

EL ARCHIVO Y EL REPERTORIO

*El cuerpo y la memoria cultural
en las Américas*

Diana Taylor



EDICIONES
UNIVERSIDAD ALBERTO HURTADO

COLECCIÓN ANTROPOLOGÍA

EL ARCHIVO Y EL REPERTORIO

El cuerpo y la memoria cultural en las Américas

El archivo y el repertorio

El cuerpo y la memoria cultural en las Américas

Diana Taylor

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

ISBN libro impreso: 978-956-9320-82-8

ISBN libro digital: 978-956-9320-83-5

Registro de propiedad intelectual N° 239.406

Traducción de Anabelle Contreras Castro

Dirección Colección Antropología
Koenraad de Munter

Dirección editorial
Alejandra Stevenson Valdés

Editora ejecutiva
Beatriz García-Huidobro

Diseño de colección
Gabriel Valdés

Diagramación interior
Gloria Barrios

Diagramación digital: ebooks Patagonia
www.ebookspatagonia.com
info@ebookspatagonia.com

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



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

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

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

Índice

Presentación

Prólogo a la edición en castellano

Prefacio

Quién, cuándo, qué, por qué

Capítulo I

Actos de transferencia

Capítulo II

Escenarios del descubrimiento. Reflexiones sobre performance y etnografía

Capítulo III

La memoria como práctica cultural. Mestizaje, hibridez y transculturación

Capítulo IV

La raza cosmética. Walter Mercado representando el espacio psíquico latino

Capítulo V

Identificaciones erróneas. Poblaciones minoritarias de luto por Diana

Capítulo VI

“Usted está aquí”. Los H.I.J.O.S. y el ADN de la performance

Capítulo VII

Escenificar la memoria traumática: Yuyachkani

Capítulo VIII

Denise Stoklos: políticas de lo descifrable

Capítulo IX

Perdida en el campo visual. Ser testigo del 11 de septiembre

Capítulo X

Performances hemisféricas

Notas

CAPÍTULO II
ESCENARIOS DEL DESCUBRIMIENTO.
REFLEXIONES SOBRE PERFORMANCE Y
ETNOGRAFÍA

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

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

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

recuerdo realizados concientemente”, tales como “celebraciones o reparaciones”². Los escenarios como este han llegado a normalizarse tanto como para transmitir valores y fantasías sin llamar la atención hacia ellos mismos como una performance “conciente”.

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

Aunque tanto haya sido escrito sobre las narrativas como estructuras de comunicación, hay también una ventaja en mirar los escenarios que no son reductibles a la narrativa porque exigen el acto de corporalizar. Los escenarios, como la narrativa, toman el cuerpo y lo insertan en una estructura. El cuerpo en el escenario, sin embargo, tiene espacio de maniobra porque no responde a un guion. Tal y como argumenté en el Capítulo I, los escenarios generan una distancia crítica importante entre el actor social y el personaje. Ya sea que se trate de un asunto de representación mimética (un actor que asume un papel), o

de performatividad, de actores sociales que asumen modelos socialmente regulados de comportamiento apropiado, el escenario nos permite, de manera más completa, mantener a la vista ambos simultáneamente, al actor social y el papel, y así reconocer los ajustes incómodos y las áreas de tensión. Después de mirar el escenario inaugural del descubrimiento, exploro lo que esos espacios de distancia crítica y posibilidad de maniobra pueden ser en el repertorio (la performance de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña *La visita de dos amerindios no descubiertos*) y en el archivo (el video de esta misma performance).

Ficciones de origen

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

Ellos llegaron a una isleta de los Lucayos, que se llamava en lengua de indios Guanahani. Luego vieron gente desnuda y el Almirante salió a tierra en la barca armada... sacó el Almirante la vanderá real; y los capitanes con dos vanderas de la cruz verde que llevava el Almirante en todos los navíos por seña, con una F y una Y: encima de cada letra su corona,... El Almirante llamó a los dos capitanes y a los demás que saltaron

en tierra... y dixo que le diesen por fe y testimonio como él por ante todos tomava, como de hecho tomó, possession de la dicha isla por el Rey y por la Reina sus señores, haziendo las protestaciones que se requirían, como más largo se contiene en los testimonios que allí se hizieron por escrito. Luego se ayuntó allí mucha gente de la isla⁵.

