpiar las mesas en los restaurantes de moda en SoHo. También en los países latinoamericanos los últimos quinientos años han estado marcados por toda clase de invasiones, migraciones y otras formas de re-localización. Brasil tiene la segunda población japonesa más grande del mundo, mientras que la población judía de Buenos Aires sólo es menor a la de Nueva York. No hay un sólo lenguaje, artístico o lingüístico, asociado al hemisferio norte o al sur. Frente a estas realidades, ¿qué significa juicios como "demasiado latinoamericano" o "demasiado europeo"? La urgencia de desarrollar un espectador trans o inter-cultural, mejor informada y matizada aumenta a medida que tratamos de entender nuestro papel como intelectuales, teóricos y artistas en un sistema en constante evolución que afecta tanto a nuestra comprensión de lo local y lo internacional como profundamente interconectados. La competencia cultural ahora no sólo implica una comprensión de la *transculturación*, que explica cómo los sistemas culturales sufren cambios a través del contacto con influencias extranjeras, aunque eso sería un buen comienzo^{clxvii}. Se requiere una comprensión de cómo las performances -como productos, objetos de arte, procesos de mejora de vida, vehículos para la expresión y la comunicación—se mueven dentro y como parte de las grandes redes económicas e ideológicas, uniendo a Sao Paulo con Nueva York, por ejemplo, o a Broadway con Lower East Side. Los espectáculos de Broadway y los murales del Lower East Side son dos caras del mismo espectáculo, en el sentido que Debord le da al término: "el espectáculo no es una colección de imágenes, sino una relación social entre personas mediada por imágenes"^{clxviii}. Los circuitos transnacionales que crean uno también crean otro. La producción cultural tiene que ser visto como parte de un sistema de interacción más móvil y menos limitado geográficamente.

Las performances no sólo participan en esos flujos internacionales sistémicos, sino que también han servido durante mucho tiempo como un sitio para la investigación intercultural. Louis Althusser, en *For Marx*, señaló que "la performance es fundamentalmente la ocasión para un reconocimiento cultural e ideológico"^{clxix}. Esto suena como afirmación utópica de Victor Turner de que "nos conocemos mejor unos a otros al entrar en las performances de los otros, aprendiendo sus gramáticas y

vocabularios"^{clxx}. Sin embargo, esto sólo funciona si hacemos más que ampliar nuestros paradigmas existentes para incluir "otras" experiencias culturales. La performance, que, literalmente, puede escenificar el encuentro intra-grupo, ofrece un lugar privilegiado para esa exploración. El performance no sólo funciona como indicador de los procesos globales, sino que también abre un espacio para reflexionar sobre ellos, y sobre nuestros hábitos de respuesta. Son malos hábitos (culturales) el considerar a la performance como objeto o mercancía, y no como un ejercicio colectivo; y también calificar de "pensamiento crítico" lo que es, de hecho, la reafirmación de las categorías agotadas. Las performances pueden desafiar nuestras suposiciones acerca de nuestro papel como espectadores y nuestro posicionamiento cultural.

Como los teóricos han reiterado a lo largo de la mayor parte de este siglo, la performance intercultural requiere un nuevo tipo de espectador, un espectador dialéctico (para Althusser) que exige una ruptura tanto con el modelo basado en la "identificación" como con su opuesto, que pone al espectador fuera de la producción: "A usted se le presenta Madre Coraje. A ella le toca actuar. A usted juzgar. En el escenario la imagen de la ceguera; en los asientos la imagen de la lucidez"^{clxxi}. El modelo de identificación, criticado por Althusser por reducir la "conciencia social, cultural e ideológica" a "una conciencia puramente psicológica" (149) también ha sido condenada por teóricos como Augusto Boal por desempoderar a los espectadores, convirtiéndolos en espectadores pasivos de las acciones y emociones de los grandes y poderosos. El segundo modelo, el distanciamiento no reflexivo, me parece que está en el corazón de la forma hegemónica de ver un trabajo al que me referí anteriormente. Aquí el espectador, no el protagonista, tiene el poder y reivindica "la conciencia absoluta de sí mismo" (148). Pero esto es muy diferente del espectador que defiende Boal, los actores sociales menos favorecidos que justamente luchan por un papel activo en los conflictos sociales que los involucran. Los espectadores hegemónicos lucran con la no-identificación. Como indica la imagen del "juez" de Althusser, estos espectadores disfrutar de la superioridad y el poder que acompaña a la elevada posición de condena sin sentirse uno mismo implicado en el proceso. Los problemas del espectador hegemónico son aún más acentuados en el ámbito de la performance intercultural, donde la gente se sienta menos implicada en la construcción ideológica de la performance y aún con más poder de exigir acceso a ella. La responsabilidad de crear significado recae sobre el performance, no sobre el espectador. El tema, el estilo o el idioma no deben ser demasiado extraños (sólo suficientemente extranjeros). Se trata de un tipo diferente de distanciamiento "crítico" –

el poder se enmascara como estética, el gusto como el valor. Los espectadores, seguros en su posición del ojo/yo imperial fuera del marco, dictan sentencia. En lugar de romper nuestras respuestas como espectadores, podríamos simplemente repetir las. Los hábitos culturales se disfrazan de crítica. Sin embargo, la crítica que sacude los supuestos de cada uno acerca de nuestro lugar en el espectáculo como "una relación social entre personas" sólo podría provenir de los márgenes. El objetivo de nuestros esfuerzos, como uno de mis estudiantes dijo, es "reeducar el privilegio epistemológico del espectador común y corriente"^{clxxii}.

El performance *Civil Disobedience* de Stocklos nos ofrece un modelo de comunicación intercultural frente a enormes obstáculos. Por un lado, es en gran medida una performance internacional, viajando de São Paulo a Nueva York, y luego a las otras grandes ciudades. También es internacional en su forma, basándose en textos filosóficos, tradiciones del circo, mímica, y otros repertorios estéticos y políticos occidentales. Pone en escena un diálogo internacional sobre temas de significación "universal", y sus protagonistas (Thoreau, Freire, Stein) son bastante conocidos. Las palabras han sido escritas y se pronuncian en la lengua propia del espectador. Sin embargo, aunque en un nivel la performance funcione en los circuitos globales de flujos culturales, de ninguna manera sostiene la ideología de control y gestión que sólo de vez en cuando trata de hacerse pasar por la comunicación.

Por el contrario: Stocklos susurra, gruñe y canta. "Tenga cuidado". No es tan fácil alcanzar la comunicación. El diálogo intercultural o internacional es aún más difícil y traicionero, a menudo. Se transforma, con demasiada frecuencia, en un monólogo megalomaniaco de poder consigo mismo. La comunicación intercultural no es "cosa conocida"; Nuestro grado de conocimiento no consigue encuadrarlo o captarlo. Una praxis más que una episteme, nunca puede ser asumido; el acceso nunca se da, es siempre aprendido. El multiculturalismo, erróneamente en mi opinión, ofrecía una promesa de entendimiento cultural. Propongo que comencemos con el supuesto de que no entendemos, de que siempre estamos involucrados en actos de traducción. La tarea de trabajar para la comunicación intercultural (en oposición consumir la alteridad) es urgente, afirma Stocklos. Ella da el primer paso al frente, gigante pero cuidadoso, anticipando el acontecimiento que pone en diálogo al pasado con nuestro futuro, o allá en otro lado con el aquí y el ahora. Este aquí y ahora no es un lugar estable, es una configuración de elementos en constante cambio. Algunos espectadores reconocerán algunos de esos elementos, tal vez algo de Gertrude Stein, de Paulo Freire, o de los

gestos de mímica –, y otros no. Todos estamos equidistantes del repertorio multicultural de imágenes. ¿Cómo es que todas las diferentes conversaciones, los signos, los movimientos juntos construyen sentido? Stocklos, mirándonos, comunicándose con nosotros a través de lenguajes, imágenes, gestos, movimientos, nos desafía a reconocer la urgencia con la que nosotros también debemos luchar para la comunicación. A veces las palabras son incomprensibles, el gesto tentativo y el sentido fragmentado o incompleto. A veces nos entendemos, a veces, no. ¿Seremos capaces de descifrar el mensaje en la botella? ¿Qué pasaría si lo logramos? La performance de Stocklos nos exige un acto de imaginación. Este no es la recomendación aristotélica que nos insta a que aprendamos a aceptar la plausibilidad imposible (en oposición a la implausibilidad posible) al ver una performance^{clxxiii}. Ella exige que imaginemos nuestro carácter interrelacionado de otra manera; las oportunidades para la interacción y la conversación son mucho más numerosas y flexibles de lo que ahora imaginamos.

Cosas más extrañas han sucedido: Thoreau entra en una conversación contemporánea con Freire, cien años más joven que él. El encuentro entre pensadores, pacifistas, educadores y poetas de diferentes partes del mundo ya han producido un discurso sobre libertad y justicia social trans-generacional y transnacional, llevando visiones sociales y proyectos políticos tan diferentes como el de Thoreau, Gandhi, Kierkegaard y Marx. La comunicación intercultural no es sólo una ilusión de lo que nos gustaría que fuese la realidad; se trata de un ejercicio colectivo que trabaja en pro de la creación de lo que Arjun Appadurai denomina una “esfera pública diaspórica”^{clxxiv}. A través de su trabajo, Stocklos afirma no sólo la potencialidad de esa esfera pública, sino su existencia. Es con humor, convicción y coraje que nos impulsa a unirnos a ella, que sumemos nuestras voces, nuestro lenguaje corporal y nuestros conocimientos al repertorio, ya vasto, de gestos culturales. Juntos, vamos a crear un significado, o por lo menos vamos a seguir intentándolo de nuevo, y otra vez, y otra vez.

9. Perdidos en el campo de la visión

Testigos del 11 de septiembre

Cuando vi la torre norte del Centro de Comercio Mundial en llamas, cerca de seis minutos después del primer estallido, pensé, “Dios mío, vamos a necesitar mucho tiempo y dinero para remediar esto”. Una pequeña comunidad de espectadores se reunió en la calle. Dos mujeres contaban que habían oído el zoom del vuelo bajo del avión alrededor, para luego verlo cortar hacia el edificio. Otras y otros se nos unieron. Era un día extrañamente hermoso. Comenzamos a aproximarnos para escuchar lo que otros decían. Las mujeres relataron su historia otra vez. Nuevamente, la oímos. “¿Hay gente atrapada dentro?”, finalmente se nos ocurrió preguntar. Los grupos que se habían formado se dispersaron y volvieron a reunirse. Me dirigí a casa, utilizando mi celular para contactar a mi familia. No había señal. El tráfico estaba detenido. En aquel momento, el segundo avión. Una nueva explosión. Afuera de mi edificio, más gente. La esposa del administrador del edificio trabajaba en una de las torres; ella estaba allá ahora, nos dijo él, mientras mirábamos atónitos las llamas al fondo de la calle. Ni siquiera en ese momento comenzamos a hablar de ataques deliberados de terrorismo. Eso vino a ocurrir sólo cuando las palabras del Pentágono y de Pensilvania se filtraron hacia las calles. Nos quedamos de pie paralizados, observando, testigos sin una narrativa, parte de un coro trágico atascado en un escenario equivocado. La ciudad se detuvo. Las redes telefónicas estaban muertas, los autos desaparecieron, los negocios cerraron.

Como tantos otros, fui adentro a prender la televisión, tratando de encontrarle un sentido a lo que estaba viendo. No podía asimilarlo, ni en vivo ni en televisión. Como en un estadio deportivo, vi a ambos al mismo tiempo. Los grandes ventanales enmarcaban una escena irreal y fuertemente silenciosa. El viento soplaba en dirección a Brooklyn, por lo que el olor y el humo aún no se filtraban dentro. Desde el piso 29 de mi lugar en NYU, a más o menos una milla al norte del WTC, no veía a nadie. Me volví hacia la televisión para ver el correr, el gritar, el frenético, pero contenido collage de imágenes del desastre en la televisión. Guiliani hablaba, periodistas de noticias hablaban, corresponsales extranjeros hablaban. Entonces corrí otra vez a la ventana. Tomé una foto, sin saber exactamente por qué, y comencé a tipiar la transmisión de CNN: Tele, ventana, foto, Tele, ventana, foto, una y otra vez, mis opciones limitadas a

un ir y venir, tratando de contener y captar lo que estaba ocurriendo. ¿Debía salir y traer a mi hija? ¿Estaba más segura en el colegio, a una milla al norte, o aquí? Ir y venir, ir y venir. Fui a buscar a mi hija.

El ánimo en las calles había cambiado. Estábamos en una situación de total crisis. La ciudad, inmóvil y repentinamente inhóspita, en shock. Aturdidas, las personas vagaban por las calles buscando a sus seres queridos. Aún así, todo estaba tranquilo exceptuando las persistentes sirenas de las ambulancias, carros de bomberos y autos policiales.

Mientras caminábamos de vuelta, Marina y yo quisimos hacer algo, cualquier cosa. Tratamos de donar sangre en San Vicente, pero la fila tomaría horas.

Nos fuimos a casa y nos asomamos por la ventana. Era espeluznante no ver a nadie. Uno podría creer, tal vez por un segundo, que la catástrofe se trataba de aviones y torres; que se trataba de pérdida de propiedad más que de pérdida de vidas. Todo parecía ser uno de esos ataques quirúrgicos que la milicia norteamericana dice haber dominado. Nuestra tecnología en aviones y nuestras tácticas del terror se volvían contra nosotros. Nuestros escenarios hollywoodenses, en directo –completos con altísimos infiernos y furiosas sirenas – estaban ahí, a la vuelta de la esquina. Daño colateral, reconfigurado. Me preguntaba si mi incapacidad para hallar el sentido de lo que veía estaba condicionada por el dominio del repertorio virtual de imágenes, personajes, tramas. Había visto todo esto antes en monitores de computador y televisión. ¿Indicaba esta ceguera el fracaso de la experiencia en directo como una forma de conocer, o el triunfo de lo que George Yúdice llama “complejo mediático militar industrial”, más conocido como “entretenimiento”, que ha hecho de la experiencia en vivo una reiteración más? Me volví hacia la televisión.

En la pantalla, una secuencia narrativa aparecía. La gente hablaba acerca del ataque, de la respuesta, de la “reacción mundial”, victimización, maldad, venganza. Sin embargo, aquella trama lineal tenía muy poco que ver con lo que veíamos. Las imágenes, repetidas una y otra vez, congelaban el momento del impacto. Los múltiples cuadros televisivos transmitían y controlaban la crisis: en una apretada pantalla un hablante exponía una opinión; en otra, frenéticos videos tomados con cámaras de mano retrataban el pánico que no pude ver desde mi ventana. Abajo, en la pantalla, la información se repetía una y otra vez, congelando el tiempo. La hora del primer ataque, 8.46 a.m., la hora del segundo, 9.02 a.m.... Aquel circuito de información captaba el movimiento y la estasis del fenómeno, el obsesivo regreso a aquel momento inicial, fijo.

Luego, los cuadros cambiaron una vez más: Ahora, un impertérrito Guilliani dominaba el primer plano, impeliendo el caos hacia el apretado cuadro de fondo. Corrí otra vez a la ventana.

Las torres ardían silenciosamente en la distancia. Olas de humo se quedaban atascadas en un cielo demasiado azul. El tiempo parecía haberse detenido, conjurado en suspensión, tal vez, por la invocación televisiva del primer, y luego del segundo ataque. Parecía como si las torres fuesen a quedarse quietas ahí, ardiendo. Más fotos. Mirar a través del lente expandía el alcance y la capacidad de aprehensión de mi visión. Consciente de que un evento histórico estaba sobrepasando mi habilidad para comprenderlo, también yo quise contener el momento y congelarlo para el futuro: tele, ventana, foto, tele ventana, foto, una y otra vez. Cada obturación de mi cámara era mi propia pausa/espera, mientras entraba en el ritmo suspendido del presente. El impulso de archivar me empujaba a guardar imágenes para re leerlas en algún tiempo futuro. Un día escribiría acerca de ello, me dije a mí misma, e incluso consideré tomar mi diario y escribir acerca de ello *ahora*, pero no pude. Pospuse el *ahora* para más tarde. Imaginaba el momento de aquel posterior *ahora*, lo que haría en él desde una distancia segura, clasificando las pulcras y lustrosas imágenes en 4x6 del desastre. Como el *ahora* de la televisión, el mío ya era una repetición, una retrospectiva al proyectarme yo misma hacia el futuro, mirando hacia atrás. La fotografía, en ese momento, era paradójicamente ambas, acción y anti-acción, performance y anti-performance. Un actuar, un obturar frente a la imposibilidad de actuar, en relación a la necesidad de detenerlo todo hasta que pudiese aprehenderlo. Tomé otra fotografía y pensé que realmente debía escribir la hora de cada retrato, pero no pude hacer eso tampoco. Los fracasos del archivo se unían otra vez con los fracasos de la experiencia en vivo. Fui una vez más hacia el televisor, mis opciones limitadas a un ir y venir. En la tele, oí que la torre sur se había desplomado. Corrí otra vez a la ventana. No podía creer que no lo hubiese visto en vivo.

Las torres desaparecieron, el observar adquirió una carga distinta. La televisión obsesivamente repetía las imágenes, atrapada en el traumático circuito de información. Unos pocos y recientes protagonistas heroicos, como Guilliani, emergieron de los escombros para acordonar la catástrofe, tratando de limitarla a una “zona cero”. Casi de inmediato, él ordeno una bloqueo mediático en el sitio^{clxxv}. Sólo imágenes escogidas circularían, sólo profesionales podrían fotografiar. Los objetos significantes habían desaparecidos, sólo teníamos acceso a las fotos de los objetos. Aparentemente, recientemente acuñadas organizaciones produjeron de inmediato diarios refulgentes que

circulaban como semanales, para difundir las imágenes permitidas y las historias aceptables. Las autorías, créditos fotográficos y fuentes autenticadoras de información desaparecieron. Testimonios sin firma invocaban, pero a la vez, ocultaban al “Yo” observador. Lo concreto y específico dio paso al ubicuo “Dios bendiga a América”. Los medios de comunicación como vehículo de consumo se sometían, en parte, a su otra modalidad, sólo algo menos aparente: los medios como un sistema de transmisión de ideología al servicio del Estado.

La catástrofe se expandió, a pesar de todos los esfuerzos que se desplegaron para contenerla. El ataque que habíamos presenciado estaba ahora siendo considerado una guerra, a pesar de ser descrita como un “tipo distinto de guerra”. CNN apareció con un logo y un título: la bandera en la esquina inferior izquierda, y justo bajo ella, “La nueva guerra de América”. El mundo repentinamente aparecía reorganizado en aquellos que estaban junto a “nosotros” y en quienes se volvían contra “nosotros”. Guiliani en directo por la televisión, hablaba “de la tragedia que todos en este preciso momento estamos viviendo” y decía que su “corazón estaba con todas las víctimas inocentes”. Incluso aquel primer día, mientras la gente caminaba por las calles en shock, pensando angustiosamente que tal vez aún más devastación podía esperarles, él le aseguraba a un nervioso país que “la gente en la ciudad de Nueva York podía transmitir nuestra determinación y nuestro apoyo a toda la gente brutalmente afectada hoy al seguir adelante con sus vidas”. El “nuestro” se volvió de inmediato un “sus”. Los roles ya estaban asignados: Los héroes (Guiliani, los bomberos, etc.), las víctimas (aquellos que habían resultado “brutalmente afectados”), y aquellos como nosotros que no calzábamos en ningún grupo pero que luchábamos por seguir adelante con nuestras vidas. Sobrellevar el temor era, tal vez, tan difícil como soportar la sensación física de estar cerca del lugar de los hechos. Inhalamos Las Torres, sentimos su olor, su sabor en nuestras bocas, nos restregamos los ojos irritados con ellas, resquebrajamos sus restos con nuestros pies mientras caminábamos por las calles. Mucha gente debió desplazarse luego de la evacuación del Sur de Manhattan, buscando un lugar en donde dormir. ¿Era eso lo que Guiliani quería decir cuando hablaba de “seguir adelante con nuestras vidas”? Guilliani, junto a Bush hijo, pronto lo aclararon: Manténgase fuera del área, compren entradas para el teatro, coman en restaurantes, viajen en avión. En una parodia del lenguaje del sacrificio que acompaña a la guerra, Bush hijo reconoció que el sacrificio exigía de nosotros: Nos veríamos obligados a esperar pacientemente en filas en los aeropuertos y estadios, sabiendo que todo esto será por un bien mayor^{clxxvi}. Si

esto era una tragedia, para ellos nosotros no contábamos como participantes. El rol de testigo, responsable, ético, participante más que espectador/a de la crisis, se derrumbó en los escombros del habla de las víctimas, de los héroes y del resto de nosotros. A pesar de que los oficiales utilizaban el inclusivo “nosotros” para referirse al ataque, junto con referirse a “nuestra” determinación de responder al ataque, no había lugar para nosotros, negando nuestra participación en cualquier rol significativo.

Para *hacer* algo, continué tomando fotos, aunque ahora sean principalmente fotos de fotos. También me reuní asiduamente con tres amigos cercanos que también pensaban la fotografía en relación al 11 de Septiembre: El fotógrafo Lorie Novak, la teórica cultural Marianne Hirsch y la folclorista y académica de estudios del performance Barbara Kirshenblatt-Gimblett. Discutiendo con ellos la necesidad de fotografiar, observando lo que las fotos no lograban comunicar por sus propios medios, encontramos, tal vez, que tomar una foto era en sí mismo un acto de interlocución, una necesidad de dar sentido y comunicar. Era una manera de comprobar si todos habíamos visto las mismas cosas, o si nuestras tomas de los hechos –aparentemente tan similares en las fotos que nos costó mucho recordar quién había tomado cuál –eran en realidad bastante diferentes. Nuestras perspectivas tenían, tal vez, muy poco que ver con el visor –el ver, una vez más, desarraigado de la experiencia de conocer-. Marianne se sentía incómoda en relación a fotografiar, como si estuviésemos violando aún más a los victimizados. Yo sentía que la única manera de enfrentar todo aquello era fotografiando, agrupando las piezas de mi propia narrativa.

La inundación de los medios en torno al *tienes que verlo* cubrió las tensiones alrededor del político *no debes verlo*. La inmediata discusión en torno a quien había visto qué y cuándo (Las Torres, los aviones), repentinamente se complejizó con el quién *sabía* qué y cuándo (FBI, fuentes cercanas a la Casa Blanca). De todas formas, mientras más veíamos las imágenes circulando en los medios, menos acceso teníamos. Por un lado, estaban ocurriendo demasiadas cosas tras bambalinas, fuera de la luz pública. Y por otro, la visualidad altamente mediatizada se volvió una forma de ceguera social: un percepticida, una manera de matar o embotar a través de los sentidos. Nuestros propios ojos utilizados en nuestra contra.

Perdidos en el campo de la visión. Creo que no fue hasta unos pocos días después que algunos empezamos a sentir envidia de los héroes, algo de envidia por el trauma.

Durante días, todo lo que veíamos eran imágenes de hombres heroicos uniformados corriendo hacia la zona cero. En aquel tiempo de físico culturismo nacional, un artículo publicado por el *New York Times* el 12 de septiembre decía que “los días que vienen exigirán [de Bush] el dominio de una imagen de autoridad resistente y fuerza presidencial^{clxxvii}”. Las fotos que siguieron mostraban toda la determinación y la pulcritud de una revitalizada puesta en escena. La foto de portada del *New York Times* del 13 de septiembre mostraba a un ejército de hombres en medio de un mar de escombros. El 15 de septiembre aparecían Guiliani, Bush y el comisionado Von Essen observando el lugar de los hechos con sombría valentía. “Bush le ha pedido al ejército que ‘estén listos’”, decía el titular del *New York Times* del 16 de septiembre. La portada del número especial de la revista *Times* del 24 de septiembre mostraba a Bush de pie en las ruinas, sosteniendo la bandera de los Estados Unidos firmemente en alto con la mano derecha. Durante la misma semana, *U.S. News and World Reports* publicaban la imagen de un bombero alzando una enorme bandera sobre los misteriosos restos de las maltrechas torres.

Las mujeres estuvieron claramente ausentes durante esa primera semana, a excepción de la portada del *New Republic*, que destacaba la imagen de una mujer, bueno, de una simbólica mujer. La Estatua de la Libertad alza su candelero en la mano derecha, y tras ella, las altas torres iluminadas. En su cuerpo, las palabras “aquí ocurrió”. ¿Debía aquella feminización instantánea de la pérdida sorprendernos, o en cambio, debía el masculino correr diario convertirse en nuestro salva vidas? Rápidamente aparecieron en los medios imágenes de tristes ventanas y mujeres usando el burka, reforzando “nuestra” determinación nacional. Es interesante ver la rapidez con que el escenario oficial de hombres fuertes rescatando a débiles mujeres se vio reactivado. Para un evento clasificado como “sin precedentes”, “singular”, un hito que cambió todo para siempre, es claro cuán poco la lógica de la justificación había cambiado y en qué medida se basaba en la generización del yo y del otro/a. Los ataques inmediatamente retrotrajeron aquel mismo viejo escenario procedente de un repertorio de tradiciones fronterizas: bárbaros perversos, damiselas en peligro protegidas por machos heroicos. Se busca: Vivo o muerto.

Las artes y los deportes se involucraron plenamente con el espectáculo patriótico y militar. El concierto por la ciudad de Nueva York ese octubre, destacando artistas como Paul McCartney, The Rolling Stones and The Who (por nombrar algunos), desfilaron oficiales de policía, el cuerpo de bomberos, equipos de rescate, junto a

decenas de atletas uniformados para representar los actos heroicos que ya eran cosa conocida. Los lazos masculinos no eran simplemente aceptados sino que ahora estaban divinizados. Un puñado de mujeres apareció en medio del mar de hombres. Desde nuestros asientos podíamos sentir las ansias de protagonismo en el público. Muchos habíamos aceptado diligentemente nuestros anodinos roles al tomar nuestras tarjetas de crédito y pagar para participar. El número 800 para contribuciones aparecía en las pantallas junto al escenario, dirigiéndose más a la audiencia sentada en sus casas viendo tele que a quienes estábamos físicamente en el lugar. Nosotros, los presentes, constituíamos un entusiasta cuadro de fondo para el espectáculo real que se desarrollaba en el espacio público, un show de unidad nacional y direccionalidad que eludía al público mismo. Como en el área política, donde sufragios diarios rastreaban el creciente apoyo a la guerra, nuestro rol era permanecer sentados y aplaudir. Los deportes clamaban por aparecer en escena. El primer juego de los Mets' después del 11 de septiembre incluyó una ceremonia que presentaba a hombres uniformados y banderas en honor de aquellos que habían participado en los rescates. Lo mismo, por supuesto, hicieron los Yankees'. Minutos de silencio y otros actos conmemorativos nos congelaron nuevamente en aquel momento eterno del 11 de septiembre.

Entonces, ¿qué quedaba para nosotros, los anodinos personajes a quienes no se les permitía aparecer, y que se esforzaban por hacer lo que el alcalde les pedía, es decir, seguir adelante con sus vidas? Algunos de los estudiantes de Tisch School of the Arts se lamentaban por haber escogido las artes en vez de la medicina. En el hospital Bellevue escuché a un doctor decir que se sentía triste por haberse dedicado a la medicina en vez de haber basado su carrera en el trabajo de rescate.

Pero en las calles se desarrollaba un espectáculo competitivo. Todo el Sur de Manhattan estaba tapizada de imágenes de los desaparecidos –las torres desaparecidas, las personas desaparecidas.

La pérdida de las Torres gatilló el fenómeno de la extremidad fantasma: mientras más gente reconocía la falta, más fuerte sentían la presencia de la ausencia. Las Torres nunca habían sido tan visibles. Fotos, postales, poleras, pancartas y arte callejero inmediatamente se instaló en las calles, recreando la existencia de lo que ya no estaba físicamente ahí. Su presencia fantasmal, por definición una repetición, como los espectros de Derrida, llenaban el vacío. En lugar de su ontología podemos pensar más bien en su espectrología. En ese momento, en Nueva York, nos estaba atormentando.

Las caras sonrientes de los desaparecidos también atormentaban. Estaban en todas partes, pero no había donde poder encontrarlos: Xerox de 8x10 y volantes a láser impresos en las luminarias de las calles, en los paraderos de micros, en los buzones de correspondencia y las paredes de los hospitales; los suyos eran los únicos rostros felices en la ciudad. Las fotos se multiplicaban eternamente, haciendo que su ausencia fuese más palpable. Los volantes daban la impresión de que aquellos que aparecían en sus fotos provenían de todos los orígenes imaginables y todas las partes del mundo. La mayoría eran jóvenes. Todos eran inmigrantes “legales” o ciudadanos. Los familiares de trabajadores no documentados que trabajaban en las Torres no se atrevieron a publicar sus fotos – otra desaparición más. Los mexicanos publicaban a veces una imagen anónima de la Virgen de Guadalupe para evidenciar que entre los desaparecidos había una o uno de sus seres queridos.

Las fotos de los desaparecidos eran actuales: un hombre con su recién nacido en los brazos, una feliz familia reunida con una flecha apuntando a la persona desaparecida, una mujer mostrando orgullosa el pez que había pescado. Las fotos ahora tenían una función totalmente diferente; a nosotros, los transeúntes, se nos rogaba que les reconociéramos y que ayudásemos a encontrarlos. En una repentina trasposición, aquellas relativamente inanimadas y livianas fotos habían trascendido su objeto más “duradero”: la persona en vida, las imponentes torres.

En las fotos o alrededor de ellas, algunos habían agregado un texto para comunicar información que no estuviera contenida en las fotos mismas. Todas las leyendas mencionaban referencias exactas: “Visto por última vez en el piso 85, WTC 2”. Como en la crisis del 11 de septiembre, el énfasis estaba puesto en el *lugar* en donde se encontraba cada persona. Todo desapareció, solo quedaron las características esenciales, quedando el dónde y el cuándo. Como Bárbara Kinshenblatt-Gimblett advirtió, todo expresaba esperanza; las leyendas anticipaban lo peor. Dolorosamente, las personas mezclaban lo íntimo con lo forense. Incluían descripciones físicas y marcas corporales identificatorias, comprendiendo que sus seres queridos, a pesar de guardar aún esperanzas de encontrarles con vida, no serían capaces de identificarse a sí mismos o hablar. En ocasiones, los escenarios posibles aparecían claramente detallados. Si usted ha visto a alguna Jane Does por favor llame... ¿Tal vez el ser querido se encontraba vagando en shock? A veces, las leyendas imaginaban a un cuerpo que yacía inconsciente, expuesto al examen médico: Lunar en la parte posterior del muslo, tatoo en forma de corazón en la zona pélvica, cicatriz por cirugía del apéndice. Las familias

recorrieron todo alrededor con pilas de volantes –San Vicente, Bellevue, el VA – pegando las fotos en todas las superficies disponibles que pudieron encontrar.

Opuesto al lenguaje del heroísmo, los volantes eludían cualquier posible riesgo de género. Lorie Novak destacó que los hombres eran nombrados como padres, esposos y hermanos, tanto como las mujeres aparecían descritas como ejecutivas, directoras, y oficinistas. Las fotos familiares incluían a los desaparecidos en una amplia gama de posturas –pescando, con niños en los brazos, cortando la torta de cumpleaños –pocos de ellos tenían descripciones de género de manera convencional. Ambas, las leyendas y las fotos de hombres y mujeres, mostraban la perspectiva íntima del miembro familiar, profundamente conectada con aquel cuerpo desaparecido.

Las paredes cercanas a Bellevue y San Vicente se conocían ahora como “el muro de los ruegos” y “el muro de la esperanza y la memoria”. El miércoles 12 de septiembre y el jueves 13 el área estaba llena de familias buscando a sus seres queridos, pegando los volantes en las paredes.