El escenario del descubrimiento es, en efecto, teatral. Los autoproclamados descubridores realizan la reclamación en público al llevar a cabo movimientos específicos (plantar la bandera) y recitar declaraciones oficiales en un espectáculo respaldado por signos visibles de autoridad (el estandarte real y las banderas con las letras). La performance es vista por testigos que escribirán sobre ello, “haziendo las protestaciones que se requirían, como más largo se contiene en los testimonios que allí se hizieron por escrito”⁶. Esos otros que miran —a los que Colón se refiere al decir “se ayuntó allí mucha gente de la isla”, y a quienes llama “indios” en su primera carta—son los espectadores no autorizados. El espectáculo es y no es para ellos; la audiencia legitimadora de europeos y aquellos quienes escribirán el testimonio están de un lado, y entre bastidores, pero de importancia central, el rey y la reina de España, como destinatarios y beneficiarios del acto, recibiendo el traspaso de la posesión. Y Dios, viendo la escena desde arriba, es el espectador último: “Que Cristo se regocije en la tierra, como se regocija en el cielo, al anticipar la salvación de tantas almas de personas perdidas hasta ahora”⁷. Aparentemente periféricos con respecto a la acción están aquellos quienes, a través de ese acto de transferencia, llegarán a ser los desposeídos, esclavos potenciales y sirvientes. Colón interpreta el hecho de que no le fuera “contradicho”, como un signo de aceptación por parte de los indígenas de su nuevo estatus de subordinados⁸. La aquiescencia muda de

los nativos desnudos e indefensos se traza siempre en la secuencia.

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

Sin embargo, el escenario también miraba al pasado. Mientras celebraban lo “nuevo”, la preconcebida disposición de la escena se legitimó por sí sola a través de la referencia a una tradición existente. Un aspecto en particular asombroso del escenario de Colón, como lo señala Stephen Greenblatt, es que si bien es el primer acto (y él subraya, con Todorov, la magnitud de este primer contacto de Europa con el Caribe), tiene un “extraño aire de cita”, hecho de “fórmulas y gestos estereotípicos”⁹. Al basarse en hechos pasados, ya en relación con las Islas Canarias, ya con la reconquista, el escenario fue coreografiado en España. Ciertas cosas tenían que ser dichas y hechas para completar la transferencia. La reiteración le

brindaba al escenario inteligibilidad y legitimación. El estilo ceremonioso subrayaba la magnitud de lo adquirido. No obstante, la estructura burocrática y preconcebida era familiar y así, automáticamente, normalizó la novedad radical del encuentro obviando posibles debates y preocupaciones acerca de la legalidad. El papel de Colón en el escenario, así como su narración de este, encontraron pronto el camino de vuelta a casa, preservados en el repertorio y el archivo. En todas partes adonde los exploradores españoles arribaban, una variación del escenario era repetida “en vivo” y registrada en el archivo¹⁰. El acto respaldó la escritura y estableció el modelo para todos los actos españoles de posesión que vendrían, aunque lo hizo no solo por proclamarse a sí mismo fundacional, sino también para asumir, simultáneamente, su lugar como un acto más al interior de una larga tradición. De este modo, el escenario tiende un puente entre el pasado y el futuro, así como entre el aquí y el ahora. Nunca sucede ni por primera vez ni por última, continúa constantemente reactivado en el *ahora* de la performance, explicando por qué “nosotros” tenemos el derecho de estar ahí, ya sea en expediciones o películas del espacio, aventuras de escape o apropiaciones de tierras.

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

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

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

Sin ropa, sin credo, sin hierro, y ciertamente sin

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

nuestros que era maravilla”.