Los empleados a cargo no utilizaban fotografías; les pidieron a las familias que les llevaran cepillos de dientes, colillas de cigarrillos y pinches para el pelo. Hoy en día, el reconocer un cuerpo tiene que ver más con el ADN que con marcas corporales y fotografías. Pero las fotografías cumplían una enorme función pública: Ellas nos involucraban a nosotros, personas anodinas, ni víctimas ni héroes, en la búsqueda, en la esperanza, en el duelo. Ellas posibilitaban actos de transferencia: los desaparecidos eran ahora “nuestros”, y la ciudad de Nueva York era de repente parte de “América”.

Luego de la lluvia del jueves y el viernes, los volantes estaban cubiertos de capas de plástico, velos para las víctimas, protección para daños ulteriores. Las fotos ocupaban el espacio de los cuerpos desaparecidos, que se volvieron memoriales: “En la querida memoria de...” Surgieron pequeños santuarios, con mensajes, poemas, fotos, pasajes religiosos, flores, osos de peluche y dibujos de niños. La gente visitaba el lugar con cámaras, con el fin de materializar las cosas a su modo. Las cámaras de televisión obstruían el paso. El *New York Times* había empezado a publicar retratos de los desaparecidos el 15 de septiembre como “instantáneas de sus vidas”, una sección que luego pasó a llamarse “Retratos del dolor” una vez que la esperanza de “sus vidas” desapareciera.

Pronto los desaparecidos fueron declarados oficialmente muertos. En octubre el gobierno les entregó a las familias de las víctimas urnas pequeñas de caoba que contenían escombros del lugar. Aunque había muchos paralelos con países como

Argentina, donde también hubo víctimas, títeres de la violencia terrorista, y sus cuerpos nunca se encontraron, el gobierno Estadounidense no quería “desaparecidos”. A diferencia de Argentina, las fotos de los rostros de las víctimas no habían sido utilizadas en manifestaciones a favor o en contra de la milicia, o para representar performance reivindicadoras contra algún individuo, partido o plataforma política. Esto no quiere decir que no se hayan hecho demandas económicas a favor de las víctimas. Referencias a ellos aún permean nuestra vida diaria, pero no utilizan fotografías. De algún modo, las imágenes quedaron aparte, aisladas, atadas fuera, como un testimonio de vidas, ahora desaparecidas.

Los familiares usaban las fotos para construir altares para sus muertos. Pequeños santuarios adornados con osos de peluche y flores se constituyeron como el punto de encuentro en donde los vivos podían comunicarles eventos recientes a quienes ya no estaban ahí para verlo. Alguien dejó un sonograma de su bebé aún no nacido; otra persona dejó una foto de su hijo recién nacido para mostrársela a su desaparecido padre. Un hijo le escribió un mensaje a su madre muerta. Estos lugares se volvieron canales privilegiados entre los vivos y los muertos.

Pero ¿qué lugar había para el resto de nosotros y cuál era nuestro rol en este hecho, tan comúnmente descrito como una tragedia? Debido al lapso de tiempo transcurrido entre el primer estallido y la caída de la segunda torre, el 11 de septiembre fue un hecho que produjo un enorme número de testigos visuales. El ataque también registró nuestras posiciones. Todos comenzaban sus descripciones mencionando dónde estaban y lo que habían visto. Aún así era evidente desde el comienzo que “nosotros” no teníamos un lugar claro en todo esto. 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 en los escombros del centro de comercio mundial”. Quienes vivíamos aquí habíamos sido desterritorializados, no sólo por los hechos sino también por el discurso oficial que nos convertía en turistas que caminaban alrededor.

Sin embargo, la gente respondió como ciudadanos, intentando ayudar donando sangre u ofreciéndose como voluntarios, pero la ciudad no dio abasto frente a la desmedida oferta de participación pública. Había muy pocos sobrevivientes en los hospitales, que ya tenían más de la sangre que necesitaban. Cuando los volantes de los desaparecidos empezaron a aparecer, fuimos interpelados como héroes potenciales: ¡¡¡POR FAVOR, AYÚDENOS!!!, suplicaban algunos. Las posteriores inscripciones del lugar nos pedían que interactuáramos con la ciudad de un modo diferente, como actores

en el espacio público y no sólo como consumidores o receptores pasivos. Mucha gente respondió involucrándose en la encarnación de la unidad y el fervor nacional, usando banderas en sus chaquetas, como pañoletas, en sus poleras; jockeys con las inscripciones FDNY y NYPD aparecieron mágicamente en cada esquina. Inmigrantes y gente de color supo que se les encasillaría como terroristas y preventivamente se protegieron tras la bandera Americana. Artistas, como el muralista Chico, rindieron su homenaje pintando murallas y erigiendo santuarios por toda la ciudad. Las intervenciones públicas que se realizaban en los parques le brindaban a la gente la posibilidad de participar activamente y expresar sus puntos de vista en relación a la creciente discusión sobre la guerra y las tensiones étnicas. Cientos de personas se reunían diariamente en Union Square (entre otros lugares), convirtiendo cada pulgada en un santuario, una protesta, un evento performativo. Esta interacción directa mostró un rango bastante más amplio de opinión que el que la cobertura televisiva expuso, y pronto los medios dejaron de referirse a ella.

Los políticos se apresuraron en interpretar esta expresión ciudadana de modos específicos. El Senador Lewis, quien forma parte del Comité de Asignaciones del Senado, sostenía que comprendía el mensaje belicoso que las manifestaciones de la “ciudadanía Americana” contenían: Están siendo pacientes, pero no van a esperar por siempre. Sin embargo, el movimiento popular puso nerviosos a muchos en el gobierno. Guiliani les ordenó a los encargados del parque que retirasen las flores, los posters, las velas y otras ofrendas, diciendo ensuciarían la ciudad con la lluvia. ¿Qué motivos tendrían los turistas para visitar una ciudad sucia?

Mucha gente participaba tomando fotografías. Creamos las nuestras, inundados de imágenes. Cientos y cientos de fotos atestaban la esfera pública, algunas eran altamente profesionales y estéticamente conmovedoras, pero muchas otras más como las mías, mostraban retratos indistinguibles e indiferenciados de las torres, de los aviadores, de los memoriales. La fotografía era evidencia, una prueba no tanto de la existencia del objeto en la foto sino de la nuestra. Nosotros, los participantes más relegados en este drama, estábamos, sin embargo, *ahí*. En la fotografía algunos encontramos un acto de unidad de clases: todos estábamos concentrados en lo mismo, todos retratábamos lo que vimos desde nuestros lugares. La fotografía también era democrática: todos podíamos enfocar y obturar. De seguro, tomar una foto era para algunos un intento por lograr acceso, por lograr comprender, ambas posibilidades oficialmente negadas. Ella nos permitía formular nuestros propios puntos de vista en

respuesta a los discursos presentes en los medios. Quizás, ella también nos permitía contener el desastre en dimensiones de bolsillo, en 4x6 y 8x10. Era una forma de hacer *algo* cuando parecía que nada podría hacerse. Al mismo tiempo, el tomar fotografías se había vuelto un hábito cultural, un modo de documentar sin ver, necesariamente, un modo de entrar en las fronteras de la visibilidad: enfocando, obturando y posando. Dos estudiantes contaban, con evidente incredulidad y auto rechazo, que habían posado sonriendo ante las cámaras, con las torres ardiendo a sus espaldas.

Una galería en SoHo reservaba un espacio para la exposición que llevaba por nombre *Esto es Nueva York*, muestra que comprendió el rol democrático y testimonial de la fotografía en un periodo de crisis social, al desplegar anónimamente todas las fotos recibidas en relación al 11 de septiembre. Aquellas que pertenecían a profesionales famosos colgaban en tendederos de ropa junto a las de cualquier otro.

Aparecieron carteles que prohibían fotografías en los alrededores de la zona cero, área que simultáneamente se había convertido en una zona de batalla, escena del crimen, “el lugar de la tragedia” y lugar sacro. El alcalde nos acusó de estar “fisgoneando”.

Lo que más recuerdo de los meses posteriores al 11 de septiembre es todo lo referente al ver, al fallido intento por comprender lo que veía con mis propios ojos, el dar sentido a las imágenes que los medios mostraban y la absoluta prohibición de observar e informarse impuesta por el gobierno. No sólo bloquearon la zona cero y las protestas populares. La cobertura de los ataques Estadounidenses a Afganistán fue fuertemente censurada; la vigilancia se volvió hacia el público en sus casas. El grupo Americanos por la Victoria frente al terrorismo (AVOT) llamaba a la gente a “respaldar el patriotismo democrático cuando se ve cuestionado, y hacerse cargo de aquellas personas y grupos que fundamentalmente no comprenden la naturaleza de la guerra que estamos enfrentando”. Académicos universitarios e intelectuales conocidos, críticos de los afanes de guerra, fueron silenciados, y en ciertos casos, perdieron sus empleos. Ashcroft declaró que nuestro sistema democrático nos hacía vulnerables frente al enemigo. Como nuestros aviones y nuestra entretención popular, nuestra democracia también se volvía en nuestra contra.

En medio de esta represión de la disidencia, oímos que éramos también “actores” en esta tragedia, también víctimas del trauma. La victimización se expandía para incluir no sólo a “aquellos que habían sido brutalmente atacados” sino también a un creciente número de otros y otras también afectadas por los ataques. El *New York*

Times incluyó un pequeño folleto dentro del diario varias veces, *Nueva York necesita que seamos fuertes: poniéndonos de pie tras el 11 de septiembre*. Aquello evidenciaba la tensión y el trauma que afectaba a “quienes lo vieron en las calles, o desde sus ventanas, o una y otra vez en la televisión”. Financiado por el ‘Proyecto Libertad: Permítete a ti mismo sentirte mejor’, el folleto agrega que el desastre parece incontenible: “a diferencia de otros desastres que parecen acabar, los ataques de Nueva York y Washington han continuado con otros acontecimientos dolorosos, que incluyen la amenaza del terrorismo biológico.” La ansiedad, imparcialidad, olvido y falta de concentración que el folleto le imprime a la crisis son, por supuesto, síntomas comunes del trauma. Pero, yo me pregunto, ¿Cuáles son las ramificaciones políticas de aquel discurso de victimización público ad portas de la creciente e indefinida guerra estadounidense contra el terrorismo? Muchos de nosotros habíamos experimentado el trauma y luchábamos por recobrar algo de equilibrio frente a la acelerada violencia global surgida tras el 11 de septiembre, pero encontraríamos, más bien, modelos nuevos que nos darían posibilidades distintas a las propuestas que el Proyecto Libertad nos brindaba. Las Madres de la Plaza de Mayo, para volver a Argentina por un momento, enfrentaban su dolor en cada protesta semanal ritualizada en contra del gobierno. Mujeres de luto se reúnen semanalmente para protestar y llorar las vidas perdidas en el Medio Oriente. Sin embargo, en medio de los rumores de ansiedad y desprendimiento, hemos tardado mucho en movilizarnos en respuesta a las crecientes políticas de violencia, largamente perpetuadas por el gobierno de los Estados Unidos. ¿Dónde está nuestro compromiso ético?

Si esto es una tragedia, ¿a quién afecta? Como categoría estética, la tragedia gira en torno al desafío de la contención. ¿Es Edipo capaz de detener el mar de devastación que ha destruido a Tebas? La incapacidad de Hamlet de actuar con decisión trae muertes en todos los sectores y la devastación del reino. Aún así, la tragedia *no se trata sólo* de contención, sino que funciona como una estructura de contención en sí misma. La tragedia recorta la catástrofe a su tamaño, organiza los hechos en escenarios inteligibles. Aristóteles señala que los eventos trágicos tienen una cierta magnitud, traen implicancias importantes, y están sumergidas en lo inevitable. Los protagonistas tienen “un carácter moral delineado”, y la trama conduce al reconocimiento, tanto en el héroe trágico como en el espectador/a^{clxxviii}. La mayoría de las teorías de la tragedia identifican al héroe como un personaje que comete un gran error en relación a una falla trágica o a la arrogancia. El potencial masivo de destrucción que la tragedia representa

está contenido por la forma, ya que la tragedia entrega la devastación en “paquete completo”, tamaño miniatura, cuidadosamente organizado con un inicio, desarrollo y final. La tragedia nos asegura que al final la crisis se resolverá y el equilibrio será restituido. El temor y la lástima que como espectadores sentimos se purificarán por medio de la acción.

Sin embargo, los acontecimientos del 11 de septiembre me hicieron pensar que estábamos enfrentando no sólo una guerra distinta sino un tipo de tragedia diferente. Cuando la gente habla de “la tragedia”, generalmente se refiere a la inesperada caída del poder, a ese impresionante espectáculo de lástima y temor tan excepcionalmente ejecutado por los pilotos suicidas y difundido nacional e internacionalmente de manera tan eficiente por los medios estadounidenses. Ellos se referían a los aviones secuestrados y a los cientos de víctimas, a Bush Junior, rápidamente reinstalado como líder poseedor de un carácter moral definible, preparándose para corregir el tiempo. La tragedia además nos permite destacar la naturaleza excepcional y aislada de la catástrofe, y además encaja cuidadosamente en el lenguaje de los acontecimientos considerados “hitos, sin precedentes”. La catástrofe, sin duda, fue trágica en el sentido vernáculo, y la palabra nos ofrece un léxico para nombrar el temor y el dolor. Sin embargo, creo que al usar *tragedia* en su connotación estética no sólo estructura los hechos sino que nos ciega frente a otras posibilidades de pensar lo ocurrido.

Observemos la estructura temporal de la tragedia: inicio, desarrollo y desenlace. Así, ¿la acción trágica realmente se inició el 11 de septiembre? Algunos podrían argumentar que fuimos secuestrados mucho antes, tal vez hacia el otoño de 2000, cuando se manipularon las elecciones. Materias importantes de la agenda nacional, como las mejoras a la educación y la salud se hicieron humo. Las víctimas de esa catástrofe quedaron en el anonimato, a pesar de estar claramente identificadas. Diariamente se crean nuevas víctimas: legislaciones antiterroristas, sentimiento anti-inmigrante, discriminación racial, inexplicables tribunales militares que se filtran en nuestro sistema social incluso como paquetes corporativos de bienestar, serpenteantes desde el congreso. Otros podrían decir que hemos estado sumergidos en un curso aparentemente inevitable de colisión con las naciones islámicas productoras de petróleo por décadas. ¿Acaso las pérdidas civiles que ellos sostienen deberían figurar entre las víctimas? ¿Qué pasa con su trauma? Y al final, nada parece seguro; lo único cierto es que no será rápido, no tendrá sentido, ni traerá purificación o liberación.

Y si esto es una tragedia, ¿quién es el héroe trágico? Bush Jr., al ser el representante de los Estados Unidos, no puede tomar el rol, pues aquello implicaría asumir una actitud de reconocimiento y auto acusación. “Temibles y lamentables hechos”, como dice Aristóteles, involucran un cambio “desde la buena fortuna a su opuesto, no debido a la maldad sino a un error de gran peso y consecuencia, cometido por un hombre, como hemos dicho” (38-39). En lugar de hacerse cargo de los muchos hechos que nos llevaron al 11 de septiembre, considerando esto como resultado de una política equivocada, de gran peso y consecuencias, en cambio, la administración se esfuerza en decir que aquello corresponde a la lucha entre el “bien” y el “mal”. El conflicto, entonces, carece de la direccionalidad linear de una tragedia. También la guerra es un ánima, un tormento: en términos simples, es la respuesta a una guerra anterior surgida bajo la responsabilidad Bush. Expuesto esto de modo más sutil, se trata de un reciclaje de la ideología de Destino Manifiesto que justifica (“nuestro”) devastador “mal” con la bandera de la justicia. Por otra parte, las víctimas desaparecidas en el Centro de Comercio Mundial no podrían ser los héroes a menos que lográsemos señalar con exactitud su estatura trágica, su error y su reconocimiento.

Los hechos del 11 de septiembre se conforman como tragedia en pretensiones universalistas. El gobierno de los Estados Unidos y los medios lo presentan como una situación límite, “incommensurable”, la mayor, la peor, la crisis más indescriptible e inimaginable que haya existido. Los periodistas tienden a poner los casos límite en los bordes más externos de la inteligibilidad, en la frontera misma de la representación. Podemos hablar de ellos sólo utilizando el lenguaje del excepcionalísimo. Los casos límite son paradigmáticos. Ellos constituyen modelos en los que cuestiones dispares pueden relacionarse, pero sólo de manera ilustrativa. Sin embargo, es evidente para muchos periodistas fuera de los Estados Unidos que los ataques, si bien criminales, no eran en ningún modo excepcionales. Para muchos Latinoamericanos, por ejemplo, el 11 de septiembre les era demasiado familiar^{clxxix}. El terrorismo de Estado y el terrorismo anti estatal compiten por el control público a través de crecientes ataques a la población civil, ya sea por medio del bombardeo de edificios o el silenciamiento de la disidencia. El hablar de la zona cero, además, es un ejercicio que ilumina aquello que con fuerza desea ocultar; esto es, que la “zona cero” originalmente hacía mención a Hiroshima y Nagasaki, los dos sitios bombardeados por las fuerzas nucleares estadounidenses quienes mataron entre cien mil y trescientas mil personas inocentes. La representación del rol inocente por parte del gobierno, y el acordonamiento del sitio llevado a cabo por

Guilliani llaman a las personas a olvidar los precedentes históricos. Así, en vez del dar lugar al lenguaje del excepcionalísimo hay una discusión política que debe instalarse, en contra del discurso de la inconmensurabilidad. El lenguaje de la tragedia y los casos límite funciona en contra de política emancipatoria más amplia, pues aísla los acontecimientos, negándose a visualizar conexiones y contextos más amplios. Demandas independientes de protagonismo y universalidad funcionan en desacuerdo con la creación de coaliciones que posibilitan la comprensión de hechos diferentes.

Finalmente, ninguno de estos hechos trágicos parece estar destinado a ocasionar reconocimiento o comprensión en los espectadores. Al contrario: el 11 de septiembre creó una paradoja reveladora. Este es un hecho que encegueció e hizo desaparecer a los testigos, incluso al crearlos. ¿Vendrá la purificación y la liberación una vez que participemos en las votaciones, preguntándonos si acaso respaldamos los esfuerzos de la guerra? ¿Qué conclusiones podemos rescatar de los escombros?

Durante las últimas fases de la limpieza, reabrieron la zona cero para los visitantes. La enorme cantidad de escombros que fuera el World Trade Center cobró vida por sí misma. El acero doblado y el concreto pulverizado nos recordaban que los hechos eran “reales”. Ahora que todo aquello ha sido eliminado, la pantalla del cercado de los restos sacralizados nos entrega la materialidad autenticadora que anima la resucitación y sostiene el performance de la retribución. Las Torres en vivo. Este momento posterior a la desaparición funciona políticamente; las nuevas e interminables reinenciones de las torres continuarán motivando políticas exteriores e interiores. Los funcionarios públicos y quienes trabajan en el campo de los negocios equiparan las demandas del turismo con las de los bienes raíces comerciales. Dieciséis hectáreas al sur de Manhattan valen demasiado como para seguir sacralizándolas por mucho más. Pero los 7.700 visitantes que llegan al lugar diariamente necesitan tener algo que conmemorar^{clxxx}. Las negociaciones exigen aún más modificaciones en el lenguaje y en la concentración creativa del aura de aquel lugar en particular.

Pocas semanas antes de la última limpieza, volví al sitio. Hice la fila para conseguir un ticket esperé horas por mi turno y serpenteé para asomarme por la plataforma junto a decenas de personas. Tomé una foto. No había nada ahí.

10. Performances Hemisféricas

Domingo 20 de septiembre de 1998 en la tarde. Central Park. Esa tarde de finales de verano el sol brillaba, los árboles rodeaban el idílico lago ante nosotros, los patinadores corrían detrás de nosotros, los apartamentos majestuosos que enmarcan el parque se jactaban de que estábamos en una de las ciudades más grandes del mundo que puede darse el lujo de escenificar lo "rural" en el corazón mismo de la ciudad. La música que sonaba a distancia –los tambores, las vaquetas, el ritmo complicado, el canto en forma de respuesta nos recordaba que otros mundos coexisten justo en el centro de ésta. Los Marielitos, los balseros cubanos que Castro había expulsado como desviados sociales en 1980, tocaban rumba los domingos junto a los puertorriqueños, Nuyoricans y otros músicos caribeños que habían estado haciendo música en el parque durante treinta años. Era a ellos a quienes veníamos a ver, junto a mis estudiantes del curso “Borders and Barrios del Departamento de Estudios de Performance. ¿Cómo, nos preguntamos, es que la música de resistencia que se originó entre los afrocubanos durante la esclavitud se transformó en un 'evento', una 'fiesta', una celebración en la que se involucraba la improvisación, el movimiento, el canto, la comida, la bebida y el baile, y en el que participaban no sólo otros latinos, sino toda una comunidad de espectadores?

Berta Jottar, entonces una estudiante de doctorado en el departamento que está escribiendo un libro sobre la rumba, explicó como René López, historiador musical, comenzó a traerles las cintas de rumba a los músicos puertorriqueños que tocaban jazz latino (blues, jazz y funk) en el parque. Anteriormente, estos músicos habían conocido la rumba a través de los medios de comunicación, los programas como *I Love Lucy* y otras formas de cultura popular. En otras palabras, ellos conocían su música sólo a través de lo que he llamado el archivo. En 1994, Los Marielitos finalmente comenzaron a tocar con los Nuyoricans en el Central Park. Su música, elaborada a partir del repertorio de performance incorporada, transmitía los ritmos que habían heredado y su historia particular. Inicialmente, Los Marielitos se resistían a las invitaciones a tocar en el parque. "Mi hipótesis", dijo Berta Jottar, "es que ellos no querían ser criminalizados nuevamente, asociados con una forma que había sido absolutamente marginada en el lugar del que habían venido. Para ellos, la rumba significaba volver a un espacio de criminalidad que estaban tratando de borrar".

La rumba había pasado por otro proceso de transformación en su nueva casa en el Central Park. El archivo y el repertorio se combinaban para producir nuevos ritmos, transculturados, para responder a esta nueva realidad, transculturada, que conserva su ambiente de fiesta. Por un lado las mujeres cubanas vendían pasteles cubanos; por el otro, las mujeres portorriqueñas vendían su arroz con gandules. Todos nos quedamos ahí, balanceando el cuerpo, algunos aplaudiendo, mirando a los músicos, el lago, mirándose los unos a los otros disfrutando del fondo insólito para un concierto al aire libre. Todo era tan incongruente: los afro-caribeños tocando música rodeados de pinos, de botes de remos y edificios de lujo. El Museo de Historia Natural al otro lado de la calle estaba mostrando una gran exposición sobre Haití que incluía músicos y practicantes del vudú. Cuando miré hacia el lago, casi podía imaginar que la música es una nueva versión del tipo Buenavista Social Club, venida de algún sistema de sonido de alta calidad. La rumba, Berta Jottar concluyó, funcionaba como un espacio de identificación y trans-identificación. La música, un producto de la hibridación, no estaba interesada en mantener la "autenticidad" o la tradición. Tenía que ver, por definición, con el cambio y el contacto cultural. Como este era un evento de performance, había traído mi cámara de vídeo. Grabé las manos de los músicos tocando con autoridad y expresividad los tambores, sus sonrisas y sus risas, al comunicarse unos con otros. Hablé con mi hija Marina, con amigos y estudiantes, y todos nos preguntábamos por qué no habíamos venido al parque con más frecuencia^{clxxxi}.

La llegada de la policía de Nueva York marcó el comienzo de una clase diferente de ruido, un tipo diferente de performance. Los músicos se dispersan, y los hombres de azul ocupan el centro del escenario. Tres vehículos de policías se acercaron. En lugar de la música, teníamos a oficiales hablando de 'permisos', de 'drogas', 'alcohol' y de 'orinar'. Confusión. Cacofonía. Todo el mundo hablaba a la vez. ¿Qué pasó?, preguntábamos todos. Cuestionamientos, expresiones de incredulidad, demandas por respuestas sobre *el derecho al espacio público*, eran recibidos con charlas sobre reglas, reglamentos, rangos, superiores. Entonces apareció el código -Sec 105 La subdivisión 1 -asambleas, reuniones, exposiciones, etc "Ninguna persona puede organizar o patrocinar exposiciones o concursos, lecturas dramatizadas, lecturas de poesía, etc., a menos que se espere la presencia de menos de veinte personas" Hemos estado viniendo aquí durante diecisiete años", señaló un músico. "Y de repente vienen aquí y nos dicen que no podemos tocar? Vamos. Saben que vamos a preguntar por qué". Mientras más respuestas nos daban los oficiales, más confuso se ponía todo. A veces se trataba de la

autorización, otras veces era sobre el número de personas presentes, a veces sobre la cerveza, y todavía otras veces tenía que ver con la gente que vende comida. Fue una mala broma, ¿cuántos oficiales de policía y vehículos de policía se necesitan para preguntar por un permiso?

La policía también estaban representando -"todos somos profesionales de aquí", dijo un funcionario actuado para mi cámara. ¿Habría sido tan cortés si yo no fuera blanca? ¿O en la época anterior a Rodney King? Ciertas performances se hacen especialmente problemáticas cuando entran en el archivo.

Otro funcionario hizo hincapié en la importancia de la etiqueta, señalando que estaba frente a nosotros con respeto (otra mirada a la cámara). Él comenzaba cada comentario con una "señorita" o "señora". Un oficial leyó de un librito, performatizando la prueba de su legitimidad. (Me preguntaba si esta lectura dramatizada también era ilegal, ya que había ciertamente más de veinte de nosotros en la asistencia). "¿Ve?", insistía él. Él tenía razón y nosotros estábamos equivocados. "¿Qué podemos hacer o decir para asegurar su cooperación con la ley?" Pero, ¿qué leyes se han violado? Tocar música no es ilegal. "Estamos rompiendo la ley porque estamos viendo. Si no hubiese más de veinte personas aquí, ninguna ley habría sido violada, ¿cierto? Entonces nosotros somos los criminales. Usted nos tiene que perseguir a nosotros", le dije.

Todos nosotros sabíamos que esto se trataba de la raza, del idioma, y la clase, no de la música ni de los oyentes, ni siquiera de la cerveza. Una mujer preguntó: "¿Ustedes arrestan a la gente que toma cerveza o vino mientras ven Shakespeare en el parque?" Los policías hablaban de criterio: "Hay un montón de reglas y regulaciones que se están rompiendo. Nosotros no nos preocupamos de todas". Un músico se rió y dijo que le habría gustado haber tenido una peluca rubia. Un oficial se le acercó a un hombre afroamericano para saber si trabajaba. "Soy ingeniero eléctrico", le dijo confundido. El parque idílico, que parecía tan incongruente, abierto a todos, era en realidad lo que parecía, un refugio para los ricos habitantes de la ciudad, ansiosos de disfrutar de los árboles, la hierba y el agua sin personas como "ellos/nosotros". Aunque todo el mundo, al parecer, le encanta la música latina, poniendo a los CDs de 'música del mundo' en la cima de las listas, ellos no quieren tratar con los cuerpos morenos que producen esa música. El sabor cultural prefiere la música desincorporada y la etnicidad escenificada en el Museo de Historia Natural.

Este pequeño rincón, que consta de unos 8 metros cuadrados con vista al lago, se había convertido en el último sitio libre para la práctica fluctuante de la criminalización,

según el alcalde Giuliani. En una semana la vehemencia estaba dirigida a los conductores de taxi, a la siguiente a los usuarios de metadona, a la siguiente a los rumberos. ¿Qué es lo que todos tienen en común? Esos grupos se componen en gran parte por hombres de color, por marginados, pobres, inmigrantes. Pocas personas, esto es, gente importante para los políticos, se preocupan de ellos.

Todo el mundo se quedó hablando. A los oficiales no les gustaba la discusión. Ellos "no quieren hilar fino", dijo el oficial Federico cada vez más impaciente. Ellos sólo querían que nos fuésemos. Un poco más allá, tres o cuatro oficiales en uniforme, dos sin uniforme (que mostraban su tarjeta de identificación cuando se los pedían) y otros dos o tres agentes de uniforme miraban todo, atentos. Dos de ellos, un afroamericano y otro del Cáucaso, tenían las manos en sus pistolas. Ellos susurraban en sus walkie-talkies sin quitar los ojos de nosotros. Por supuesto, todos nosotros estábamos hablando unos con otros también, resolviendo hacer algo. Escribir. Llame a la Asociación Americana por las Libertades. Al New York Times. Formada una nueva comunidad, nuevas líneas se dibujaban en la arena entre lo que de repente se transformó en todos "nosotros" y "ellos", de azul.

Sabíamos por nuestra discusión académica que la historia de la criminalización de los grupos minoritarios es inseparable de la historia de la rumba como resistencia. ¿Los músicos, tal vez, habían leído el libro? En un movimiento espontáneo que pareció haber despertado a todos los músicos simultáneamente, volvieron a sus tambores, sus baquetas, sus canciones y de pronto todos estábamos aplaudiendo, cantando, celebrando el triunfo del arte sobre la opresión. La policía dispersó al grupo, "arrestaron" algunos instrumentos, y comenzó a transportarlos a la basura. Cuando uno de los músicos le pidió su tambor de vuelta, lo detuvieron y lo esposaron sin leerle sus derechos. "¿Por qué?", exigió de nuevo, ya que lo empujaron a uno de los tres vehículos de la policía y se lo llevaron. Los oficiales dijeron algo acerca de que había una orden de arresto contra él. Como algunos músicos retiraban rápidamente las percusiones restantes, los que tenían las baquetas seguían tocando, con el respaldo del banco como su instrumento. Ellos cantaban, se balanceaban y nosotros nos unimos a ellos en el último acto de dolorosa resistencia. "Nos pueden quitar nuestros tambores, pero nos pueden quitar nuestra música", decían. "Se pueden llevar a uno de nosotros, pero tendrán que volver cuarenta mil veces más para llevarnos a todos." Así es como continúa la historia de la rumba: perseguida durante la época de la esclavitud, perseguida bajo la Cuba de Castro de 1980, perseguida ahora, en nuestra Nueva York más limpia, más blanca y más

segura. Segura para quién, me pregunto yo. Mi hija lloraba de rabia cuando tomamos el metro para la casa. "Mamá, no deberías haber hablado con la policía de esa manera. Tenía miedo de que te fuesen a matar". "No planeaste eso, ¿verdad?" Mis alumnos me preguntaban una vez de regreso en NYU.

Al final resultó que esa fue, de hecho, la última actuación de rumba en el parque. Llamamos al New York Times, y un reportero nos entrevistó y nos pidió nuestras cintas de video, ahora evidencia de archivo. Un pequeño fragmento apareció pocos días después. "El comisionado de Parques Henry J. Stern dijo que era importante mantener espacios tranquilos en el parque. (...) 'No se puede tocar en el lago (...) Sé que Olmstead no diseñó el Central Park como un escenario de rumba'"^{clxxxii}. Los cargos en contra de tocar rumba en el parque perduraron. Este es un parque, no un escenario, diseñado para cierto tipo de actuaciones y no para otras. Caso cerrado.

Este evento en el Central Park ilumina muchos de los problemas en los que me he centrado a lo largo de este estudio. Aprendí a creer que las Américas son una sola, y todavía lo creo. Producida y organizada a través de escenarios, actos, transacciones, migraciones y sistemas sociales mutuamente constitutivas, nuestro hemisferio resulta un espacio conflictuado e intrincado. El "primer mundo" está en el "tercer" mundo tal como el "tercero" vive en el "primero". La separación aparente entre los Estados nacionales, las lenguas nacionales, y las religiones oficiales apenas puede ocultar el profundo mestizaje de los pueblos, las lenguas, y las prácticas culturales. Ese día, el Central Park era uno de los infinitos lugares de encuentro y desencuentro en el que los dramas de las relaciones desiguales de poder, acceso y legitimidad tienen lugar todos los días. ¿Qué escenarios son concebibles? ¿Cómo la performance hace y legitima su reivindicación? ¿Qué tipo de intercambios se vuelven admisibles en espacios reservados?

Las historias y las trayectorias se hacen visibles a través del performance, aunque se reconoce que las dificultades y los límites de deciferabilidad siguen siendo un problema. Por ejemplo, podríamos rastrear prácticas de resistencia como la rumba hasta la travesía de los africanos por el Atlántico, la esclavitud y la explotación y la criminalización continua de los pueblos negros en diversas partes de las Américas. Los repertorios de resistencia incluirían otras formas-capoeira, samba, carnaval, y hip-hop para nombrar unos pocos^{clxxxiii}. Al mismo tiempo, por supuesto, otras historias entran en juego. Habría que centrarse en los legados de la Guerra Fría, sobre todo en el trato preferencial que se les otorgó a los cubanos exiliados en los Estados Unidos, para

explicar la presencia de Los Marielitos en el parque. Castro invirtió las políticas de inmigración en los Estados Unidos, que automáticamente le daba la bienvenida a los bien educados, a los políticamente conservadores, a los cubanos blancos que huyeron del comunismo, al permitir que las personas pobres –muchos de ellos negro y otros liberados de las cárceles o instituciones mentales –salieran de la isla en frágiles balsas. La historia de las tensiones de la Guerra Fría se cruza al mismo tiempo con la del colonialismo de los Estados Unidos: Puerto Rico sigue siendo una colonia y sus habitantes son ciudadanos estadounidenses. La rumba Nuyoricans [Neoyorkinos portorriqueños] que tocaban en el parque son la prueba viviente de que los estudios poscoloniales tienen que abordar realidades coloniales y neo-coloniales concomitantes para ser relevantes en las Américas. El origen étnico de los policías nos habla de otras olas de inmigración –italiana, mexicana, irlandesa –que, a su vez, reflejan crisis en sus propias tierras de origen. Nosotros, que estamos parados escuchando la música señalamos otros flujos y circulaciones: estudiantes internacionales buscando una mejor educación: gente como yo, atraída por mejores oportunidades profesionales; los turistas; los que nacieron en Nueva York o los atraídos por su carácter cosmopolita.

Estas muchas historias informan a todos los performances que tienen lugar al mismo tiempo. Aunque cada performance tiene su propia tradición, se reúnen en el aquí y ahora de maneras muy específicas. Como he argumentado a lo largo de este estudio, cada performance incorporada se puede inspirar en un amplio repertorio e iluminar una historia compleja, pero siempre *in situ*, siendo cada cual una instancia particular, marcada por la confluencia de las tradiciones en un escenario particular. El arquitecto Olmstead imaginó un cierto tipo de performance cuando diseñó el Central Park. El Museo de Historia Natural continúa con su práctica histórica de poner en sus exposiciones a los grupos socialmente marginados. Los policías legitiman su performance citando sus reglas y regulaciones en libros. Mi curso de graduada siguió el ritual académico de la excursión semi-etnográfica. Los turistas disfrutaban de los barcos a remo, de la comida y de la música en esa hermosa tarde en septiembre. Los músicos estaban improvisando a partir de sus materiales, extraídos de sus antecedentes culturales, mientras que las mujeres que cocinaban debajo de los pinos se inspiraban en su repertorio de comida típica del Caribe. La rumba era sólo una de las tradiciones que circulan ese día, modificándose y adaptándose a sus circunstancias locales.

Porque las performances siempre participan en los sistemas sociales, dilucidan las relaciones de poder. La rumba en el parque evidenciaba las posiciones ocupadas por

los muchos actores sociales: los músicos desplazados por la policía de Nueva York, que dominaba el resto de la escena, la intervención de nosotros, espectadores que veíamos claramente que estábamos implicados en el escenario. De hecho, el libro de reglas y regulaciones dejaba claro el modo en el que nosotros éramos centrales. El hecho de que hubiésemos más de veinte de nosotros había convertido el episodio en un delito penal. El vídeo y las fotos registraron los acontecimientos para la vista posterior por un público no intencional –los lectores del New York Times. Si bien el evento revelaba el funcionamiento del poder, no lo hacía de manera directa. La policía podía y no podía acabar con el performance incorporado de la resistencia ofrecida por los músicos. Mientras los músicos seguían tocando, afirmando la casi imposibilidad de detener totalmente lo "en vivo" ("tendrán que volver cuarenta mil veces para llevarnos a todos"), la policía logró prohibir el acceso futuro al Central Park. Pero la rumba suena, en distintas esquinas, calles y bares por toda Nueva York y en todas partes de las Américas, atrayendo a nuevos públicos. El racismo también sigue, al igual que la discriminación racial, la mala conducta policial, y las políticas oficiales de la exclusión. Las trayectorias siguen sus rutas discontinuas, desarticuladas de encuentros y desencuentros. Estas interacciones entrelazadas hacen visibles los puntos de conflicto y de contacto que se han hecho constitutivos de las Américas.

Cierro mi estudio con este evento en el Parque Central, ya que, para la mayoría de la gente, esto era un no-acontecimiento. Un pequeño artículo escondido en la sección "Ciudad" del New York Times del domingo no provocó discusiones, ni siquiera una carta al editor. Como escribí en el capítulo 3, "La atención pública se centra en el 'acontecimiento', como un caso límite que concentra lo sensacional y lo extremo, pero pasa por alto el crimen de la pobreza, la marginación y la desigualdad social". Nuestros modelos explicativos privilegian lo *paradigmático*, como una instancia destacada y ejemplar, para pensar nuestro hemisferio. Podemos pensar en el "descubrimiento" de América, la conquista, la "Guerra Sucia" en Argentina, la muerte de Diana, la Princesa de Gales, o los ataques contra el World Trade Center como casos "límite" y aislados. Al tratar con casos límite, los autores recurren al lenguaje de la excepcionalidad y la inconmensurabilidad. Todorov, por ejemplo, escribe sobre el "descubrimiento [como] el encuentro más pasmoso de nuestra historia", y a la conquista como "el mayor genocidio de la historia humana"^{clxxxiv}. Las descripciones de los ataques contra el World Trade Center desbordan de superlativos: el peor acto de terror, el más mortífero, inimaginable, inconcebible. *Nunca más: The Report of the Argentinian National Commission on the*

Disappeared anunció el cierre de un período singular y sin precedentes de terrorismo de Estado, que nunca más se repetiría. La muerte de la princesa Diana, a su manera, presionó los límites. Parecía que ninguna figura real había sido tan incomprendida, tan amada, tan lamentada.

Pensar los acontecimientos como casos límite los aísla. ¿Cómo podría uno poner lo inconmensurable en un contexto más amplio? Los casos límite señalan modelos a los que se puede relacionar muchos temas diferentes, pero sólo como ilustración. Podríamos decir que alguien es tan egocéntrico como Calígula, sin sugerir un enlace. Esos casos, entonces, dan un ejemplo en lugar de dilucidar una causalidad. Es evidente que, en algunos casos, parece políticamente urgente enfatizar la singularidad y el particularismo de un acontecimiento. La organización política de los hijos de los desaparecidos (HIJOS), junto con el Grupo Arte Callejero (los artistas activistas que trabajan con ellos), hicieron un mapa de Buenos Aires con puntos rojos para marcar la ubicación exacta de los hogares y los lugares de trabajo de los torturadores, así como de los numerosos lugares utilizados como centros de detención durante la dictadura. Durante el 'encuentro' de dos semanas del Instituto Hemisférico en México, propuse extender el mapa para incluir a todas las Américas. Los activistas argentinos estuvieron de acuerdo, en principio, aunque dejaron en claro que no era su proyecto hacer un mapa mayor. Sin dejar de reconocer la importancia de posicionar a la Guerra Sucia en Argentina como un caso límite, estoy convencida de que un mapa de las Américas que señale la ubicación de todos los que participaron en el Plan Cóndor, desde Washington, DC hasta la Patagonia dilucidaría una red importante de confabulación criminal, incluyendo pero no limitándose al tráfico económico y militar. Así también hay un argumento político para hacer frente al discurso de la inconmensurabilidad. Como he sugerido, el lenguaje de la tragedia y de la singularidad funciona en contra de una política emancipatoria más amplia, ya que separa los acontecimientos del contexto que contribuía a explicarlos.

En este estudio, traté de poner los acontecimientos límite en conversación con las escenificaciones diarias, ignoradas, de la práctica incorporada. En lugar de perspectivas y políticas aislacionistas, traté de centrarme en las marañas confusas que conforman las relaciones hemisféricas. Si los casos límite funcionan bien como tragedia, la perspectiva que estoy presentando puede representarse mejor en una práctica simultánea, episódica y mixturada, de acumulación y saturación: *ahora sonando por todas partes*. En vez de tener todos los elementos de la trama

estrechamente entretejidos para culminar en crisis y desenlace, lo episódico instala a los acontecimientos en un arreglo simultáneo de capas múltiples, libremente estructurado. Lo que pasa en la escena A puede que no tener una relación causal con la escena B y C, pero su ubicación en el espacio o en el tiempo nos pide que los pensemos juntos. ¿Cómo pueden las culturas de la criminalidad originarse en la esclavitud, reactivarse en el capitalismo y los discursos "revolucionarios", y emigrar de Cuba al Central Park? es decir, ¿qué escenarios perpetúan la noción y las condiciones de los marginados como criminales? ¿Cómo, a su vez, contribuye el escenario a la criminalización de la pobreza oficial que vimos representada en la liberación de Los Marielitos por Castro o en la guerra de Guiliani contra los mendigos?

Ensayemos un análisis hemisférico de otros dos eventos que miro por separado en este estudio: los ataques contra el World Trade Center y las secuelas de la guerra sucia. A diferencia de rumba en el parque, no constituyen una experiencia definible. El ataque a las torres no se relaciona directamente con el terrorismo de Estado en Argentina, contra el cual las Abuelas, las Madres e H.I.J.O.S. siguen protestando. Sin embargo, juntarlos en una relación suelta y episódica hace evidente su vinculación hemisférica y nos anima a utilizarlos para entenderlos. ¿Qué se entiende por "terrorista?" Por lo general, los gobiernos utilizan el término para referirse a los "bárbaros" anti-estado y a los Otros no asimilables que utilizan formas "ilegítimas" de violencia contra ellos. El lenguaje contra el terrorismo, sin embargo, inmediatamente tiende a transformarse en una justificación para el terrorismo de Estado. Este discurso, como se puede apreciar en la reacción gubernamental frente al terrorismo, tanto en Argentina como en los Estados Unidos, incluye la destrucción de las libertades civiles, la vigilancia de las poblaciones nacionales, la escalada de control en términos raciales, el uso de procedimientos judiciales y policiales cada vez más sospechosos, y la asociación del gobierno con conocidos torturadores y asesinos.^{clxxxv} ¿Qué sería lo que distinguiría las formas de violencia legítima de las ilegítimas, objetivos apropiados de los inapropiados, la precaución de la persecución de Estado? También hay un discurso reconocible del terrorismo que se basa en el lenguaje del bien y del mal, del nosotros contra ellos, del bien mayor, del sacrificio, de la supresión de la disidencia, y así suma y sigue. Los enlaces podrían ser de gran ayuda para las poblaciones que se ocupan de cuestiones de testimonio y trauma colectivo. Las familias de los desaparecidos en Argentina y en Estados Unidos, seleccionando un subgrupo específico, se enfrentaron a experiencias similares: utilizaron fotos para identificar a sus desaparecidos y para llorar

a sus muertos sin poder enterrar sus cuerpos. Los que no son víctimas o perpetradores, sino testigos de atrocidades –otro sub-grupo –a menudo son cegados por los esfuerzos del gobierno para contener la situación. La "guerra contra el terror" produce percepticidio público. Los artistas, activistas y académicos que viven, trabajan o estudian situaciones de terror también necesitan explorar cómo su trabajo interviene en ese escenario. Los puntos de contacto abundan, a pesar ser pocas las exploraciones más allá de "límites" designados.

Minimizar el ímpetu lineal de la tragedia y presentar de acontecimientos episódicamente también nos permite verlos como ampliándose y la superponiéndose horizontalmente, en círculos temporales que continúan repercutiendo hacia afuera. Desde esta óptica, podríamos reconocer una clara vinculación económica 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 detrás de la brutal junta militar en la década de 1970, obligó al país a entrar en un sistema económico neo-liberal y "global". Esa inserción produjo su propia forma de violencia social, ya que la población del país creció cada vez más polarizada entre los que tienen y los que no. Las condiciones impuestas a través del Fondo Monetario Internacional han conducido a otras desapariciones, entre ellas algunos servicios sociales como las pensiones de jubilación, la atención médica, el cuidado de niños y otras formas de seguridad social. La crisis social creciente provocó que algunos jubilados recientemente empobrecidos se suicidasen los miércoles por la tarde frente a la Casa Rosada en la Plaza de Mayo, el mismo lugar en el que se reúnen las Madres de la Plaza de Mayo los jueves para protestar por la amnistía concedida a los torturadores y los criminales de la Guerra Sucia. El terrorismo desatado por el Estado ha dado paso a una forma más invisible de violencia desatada a través de estas políticas fiscales. La economía de Argentina se derrumbó. Lo mismo pasó, poco después, con las Torres, símbolos del capitalismo global. Ambos incidentes reflejan una acusación de la arrogancia de promover sistemas económicos "mundiales" que están totalmente identificados con los Estados Unidos y sus intereses. A pesar de que las políticas del FMI hayan dejado en ruinas a Argentina, la asesora de seguridad nacional de Bush, Condoleezza Rice, señaló recientemente que "realmente creemos que si ellos [los argentinos] tan solo hiciesen las cosas que el FMI les solicita que hagan, [encontrarían] una manera de volver al crecimiento sustentable"^{clxxxvi}.

La modalidad episódica se expresa como una cacofonía de voces, no como un monólogo. La simultaneidad de las reacciones y perspectivas complica cualquier interpretación que se prefiera. A diferencia de la tragedia, la estructura episódica va en contra de la delimitación de un inicio y un fin, causa y efecto, antes y después. El inicio puede ser arbitrario tal como el final es tentativo. La yuxtaposición constante y el carácter continuo de los elementos mantienen el marco abierto y flexible. Al igual que en la rumba, las improvisaciones se construyen a partir de estructuras y tradiciones anteriores, y por un segundo, cobran vida en el ahora de la performance, sólo para mantenerse en movimiento, encontrando nuevos públicos, haciendo nuevas afirmaciones. A diferencia de la tragedia, que impone sus delimitaciones para acentuar la singularidad del caso límite, los vínculos episódicos y maleables reflejan cómo los efectos secundarios de los ataques se amplían diariamente, afectando las relaciones hemisféricas, y al resto del mundo. La "guerra contra el terrorismo" se ha extendido a América Latina, especialmente a Colombia, donde sustituyó a la militarizada "guerra contra las drogas." Los inmigrantes indocumentados en los Estados Unidos o bien han regresado a sus países de origen o se arriesgan a ser arrestados por trabajar sin permiso^{clxxxvii}. La Ley Patriota autoriza al gobierno para encarcelar a los "extranjeros", "potencialmente por un plazo indefinido, por simple sospecha, sin ningún tipo de audiencia"^{clxxxviii}. El compromiso con la promoción de la democracia en las Américas, anunciado por Ronald Reagan en 1982, ha disminuido notablemente. El intento de derrocamiento del presidente Hugo Chávez de Venezuela, en abril de 2002, primero aplaudido como una "renuncia" por parte de los funcionarios del gobierno estadounidense, se declaró más tarde como un golpe de estado apoyado y financiado por el gobierno de los Estados Unidos^{clxxxix}. La pérdida de entusiasmo por apoyar principios democráticos en América Latina, bajo el disfraz de una nueva urgencia por un interés en la propia nación, hace eco de la relación ambivalente con la democracia y las protecciones constitucionales en el país por parte del Fiscal General de los Estados Unidos, John Ashcroft. Los ejemplos suman y siguen.

Una perspectiva hemisférica extiende el marco espacial y temporal para reconocer no sólo la interconexión de áreas geográficas y políticas aparentemente separadas, sino que también hasta qué punto nuestro pasado sigue acosando a nuestro presente. La barra oblicua tranquilizadora entre pasado / presente no puede, de hecho, mantener su diferencia. Las alusiones a la tragedia, como las referencias a casos límite,

le dan a estos acontecimientos una entereza estética y una insularidad política que ofusca nuestro entendimiento de ellas.

Ahora es el momento para re-mapear las Américas. Esto significa volver a la configuración de los estudios del área de la Guerra Fría en los Estudios Hemisféricos. Sin asumir de ninguna forma que los "nuevos" métodos y configuraciones están libres de las ataduras ideológicas de su condición originaria, el cambio, al menos, nos permite iluminar algunos puntos ciegos. Parece urgente hace ya tiempo el descentrar la *América* Estadounidense y reemplazarla por visión hemisférica de las *Américas*. Este nuevo mapeo mostraría historias y trayectorias omitidas de los mapas anteriores; podríamos incluir las rutas creadas a través de migraciones específicas mediante la exploración de performances incorporadas como la pastorela, moros y cristianos, carpa y otras performances que he mencionado de pasada aquí. Podríamos ver cómo performances rurales antiguas, como la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Perú, migra desde los Andes hasta la capital como en la medida en que las demandas económicas dispersan a las poblaciones locales. Esos migrantes se llevan sus performances con ellos, estableciendo una versión urbana de su fiesta tradicional. Cuando estos inmigrantes se dispersan todavía más lejos, a la zona de Nueva York, por ejemplo, su fiesta también viaja, cambiando una vez más en la transmisión. Todos estos cambios son multi-direccionales, es decir, ellas también afectan a la forma en que las performances funcionan en casa, si el hogar es ahora Lima o Paucartambo. Las formas en que los principios organizadores de la fiesta cambian o se adaptan –en términos de liderazgo, financiamiento, toma de decisiones, formación de las comparsas, cambios en la tradición que necesitan ser justificados por tradiciones en competencia, a menudo inventadas –iluminan mucho las múltiples presiones y las tentaciones de lo local por lo global. Estos repertorios muestran que las migraciones quedan fuera de las historias que se basan únicamente en los materiales de archivo y nos ofrecen otros lugares y herramientas críticas para entenderlos.

Reconocer la performance como un objeto de análisis válido contribuye a nuestra comprensión de las prácticas corporales como una episteme y una praxis, una forma de conocer, así como una forma de almacenar y transmitir conocimiento cultural e identidad cultural. El performance como un lente epistemológico les permite a los autores explorar, no sólo eventos aislados y casos límite, sino también los escenarios que conforman los imaginarios individuales y colectivos. Las performances, como la rumba en el parque, hacen visibles a los actores sociales, los escenarios y las relaciones

de poder que se han pasado por alto y que desaparecen una y otra vez. Los estudios de performance nos permiten realizar un análisis histórico constante de las prácticas performáticas que al mismo tiempo unen y fragmentan las Américas. Siendo así, los Estudios de Performance tienen un papel vital en el re-mapeamiento. Eso es lo que le estoy pidiendo que haga.

ⁱ El Instituto Hemisférico de Performance y Política es un consorcio de instituciones, académicos, artistas y activistas de las Américas que explora las intersecciones entre “performance” y política (ambos ampliamente interpretados) en las Américas desde el siglo XVI. Para mayor información, consulte <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>

ⁱⁱ Tim Weiner, en “Plumming the Powerful, With Comedy as Cudgel” (New York Times, 15 de Junio de 2001, pag.A4) escribe que “cuando Jesusa Rodríguez aparece- en el escenario, en cámara, en las calles protestando contra la última atrocidad- debe ser la mujer más poderosa de México”

ⁱⁱⁱ Estoy en deuda con Paul Connerton por este término, que aparece en su excelente libro *How Societies Remember*, p. 39.

^{iv} Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: Universidad de Pennsylvania P, 1985), 36. Estoy en deuda con Paul Connerton por el término “actos de transferencia”, concepto que él mismo utiliza en su excelente libro, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge UP, 1989), 39.

^v La distinción en la posibilidad de estudiar un tema determinado diciendo de antemano que este *es* una performance, frente a la posibilidad de analizar otra *como* tal, pertenece a Richard Schechner. Podemos ver esto en *Performance Studies: An introduction* (London: Routledge, 2002), 30-32. Sin embargo, difiero en el punto en el que el primer caso reflejaría una ontología. Para Schechner, “una performance podría ser cualquier cosa, menos una ontología... Ha sido construida socialmente a través y por medio de” (correspondencia personal) Para mí la tensión entre lo ontológico y lo construido es más ambigua y constructiva, y presenta a el performance como algo “real” y “construido” a la vez.

^{vi} Otra de las cuestiones en juego en el debate entre el 'en vivo' y lo mediatizado tiene que ver con que el "en vivo" circula de una manera diferente -el significado no puede ser separado de su significante - a diferencia de los textos escritos y las performances en los medios, como discutiré más tarde en el Capítulo Dos. Aquí me gustaría hacer hincapié en la distinción que veo entre lo mediatizado y mediado. Lo mediatizado tiene que ver con los eventos transmitidos por televisión, cine, radio, periódicos, etc. Se los puede transmitir junto con otros eventos de años después. Sin embargo, en mi opinión, todos los eventos están mediados por marcos sociales (religión, educación, gobierno, familia, etc.) El en vivo está siempre enredado con estructuras que nos sirven para construir sentidos. Para ver ejemplos de este debate ver *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, de Philip Auslander y el trabajo sobre mediación y mediatización de Jesús Martín-Barbero.

^{vii} “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 parfournir, ‘completar’ o ‘llevar a cabo por completo’”. Victor Turner, *From Ritual to Theatre*. N. Y.: Performing Arts Journal Publications, 1982, p.13.

^{viii} *The Barnhart Dictionary of Etymology* señala que Steele, quien escribió en *Tatler* en el año 1709, solía usar el término para expresar “el sentido de una exhibición pública o entretenimiento”, para en el año 1711 utilizarlo nuevamente queriendo referir a “aquel que representa” (777).

^{ix} “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.

^x Susan Blackmore, “The power of Memes”, *Scientific American* (October 2000):65.

- ^{xi} Peggy Phelan, *Unmarked: The politics of performance* (London: Routledge, 1993), 146.
- ^{xii} Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia UP, 1996), 26.
- ^{xiii} J.L. Austin, *How To do Things With Words*, Segunda Edición. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1975.
- ^{xiv} “Signature Event Context” en *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: U de Chicago P, 1982).
- ^{xv} *Ibid.* 326.
- ^{xvi} Ver, por ejemplo, Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* (New York: Free Press, 1995).
- ^{xvii} Ver John Searle “What is a Speech Act” en *Philosophy in America*, ed. Max Black (Ithaca: Cornell UP, 1996); Dell Hymes, “Breakthrough into Performance”, en *Folcklore, Performance and Communication*, ed. D. Ben-Amos y K.S. Goldstein (Hague: Mouton, 1975); Dell Hymes, “The Ethnography of Speaking”, en *Anthropology of Human Behavior*, ed. T. Gladwin y W. Sturtevant (Washington: Anthropological Society of Washington, 1982); Richard Bauman, *Verbal Art as Performance* (Rowley, MA: Newbury House 1977); Charles Briggs, *Competence in Performance* (Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1988); Michele Rosaldo, “The Things We Do with Words”; *Language in Society* II(1982): 203-35. Estoy en deuda con Faye Ginsburg y Fred Myers por ayudarme a dilucidar las muchas corrientes de la antropología que tiene que ver con el performance y la performatividad. También estoy en deuda con el manuscrito de Aaron Glass que no ha sido publicado aún, de nombre “Performance y Performativity: Cultural and Linguistic Models” (Junio 2002) por clarificar algunas de sus influencias en estas corrientes.
- ^{xviii} Turner, *From Ritual to Theatre*, 9.
- ^{xix} Michael Kirby, “Environmental Theatre”, in *Total Theatre*, ed. E.T. Kirby (New York: Dutton, 1969), 265.
- ^{xx} “Había algo muy asombroso en esto: en cada una de las cuatro esquinas o en cada curva que el camino tenía, se había dispuesto una montaña y de cada una de ellas surgía un altísimo acantilado. La parte más baja había sido construida como una pradera con matas de hierbas, flores y todo lo que hay en un campo fértil; La montaña y el acantilado se veían tan naturales que parecían haber surgido de ahí. Todo esto era un espectáculo maravilloso, pues habían muchos árboles: árboles silvestres, árboles frutales, árboles floridos, hongos, musgo y los líquenes que crecen en los árboles del bosque y las rocas. Incluso habían árboles viejos y quebrados; en un lugar era como un grueso tronco de madera y en otro estaba más abierto. Había muchas aves en los árboles, grandes y pequeñas, halcones, cuervos, lechuzas; y en el bosque ocurrían más cosas; venados, liebres, conejos, coyotes y una gran cantidad de serpientes. Estas últimas estaban atadas y sus colmillos estaban dibujados, pues la mayoría eran yarará, de una braza de largo y del grosor de la muñeca de un hombre.... Para que nada faltase y la escena fuese completamente natural habían cazadores con sus arcos y flechas bien ocultos en la montaña... Uno tenía que poner mucha atención para verlos, pues estaban muy bien escondidos y muy cubiertos con ramas y líquenes de los árboles, tanto así que el juego fácilmente se volvería real a los pies de hombres tan bien ocultos. Antes de disparar, estos cazadores hacían muchos gestos que atraían la atención del atónito público.” Fray Toribio Motolinía, *History of the Indians of New Spain*, ed. And trans. Elizabeth Andros Foster (New York: Cortés Society, 1950), 102-3.
- ^{xxi} Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978).
- ^{xxii} Patrice Pavis, ed., *The Intercultural Performance Reader* (London: Routledge, 1996), 25.
- ^{xxiii} Clifford Geertz *The interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), 10.
- ^{xxiv} “El” performance usualmente refiere a aquellos eventos que tienen que ver con el campo de lo político o de los negocios, mientras que la acepción femenina de performance- “la”- generalmente denota aquellas acciones que pertenecen al campo del arte o del deporte. Agradezco a Marcela Fuentes por esta observación.
- ^{xxv} Michel de Certeau, *The Writting of History*, trans. Tom Conley (New York Columbia UP, 1988), xxv.
- ^{xxvi} En *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797* (London: Routledge, 1986), por ejemplo, Peter Hulme analiza el relato del encuentro dentro de la rúbrica general del “discurso colonial”, poniendo especial énfasis en los tropos y las “prácticas de base lingüística” surgidas de él. (2).
- ^{xxvii} Guy Debord, *Society of the Spectacle* (Detroit: Black and Red, 1983), 4; Diana Taylor, *Dissapearing Acts: Spectacles of Gender and Nationality in Argentina’s Dirty War* (Durham: Duke UP, 1997), ii9.
- ^{xxviii} Ángel Rama, *The Lettered City*, trans. John Charles Chasteen (Durham: Duke UP, 1996), 29-30.
- ^{xxix} Enrique Florescano, *Memory, Myth and Time in Mexico: From the Aztecs to Independence*, trans. Albert G. Bork (Austin: U of Texas P, 1994), 39.
- ^{xxx} De Certeau, *Writting of History*, 216.

^{xxxi} Walter W. Skeat, *A Concise Etimological Dictionary of the English Language*, (New York: Perigee, 1980), 24.

^{xxxii} *Ibid*, 443. Utilizo el término *repertoire* en lugar de *repertory* por razones un tanto oscuras. *Repertoire*, de acuerdo al *OED* se refiere a “una serie de piezas teatrales o musicales que una compañía o un músico está acostumbrado o preparado para ejecutar” (2: 466). Por otra parte, *Repertoire* se refiere a otros tipos de conocimiento más “cercaos al archivo”. Corresponde a “un índice, una lista, un catálogo o un calendario” y también a “un almacén, un depósito o un acopio en donde algo en particular puede ser encontrado” (467).

^{xxxiii} Richard Flores, *Los Pastores: History of Performance in the Mexcan Shepherd's Play of South Texas* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1995).

^{xxxiv} Max Harris, *Aztecs, Moors, and Christians: Festivals of Reconquest in Mexico and Spain* (Austin: U de Texas P, 2000).

^{xxxv} Rebecca Schneider, en “Archives Performance Remains” se pregunta si “al entender y privilegiar la performance como una negación al registro, ¿ignoramos otras formas de conocimiento, otros modos de recordar, que podrían situarse justo en las maneras en que la performance permanece, aunque permanezca de manera diferente?” *Performance research* 6, no. 2 (2001): 101.

^{xxxvi} Jesús Martín-Barbero, “Memory and Form in the Latin American Soap Opera”, trans. Marina Elias, en *To Be Continued... Soap Operas Around the World*, ed. Robert C. Allen (London: Routledge, 1995), 276-84.

^{xxxvii} Citado por Thomas A. Abercrombie, *Pathways of Memory and Power: Ethnography and History hmong an Andean People* (Madison: U de Wisconsin P, 1998), 12.

^{xxxviii} Pierre Nora, “Between Memory and History: Le lieux de Mémoire”, en *History and Memory in African-American Culture*, ed. Geneviève Fabre y Robert O’Meally (New York: Oxford UP, 1994), 284, 289.

^{xxxix} Aunque parece intuitivo el hecho de que el hecho en vivo asociado al repertorio precederá a la documentación del archivo, este no es necesariamente el caso. Una performance teatral original en vivo podría muy bien interpretar un texto antiguo. O también, y para dar un ejemplo muy diferente, los obituarios de personas famosas, que generalmente se escriben antes de que ellos fallezcan para que los medios cuenten con aquel material adelantadamente.

^{xl} “Obras maestras del patrimonio oral e intangible de la humanidad”, <http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/index.shtml>, visitado en el año 2002. El documento de la UNESCO continúa: “La UNESCO busca llamar la atención de la población hacia los espacios culturales y las formas populares y tradicionales de expresión. Debemos tener muy clara la diferencia entre un sitio y el espacio cultural. Desde el punto de vista del Patrimonio cultural, un sitio es un lugar en donde se hallan los restos físicos de alguna creación humana (monumentos o ruinas). Un “espacio cultural” es un concepto antropológico que refiere a un lugar o una serie de lugares en donde una forma de expresión tradicional o popular ocurre regularmente. Pero el valor de una expresión cultural como aquella no depende exclusivamente de un espacio en particular. Por ejemplo, cuando los Cuentacuentos tradicionalmente ejercen su arte, ya sea en el mismo lugar o a horas predeterminadas, tenemos un espacio cultural. Sin embargo, otros Cuentacuentos serán, por tradición, artistas itinerantes y sus performance pueden ser una expresión cultural. Ambos, los espacios y las expresiones culturales pueden ser llamados obras maestras del patrimonio oral e intangible de la humanidad.”

^{xli} Marry Carruthers, *The book of Memory: A study of Memory in Medieval Culture* (New York: Cambridge UP, 1990), 216.

^{xlii} De Certeau, *Writting of History*, 216.

^{xliiii} 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.

^{xliiv} Jacques Derrida, “Freud and the Scene of Writing,” in *Writing and difference*, trans. Alas Bass (Chicago: U de Chicago P, 1978), 197.

^{xli v} Roland Barthes, *Image, Muysic-Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 2001), 32.

^{xli vi} Roland Barthes, *Mythologies*, trad. Annette Lavers (New York: Noonday Press, 1988), 110. EL autor continúa: “Deberíamos, por lo tanto, concebir el lenguaje, el discurso, el habla, etc., como cualquier síntesis o unidad significativa, ya sea verbal o visual... incluso los objetos se volverían parte del habla, si significan algo.” (111). En trabajo póstumo *Empire of signs*, trad Richard Howard (New York: Hill and Wang, 2000) Barthes se refiere a “las tres escrituras” del teatro Bunraku para representar “tres lugares de espectáculo: la marioneta, el ventrílocuo, el orador: gesto efectuado, gesto efectivo y gesto vocal” (49.49).

^{xli vii} Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, “Folcklore’s Crisis”, *Journal of American Folcklore* III, no.441 (1998): 309-II.

^{xlviii} Este trabajo no es igual a los proyectos que se desarrollan en muchos de los programas llamados interdisciplinarios de los Estados Unidos, en donde un equipo de académicos especializados en un campo específico enseñan a los estudiantes de un curso particular de manera conjunta. Los estudios de performance, en cambio, se proponen ayudar a los estudiantes a adquirir las habilidades que necesitan para examinar rigurosamente los materiales del archivo y el repertorio, aunque lleguen incluso a cuestionar la delimitación del “campo”.

^{xlix} Ver Dwight Conquergood, “Intervenciones interdisciplinarias e investigaciones radicales”, ensayo presentado en la Conferencia de Intersecciones Culturales, Northwest University, el 9 de octubre de 1999.

^l Oxford English Dictionary, 1976 ed.

^{li} Ver D Taylor, *Dissapearing Acts*, capítulo 5. Vuelvo a este concepto en el último capítulo de este estudio.

^{lii} V Propp. *Morphology of the Folktale*, trad. Laurence Scott (Austin: U de Texas P, 1988).

^{liii} Agradezco a Doris Sommer por estas observaciones.

^{liv} Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: U de California P, 1984), 117.

^{lv} Verr 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). Ver también la crítica de Max Harris del argumento de Trexler en su ensayo “Disguised Reconciliations: Indigenous Voices in Early Franciscan Missionary Drama in Mexico”, *Radical History* 53 (spring 1992): 13-22.

^{lvi} Ver Max Harris, *Aztecs, Moor and Christians*, 23.

^{lvii} Ver Motolonia, *History*, capítulo 15; Max Harris, *The Dialogical Theatre* (New York: St. Martin’s Press, 1993), capítulo 6; y James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance* (New Haven: Yale UP, 1990).

^{lviii} 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 y Jill Lane (New York: New York UP, 1998)

^{lix} *Ibid.*, 58.

^{lx} Bourdieu define *habitus* como “las estructuras que constituyen un tipo particular de ambiente (ej.: las condiciones materiales de la existencia, características de la condición de clase) que producen un *habitus*, es decir, un sistemas de disposiciones durables y transferibles; *disposiciones*, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, todo esto como principios de generación y estructuración de las prácticas y representaciones susceptibles de ser ‘reguladas’ y ‘habituales’ objetivamente, sin que de forma alguna respondan a reglas, adaptadas a sus objetivos y sin preconcebir un resultado conciente, o un dominio claro de las operaciones necesarias para alcanzarlos. Así, la finalidad es que todo esto se presente de manera orquestada colectivamente, sin que sea el producto de la dirección de un conductor” Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice (Cambridge, England: Cambridge UP, 1989), 72.

^{lxi} Para una reflexión en torno a este tema, vea la publicación de James Clifford, “Introduction: Partial Truths”, en *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford y George E. Marcus (Berkeley: U de California P, 1986), 1-26.

^{lxii} Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America* (New York: Oxford UP, 1997), 4.

^{lxiii} Fraile Francisco de Ávila, *The Huarochirí Manuscript: A Testamento f Ancient and Colonial Andean Religion*, ed. Frank Salomon (Austin: U de Texas P, 1991), 41.

^{lxiv} Fray Diego Durán, *History of the Indies of New Spain*, trad. Doris Heyden (Norman: U de Oklahoma P, 1994), 3.

^{lxv} José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (México City: Fondo de Cultura Económica, 1962).

^{lxvi} Patrick Johansson, ed., *Teatro Mexicano: Historia y Dramaturgia*, vol. 1: *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos* (Mexico City: Consejo para la Cultura y las Artes, 1992), 30, citando a Frai Juan de Torquemada.

^{lxvii} Fernando Alvarado Tezozómoc, “Thus They Have Come to Tell It”, en *Crónica Mexicana* (4-6), citado en el libro de Miguel León Portillas *Pre-Columbian Literatures of Mexico*, trad. Grace Lobanov y Miguel León Portilla (Norman: U de Oklahoma P, 1969), 117.

^{lxviii} Abercrombie, *Pathways*, 6.

^{lxix} Bárbara Kinshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage* (Berkeley: U de California P, 1998).

^{lxx} Bruno Latour, “A Few Steps Towards an Anthropology of the Iconoclastic Gesture”, *Science in Context* 10, no.1(1997): 63.

^{lxxi} Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex*, ed. y trad. Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble (Santa Fe, NM: Escuela de investigación Americana de la Universidad de Utah, 1982), *Introductions and Indices*, prólogo I, 56, 57.

^{lxxii} *Ibid.*

^{lxxiii} “imitari...de la misma familia que *imago* ‘imagen’.” Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. (Madrid: Gredos, 1961), 332.

^{lxxiv} James Lockhart, *The Nahuas after the Conquest* (Stanford: Stanford UP, 1992) 238.

^{lxxv} “Los Ixiptlas estaban en todas partes. Los poderes sagrados estaban representados en lo que llamaríamos medios de comunicación múltiples, en cualquier festival –una imagen de piedra, hermosamente vestida y ataviada para la ocasión, en figuras elaboradas y construidas con masa de semillas, en el cuerpo viviente del más alto sacerdote vestido con su atuendo divino, y a través de la viva imagen del dios él mataría a los ixiptlatls humanos, vegetales y minerales.” Habían tres criterios: (1) debía ser algo “hecho, construido”; (2) “debía ser nombrado “formalmente” por el poder sagrado, y debía ser adornado con algo característico de su atuendo”; y (3) “debía ser temporal, inventado para la ocasión, hecho y desechado en el desarrollo de la acción. (Las grandes imágenes dentro de los santuarios... no fueron descritas como ixiptlas ni fueron procesadas o difundidas públicamente.)” Inga Clendinnen, *The Aztecs: An Interpretation* (Cambridge: Cambridge UP, 1991), 252.

^{lxxvi} *Ibid.*

^{lxxvii} Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua nahualt o mexicana* (Mexico City: Siglo Veintiuno, 1977); Clendinnen, *The Aztecs*, 253.

^{lxxviii} Sahagún, *Florentine Codex*, prólogo del libro I, 45.

^{lxxix} La performance era sin duda crucial para la mantención del orden sociopolítico. El poder político se sostenía hegemónicamente, y no por la fuerza. Ver Ross Hassig, *Aztec Warfare* (Norman: U de Oklahoma P, 1988), 19. Dada la necesidad de mantener el orden hegemónico, la performance era útil para mantener y transmitir el dominio (militar, social y político). El poder se hacía visible a través de la exhibición de fuerza y orden (Guerras de Flores, batallas de conquista, códigos de vestimenta).

^{lxxx} Sahagún, *Florentine Codex*, prólogo del libro I, 45.

^{lxxxi} Ver Steven Mullanay, *The place of the Stage* (Ann Arbor: U de Michigan P, 1988) para un análisis de “el espectáculo de lo extraño” y la política del repudio (ver especialmente el capítulo 3, “The rehearsal of Cultures”)

^{lxxxii} Maya Ramos Smith, Tito Vasconcellos, Luis Armando Lamadrid y Xavier Lizarraga Cruchaga, eds., *Censura y teatro novohispano (1539-1822): Ensayos y antología de documentos* (Mexico City: Conaculta, INBA, Citru, 1998), 239-40. Las citas que aparecerán en lo sucesivo han sido tomadas desde acá, y las traducciones que aparecen en la versión original de este libro en inglés han sido realizadas por la propia autora.

^{lxxxiii} “The ordinances of Tomás López, of the Royal Audience of Confines, promulgated in 1552,” en Fraile Diego de Landa, *Yucatán: Before and After the Conquest*, trad. William Gates (Mexico City: San Fernando, 1993).

^{lxxxiv} Halbwach, *On Collective Memory*, ed. y trad. Lewis A. Coser (U de Chicago P, 1992), 38.

^{lxxxv} Roach, *Cities*, 26.

^{lxxxvi} Ver María Concepción García Saíd, *Las Castas Mexicanas/The Mexican Castes* (Milan: Olivetti, 1989).

^{lxxxvii} Durán, por ejemplo, señaló que la conversión religiosa fue aceptada de buena gana, que los Indios “comenzaron a abandonar a sus ídolos. Los rompieron, se rieron de ellos, los pisotearon, y demolieron las señales en donde estos ídolos habían estado... fue impresionante ver a los millones que acudieron al bautizo y que dejaron atrás la ceguera en la que habían vivido.” (*History*, 562)

^{lxxxviii} Sahagún, *Florentine Codex*.

^{lxxxix} Fray Diego Durán, *Books of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*, ed. y trad. Fernando Horcasitas y Doris Heyden (Norman: U de Oklahoma P, 1971), 51.

^{xc} Fray Toribio Motolinía, *Historia de los indios de Nueva España* (México City: Editorial Porrúa, 1969) Motolinía, *History*, libro I, 104.

^{xci} Ver W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: U de Chicago P, 1986), “The Rethoric of Iconoclasm” (capítulo final).

^{xcii} Lockhart, *the Nahuas* (237-238) describe la transmisión de la memoria social, administrativa e individual a través de la práctica indígena de mantener imágenes de santos en espacios pequeños y sagrados. Estas prácticas, que parecían Cristianas, continuaron organizando a la comunidad tras la Conquista. El santopan (“donde está el santo”, término que refiere a la subentidad del altepetl, un área administrativa de “entidad sociopolítica”), el teocalli o la casa de dios, y otras pequeñas casas de los santos (mi pequeño edificio donde descansa una imagen”), todas propiciaron la transmisión identidad

comunal y “familiar” de una generación a otra. Lockart argumenta que los santos también respaldaban demandas de posesión de tierras, debido a que eran vistos como “padres de su gente y como los dueños verdaderos de las unidades de tierra” (237).

^{xciii} Roach, *Cities*, 2.

^{xciv} Ver Stafford Poole, *Our Lady of Guadalupe: The Origins and Sources of a Mexican National Symbol, 1531-1779* (Tucson: U de Arizona P, 1996), 12.

^{xcv} Existen Vírgenes particulares en cada región del mundo colonizada por los Católicos: La Virgen de la Candelaria, la Virgen del Carmen, la Virgen del Camino, la Virgen de la Soledad y la Virgen de Zapopan (Guadalajara), estudiada por Mary Louise Pratt. Ella rastrea los modos en que la Virgen de Zapopan se ha “multiplicado” desde 1734 para llegar a sus nuevos devotos. Recientemente apareció en los Ángeles, en 1998, como “la Viajera” para estar cerca de la población Mexicana que no pudo estar cerca de ella.

^{xcvi} Diego de Landa, citado en Inga Clendinnen, *Ambivalent Conquest* (Cambridge, England: Cambridge UP, 1987), 194.

^{xcvii} Clendinnen, *Ambivalent Conquest*, 83.

^{xcviii} Ramos Smith et al., *Censura y teatro*, 260

^{xcviii} Gary Richman, “Expedition claims to have found new tribe in Amazon Rainforest”, Valley News [Lebanon, NH], 11 de septiembre de 1995, A8.

^{xcviii} Connerton, *How societies remember*, 64.

^{xcviii} Propp, *Morphology*, 20ff.

^{xcviii} Las referencias a esta carta provienen de B.W.Ife, ed. And trad., *Letters from America: Columbus's First Accounts of the 1492 Voyage* (Londres King's College London, Facultad de Humanidades, 1992), 25; y R.H. Major, ed., *Christopher Columbus: Four Voyages to the New World, Letters and Selected Documents* (Gloucester, MA: Peter Smith, 1978). La carta original de Colón al rey y a la reina, escrita en 1492, fue el primer recuento de su viaje. En la introducción de la edición principal, John E. Fagg destaca la inestabilidad del texto: “Esta carta venía aparentemente adjunta a otra que se ha perdido, enviada por Colón a Ferdinand e Isabella. El original, de cuatro cartas, también se ha perdido, pero ocho copias de ella aún se conservan. El año 1847, cuando R.H. Major editó esta selección de documentos para la Sociedad Hakluyt, se basó en la colección invaluable de Fernández de Navarrete. Mucho tiempo después, la Sociedad Hakluyt emitió una publicación similar pero, en el caso de La Carta del Primer Viaje, estuvieron en condiciones de usar un texto más exacto, basado en un folio que Major desconocía.

^{xcviii} Cristobal Colón, *The Journal of Christopher Columbus*, traducción de Cecil Jane (New York: Clarkson N. Potter, 1960), 23.

^{xcviii} Cristobal Colón, *The Four Voyages of Christopher Columbus*, ed. y trad. J.M.Cohen (Middlesex, England: Penguin Books, 1969), 53.

^{xcviii} Major, *Columbus*, primera carta, 16-17.

^{xcviii} B.W.Ife, traductor y editor de la edición del Kings College de la “Carta a la Monarquía” de Colón, escribe que el acto de posesión incluyó tres pasos esenciales: “Tomó una forma física, simbólica (cortando una rama de árbol, tomando agua o comiendo alguna fruta) y, para adquirir validez legal, tenía que ser presenciado, idealmente por representantes de La Corona. Asimismo, aquellos que estaban siendo desposeídos debían ellos mismos dar su autorización, en ello radica la importancia y la insistencia de Colón en que no había ninguna objeción” (Letters, 25, n.2).

^{xcviii} Patricia Seed, en *Ceremonias de posesión*, hace el importante hincapié en que si bien estos escenarios fueron “fácilmente comprensibles” por los colonizadores y sus compatriotas, los escenarios difirieron significativamente entre los diversos grupos de colonizadores de las Américas –españoles, ingleses, portugueses, franceses y holandeses –. “Sus rituales, ceremonias y actos simbólicos de posesión a lo largo del océano se basaban en acciones familiares, gestos, movimientos o discursos, y como tales, eran fácilmente comprensibles para ellos mismos y sus compatriotas. No había necesidad de entrar en detalles ni debates” (3). Pero sería un error, advierte Patricia, extender esa familiaridad y “homogeneizar las cinco principales potencias colonizadoras de las Américas en una sola identidad: ‘Europa’” (3). Los escenarios de descubrimiento comparten notables características, pero también manifiestan importantes variaciones en torno a un mismo tema.

^{xcviii} *Diario de Cristóbal Colón*, trad. Cecil Jane. NY: Clarkson N. Potter, 1960.

^{xcviii} Ver capítulo 1 “Actos de transferencia”.

^{xcviii} *Los cuatro viajes*, Cohen, p. 57.

^{xcviii} El comentario nació en un discusión luego de mi conferencia “Una performance salvaje”, en la serie “Performatizando identidades” del Centro de Ideas y Sociedad. Universidad de California, Riverside, 28 de febrero de 1997.

^{xcviii} A pesar de la puesta en escena paródica y de las actuaciones, muchos en la audiencia creyeron en el performance. Mientras Fusco y Gómez Peña tenían la intención de jugar a “la identidad de un Otro para

un público blanco" (véase el texto de Fusco [English is broken here](#), 1995:37), nunca se les ocurrió que iban a ser tomados literalmente. En su ensayo escrito después de la experiencia, Fusco menciona que más de la mitad de sus 150.000 espectadores creían los Guatinauis eran "reales". Esto ocurrió a pesar de que la información puesta en las paredes alrededor de la jaula específicamente instalaba a la muestra en la tradición de una práctica representativa, en la que los no blancos y los "monstruos" han sido exhibidos durante siglos.

^{xcviii} Ver el video de Coco Fusco y Paula Heredia *The Couple in the Cage. A Guatanaui Odissey* (1993).

^{xcix} José Vasconcelos, *The Cosmic Race/La raza cósmica*, 1997, p.40.

^c Robert Wardy, *The Birth of Rethoric: Gorgias, Plato and Their Successors*, p.11. Quiero agradecer a Doris Sommers por esta cita.

^{ci} Colón, 1978, p.29.

^{cii} Código Florentino de Bernardino de Sahagún, Libro I, capítulo 12, p. 24.

^{ciii} Véase, por ejemplo, "The Inquisition's repretion of Curanderos" por Noemí Quezada y "Sorcery and Erotism in Love Magic" de María Helena Sánchez Ortega, ambos en *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*, editado por Perry y Cruz.

^{civ} Moctezuma, el gobernante nahua en la época de la llegada de los españoles en 1519, llamó a sus adivinos ("vosotros [que] estudiais el cielo nocturno [...] y observais el movimiento de los cuerpos celestes, el curso de las estrellas"), rogándoles que "no me oculten nada, díganme todo lo que saben" (Durán, *Historia de las Indias de Nueva España*, pg. 493). Furioso por su respuesta evasiva, Moctezuma les echó a la cárcel. Cuando los adivinos desaparecieron de la cárcel, al parecer por la fuerza de su propia magia, Moctezuma mandó matar a sus mujeres y niños, y a destruir sus pertenencias.

^{cv} Enrique Florescano en *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 característica distingue a estos movimientos: nacen y ganar 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 indígena. En todos estos casos, el evento sagrado aparece como una circunstancia excepcional, como un extraordinario privilegio reservado para el grupo que vive el evento" (167).

^{cvi} "Aprenda Sanaciones Espirituales", video por Amazonas Corp, New York, 1997.

^{cvi} José Vasconcelos *The Cosmic Race/La raza cósmica*, trad. Didier T. Jaen, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p.6.

^{cviii} Grant Tume, *The Cape Crusader, Detour*, p. 34, mayo 1996.

^{cix} En contraste con la historia de la infancia milagrosa que el propio Walter distribuyó de sí mismo, la gente lo recuerda como una joven personalidad de la televisión que protagonizó algunas telenovelas en Puerto Rico. Sin embargo, la recreación ha tenido tanto éxito que pocas personas recuerdan al Walter pre-profético, y es difícil encontrar material relativo a ese pasado.

^{cx} Ver Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection*, Standford, Standford University Press, 1997, p.13.

^{cx} Sobre esas pinturas ver el libro de María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas/the mexican castes*, Milán, Olivetti, 1989; Deborah Poole, *Vision, Race And Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

^{cxii} Behind the Big Number: A Million Little Stories. Andrew Friedman, *New York Times*, 18 de marzo de 2001, p. CY6.

^{cxiii} Los funcionarios del Censo del 2000 "reconocieron que el 97% de los 15.400.000 personas que marcaron la casilla "alguna otra raza" eran hispanos que ignoraban las peticiones de las autoridades federales para indicar su origen hispano en la categoría étnica, y no en la racial. "Hispano" es un término comodín, usado para cubrir a la gran variedad de personas que hablan español." Eric Schmitt, For 7 Million People in Census, One Race Category Isn't Enough, *New York Times*, 13 de mayo 2001, pg A1.

^{cxiv} Ver Lynnette Clemeston, Hispanics Now Largest Minority, *New York Times*, p.A1, 22 de enero de 2003.

^{cxv} Luis Valdés, *The Shrunken Head of Pancho Villa*, en Jorge Huerta, Ed., Houston, Arte Público Press, 1989.

^{cxvi} Cherrie Moraga, *Loving in the War Years*, Boston, South End Press, 1983, p. 120.

^{cxvii} Como América Latina ha sido históricamente un lugar de migraciones intensas, las poblaciones están muy mezcladas. Hay grandes comunidades europeas en países como Argentina, Chile y México que también podrían ser consideradas latinas en los Estados Unidos.

^{cxviii} En un caso digno de mención en Texas, dos latinas (Ester Hernández y Rosa Gonzalez) fueron despedidas por negarse a cumplir con el compromiso de hablar sólo inglés en el lugar de trabajo, aunque

habían sido contratadas por hablar español. “Dile que no. Esto es lo que soy; esto es lo que hago. Esto es normal para mí. No lo hago para ofender a nadie, apenas me siento cómoda.” Sam Howe Verhovek, *Clash of Cultures* Texas City, New York Times, p.A14, 30 de septiembre de 1997.

^{cxix} J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, 2. Ed., Cambridge, MA, Harvard University Press, 1975, p.7.

^{cxix} Rascuache o rasquache es una palabra (de etimología desconocida) usada en México y en Guatemala para describir lo vulgar, lo ridículo, lo ordinario y lo pobre. Ver Tomás Ybarra-Frausto, *Rasquachismo: A Chicano Sensibility*, en Teresa McKenna, Yvonne Yarbo-Bejarano y Richard Griswold del Castillo, Ed., *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Los Ángeles, UCLA Wight Art Gallery, 1991, p.155-162.

^{cxix} Susan Sontag, *Notes on Camp*, en *Against Interpretation*, New York, Dell, 1966. Ver Marcie Frank, *The Critic as Performance Artist: Susan Sontag's Writing and Gay Cultures*, en David Bergman, Ed., *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994. Ver también el rechazo del camp como “apocalíptico, estetizado y frívolo” (p.1) en: Moe Meyer, *Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp*, en Moe Meyer, Ed., *The Politics and Poetics of Camp*, London, Routledge, 1994.

^{cxix} *Ibidem*, p.6.

^{cxix} Ybarra-Frausto, *Rasquachismo*.

^{cxix} *Ibidem*, p.155.

^{cxix} Sigmund Freud, *The Future of Illusions*, trad. James Strachey, New York, W. W. Norton, 1961, p. 30.

^{cxix} Walter Mercado, *Beyond the Horizon*, New York, Warner, 1997, p. 229.

^{cxix} Jorge Portilla, *La fenomenología del relajó*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p.24.

^{cxix} El tratado de Guadalupe Hidalgo y los textos originales de los artículos VIII y XIX en: Richard Griswold del Castillo, *The Treaty of Guadalupe Hidalgo: A Legacy of Conflict*, Norman University of Oklahoma Press, 1990. El tratado, la verdad, se pospuso en base a una promesa anterior de permitir que los mexicanos se quedasen en sus tierras –que ahora eran territorio estadounidense –y que obtuviesen la ciudadanía en el plazo de un año. “Aquellos [los mexicanos] que prefieran permanecer en dichos territorios [anteriormente pertenecientes a México, y que quedan para lo futuro dentro de los límites de los Estados Unidos] podrán conservar el título y los derechos de ciudadanos mexicanos, o adquirir los de los ciudadanos de los Estados Unidos” (artículo VIII). Estos mexicanos tenían un año para decidir si permanecer en sus tierras como ciudadanos estadounidenses, o abandonar sus tierras y emigrar al sur, al México que se acababa de definir. Sin embargo, los que se quedaron no disfrutaban, de hecho, de “todos los derechos de los ciudadanos de los Estados Unidos”, como se garantiza en el artículo IX, que fue eliminada del Tratado por el gobierno de los EE.UU.

^{cxix} Alberto Ledesma, *Undocumented Crossings: Narratives of Mexican Immigration to the United States*, en David R. Maciel y María Herrera-Sobek, *Culture Across Borders: Mexican Immigration and Popular Culture*, Tucson, University of Arizona Press, 1998, p.75.

^{cxix} Jean Baudrillard, *Seduction*, trad., Brian Singer, New York, St. Martin's Press, 1979, p.132.

^{cxix} Guy Debord, 1983, p.3.

^{cxix} Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, 1974, p. 37-42.

^{cxix} Winston S. Churchill, “Modernizing Britain, the Tony Blair Way”, *New York Times*, viernes 2 de enero de 1978, p A17.

^{cxix} Joseph Roach, 1996, p.2

^{cxix} Jacques Derrida, *Spectres of Marx*, London, Routledge, 1994, p.4.

^{cxix} Peggy Phelan, *Unmarked*, 1993, p. 146.

^{cxix} “Diana's Hereafter, An Eternity of Newsstan Life”, Warren Hogen, *New York Times*, lunes 9 de febrero de 1998, p. A4.

^{cxix} *People Weekly*, 2 de febrero de 1998, portada.

^{cxix} Phelan, *Unmarked*, 146.

^{cxix} Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, 1993, p. 10.

^{cxix} Elisabeth Bronfen “Over Her Dead Body”, 1992, p. 181.

^{cxix} Debord, *The Society of Spectacle*, p.4.

^{cxix} Citado en Maria Celeste Arraras, *Selena's Secret*, N.Y., Simon&Schuster, 1997, p. 24

^{cxix} Walter Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflexions*, 1955, p.72.

^{cxix} Aristóteles, *Poetics*, 1973, p. 25.

^{cxix} Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en Sue-Ellen Case *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, 1990, p. 270.

-
- cxlvii "She Didn't Have to Die", portada de *Globe*, 16 de septiembre de 1997.
- cxlviii Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Issues and Methods", *class Performance Studies*, NYU, septiembre de 2007.
- cxlix Kamal Ahmed, "Charles and the Queen at war over Diana", *The Guardian*, edición internacional, martes 9 de septiembre de 1997, p. 1.
- cl Nestor García Canclini, *Hybrid Cultures*, 1995, p. 191.
- cli "Princess Diana fax pole", *New York Post*, jueves 4 de septiembre de 1997, p.5.
- clii Walter Hoge, "Flower Power", *New York Times*, 9 de septiembre del 1991, p. A1.
- cliii "101 Evitas" Frank Rich, *Journal, New York Times*, 11 de diciembre de 1996, p. A 27.
- cliv Max Frankel, "No Pix, No Di", *New York Times Magazine*, 21 de septiembre de 1997, p. 27.
- clv Susan Steward, *TV Guide*, 20 de septiembre de 1997, p. 24.
- clvi Henry David Thoreau, *Walden and Civil Disobedience*, 1986.
- clvii Denise Stoklos, *The Essential Theatre*, 1992, p. 47.
- clviii "Hice dos performances en Inglaterra. Estas dos obras han sido, para mí, técnicamente importantes. Ellas incitaron el principio de mi investigación personal sobre la proyección gráfica del texto. Con esto me refiero a la representación alienada verbal de un texto que ocurre, por ejemplo, cuando un texto se entrega en una lengua extranjera. En esta ocasión, la experiencia de 'sentir en portugués y expresar en Inglés' reveló la negación de ese fluir emocional que ocurre espontáneamente cuando se utiliza la música de la lengua materna. Me di cuenta de que esta nueva alienación dramatiza el encuentro con los signos orales contenidos en la musicalidad inherente a una lengua extranjera. Dentro de mi investigación sobre las esencialidades del teatro, la percepción de la "esquizofrenia" causada por el choque entre el sonido y el sentido de la palabra arrojó una luz sobre el camino verbal que me perseguiría en mi trabajo futuro" (Stoklos, 30).
- clix Stoklos, 32.
- clx Denis Stocklos, *500 Anos-um fax de Denise Stocklos para Cristovao Colombo*, Sao Paulo, Denis Stocklos Producoes Artisticas, 1992, p. 9.
- clxi Cobertura mediática en el último festival de Denise Stocklos. Ha ganado el premio a la Mejor Actriz nueve veces en Brasil; fue galardonada con el premio Guggenheim, y obtuvo una beca Fulbright, y su obra ha sido traducida y puesta en escena en 31 países.
- clxii Stocklos, *The Essential Theatre*, p. 5.
- clxiii Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, pg. 63. En la época en la que escribió este texto, Debord vio a los dos espectáculos como conectados. Sólo en una obra posterior, *Comments on the Society of the Spectacle*, vio a los dos espectáculos como juntos, como espectáculos "integrados": "el centro de control", escribe, "es ahora oculto: nunca será usado por un líder conocido, o por una ideología clara. Y, por el lado más difuso, el espectáculo nunca antes ha dejado su marca, en tan alto grado, en casi toda la gama de comportamientos y de los objetos socialmente producidos [...] Cuando el espectáculo se concentraba, la mayor parte de la sociedad que lo rodeaba escapaba; cuando fue difuso, una pequeña parte; hoy en día, ninguna." (Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, 1998, pág. 9)
- clxiv Thoreau, *Walden and Civil Disobedience*, p.37.
- clxv Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (eds.), *Hispanisms and Homosexualities*, 1998, xiv.
- clxvi Saskia Sassen, *The Global City*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991.
- clxvii Ver mi capítulo sobre transculturación (capítulo 4) en *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*, 1990.
- clxviii Debord, *The Society of Spectacle*, p.4.
- clxix Louis Althusser, *For Marx*, p.149.
- clxx Victor Turner citado en *By Means of Performance*, 1990, p.1.
- clxxi Althusser, *For Marx*, p.148.
- clxxii Abdul-Karim Mustapha "Rumba in the Pub", artículo no publicado presentado en el curso *Borderlands and Barrios*, NYU, Performance Studies, diciembre de 1998.
- clxxiii Aristóteles, *Poetics*, trad. Gerald F. Else, Ann Harbor, The University of Michigan Press, 1973, p. 66.
- clxxivclxxv Arjun Appadurai, *Modernity at Large: The Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 22.
- clxxv C.J. Chivers, "Ground Zero Diary: 12 Days of Fire and Grit". *New York Times*, September 30, 2001, Ai.
- clxxvi R. W. Apple Jr., "So far, Bush has asked not what you can do", *New York Times*, October 15, 2001, Bi.
- clxxvii Elizabeth Bumiller y David E. Sanger, "A somber Bush Says Terrorism Cannot Prevail", *New York Times*, September 12, 2001, Ai.

^{clxxviii} Aristóteles, *Poética*, 30.

^{clxxix} Ariel Dorfman, el escritor Chileno, relaciona el 11 de septiembre con otro 11 de septiembre, en 1973, el día en que el gobierno democrático del presidente Salvador Allende fue derrocado por las fuerzas militares que la C.I.A. respaldaba: “He vivido esto antes”... el parecido que estoy evocando es mucho más que una comparación simplista y superficial. Por ejemplo, que en ambos, en Chile en 1973 y en los Estados Unidos hoy, el terror bajara 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 desorientación concordante” (*NACLA Reports on the Americas* 35, n° 3 [2001]:8) Eduardo Galeano también conecta los hechos: “Existen grandes similitudes entre el terrorismo casero y el de alta tecnología, entre aquel de fundamentalismos religiosos y aquel de creyentes fundamentalistas en el mercado, aquel de los desesperados y aquel de los poderosos, aquel de los locos de remate y aquel de los militares uniformados. Todos ellos comparten el mismo desprecio por la vida humana” (*NACLA Reports on the Americas* 35, n° 3[2001]: 9).

^{clxxx} El número estimado fue extraído de la publicación de Jayson Blair, “Here, Dignity Rubs Elbows with demand,” *New York Times*, June, 2002, Br.

^{clxxxii} Para ver un video con las palabras de Berta Jottar e imágenes de la rumba en el Central Park, visite el sitio del web site del Hemispheric Institute of Performance and Politics [<http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>] en la sección ‘web cuaderno’.

^{clxxxii} David Kirby “Police Officers Put Abrupt End to Rumba Beat”, *New York Times*, 11 de octubre de 1998, city 6.

^{clxxxiii} Ver *Samba: Resistance in Motion and Infectious Rhythms* de Barbara Browning y *Cities of the Dead*, de Joseph Roach, para ejemplos específicos.

^{clxxxiv} Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*, trad. Richard Howard, New York, Harper Colophon, 1984, p. 4-5.

^{clxxxv} Ver Kate Doyle y Adam Isacson “A New World Order? U.S. Military Mission Grows in Latinamerica”, *NACLA Report on the Americas*, Vol XXXV, p.3, noviembre/ diciembre de 2001, p. 14-20.

^{clxxxvi} Larry Rohter “Back in Business, Argentina Calms Down and the Peso Perks Up”, *New York Times*, 30 de abril de 2002, A5.

^{clxxxvii} Matthew L. Wald “Officials Arrest 104 Airport Workers in Washington Area” *New York Times*, 24 de abril de 2002, A13.

^{clxxxviii} David Cole, “National Security State”, *The Nation*, 17 de diciembre de 2001, p. 4.

^{clxxxix} Christopher Marquis “U.S. Bankrolling is Under Scrutiny for Ties to Chavez Ouster”, *New York Times*, 25 de abril de 2002, p.6.