Colón no solo se inventó a sí mismo como munificentísimo y semidivino en su diario y sus cartas, también se inventó como interlocutor. Además, para generalizar sobre prácticas extendidas, basadas en ejemplos aislados (todas las mujeres estaban desnudas, sin embargo él vio solo “una mujer muy joven”), él también produjo imágenes de “nativos” que nunca había visto: los caníbales del Caribo, que “comen carne humana... y tienen costumbre de traer los cabellos largos como mujeres”, los de una isla que él llamó Faba, “adonde nace la gente con cola”, y la gente de Jamaica, “en que las personas no tienen ningún cabello”(43), las mujeres de la Isla de Las Mujeres (se presume que sea Martinica) “no usan ejercicio femenino” (41), y llevan “arcos y flechas”(15).

La ficción central, en el acto de inventar al Otro, es que la comunicación parece ser recíproca. Si Colón no podía probar que sus propuestas a los nativos eran correspondidas, ni con dádivas u otros signos, entonces, ¿cómo podía él ubicarlos como participantes voluntarios (o al menos sin contradecir) en el acto de posesión? Aquello era una mera formalidad, tanto como lo era la recitación del Requerimiento (un documento leído en latín a las poblaciones indígenas por conquistadores españoles antes de tomar las tierras), pero no obstante políticamente vital. En contraposición con la narrativa que, como afirma Greenblatt, puede “crear la ilusión de presencias que son en realidad ausencias”, el escenario puede desalojar la presencia física¹⁵. Los amerindios, aunque están físicamente presentes, son reconocidos solo al desaparecer en ese acto. Ellos, como los animales a los que Colón dice que se parecen, se convierten en parte del paisaje, objetos

encontrados para ser transferidos (como sirvientes y esclavos), y no en sujetos o dueños de tierras. Su presente, así como su presencia, es postergado por el escenario. Su potencial humanidad es pospuesta para alguna fecha posterior, cuando ellos sean mostrados en la Corte Española: “llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a Vuestra Alteza para que aprendan a hablar”.

El valor del uso de la palabra “indios” era múltiple. Primero que todo, los indios podían facilitar su misión de reconocimiento si “ellos aprendieran nuestra lengua, y nos comunican a nosotros lo que ellos supieran del país” (9). En segundo lugar, su presencia física autenticaría su historia; “llevaré algunos de esta isla y de las otras que he visto, como prueba de los hechos que aquí declaro” (15). En tercer lugar, a través de lo “nativo”, el descubridor promueve su centralidad y la de su gente. Colón aseveró que los nativos, atónitos, creían y propagaban nociones de su innata superioridad: “Hoy en día los traigo que siempre están de propósito que vengo del cielo, por mucha conversación que hayan habido conmigo; y éstos eran los primeros a pronunciarlo adonde yo llegaba, y los otros andaban corriendo de casa en casa y a las villas cercanas con voces altas: venid, venid a ver la gente del cielo” (9). Cuando regresó a España en 1492, Colón tenía a varios arahuacos con él y uno fue dejado en exhibición en la corte española hasta que murió, aparentemente de tristeza, dos años después.

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



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

Colón se autoproclama como el protagonista central, un autoritario, generoso, casi omnisapiente “yo”, que asume el papel del que ve y no es visto (“yo vi”, “yo supe”, “yo creo”). Los nativos asumen características imaginarias o las de un antiguo enemigo¹⁶. En los grabados de de Bry, Colón y sus soldados armados son bien recibidos por los nativos, mientras más y más españoles saltan de los barcos. Al fondo, otros españoles con sus espadas en el suelo o a sus costados, erigen la cruz. Como en la descripción del diario, Colón ocupa el centro de la escena. Los generosos nativos semidesnudos se adelantan tentativamente desde el lado. Más gente semidesnuda danza al fondo, y a larga distancia se vuelven casi indistinguibles de los árboles, aparentemente “son uno con la naturaleza”. Los españoles, por el contrario, controlan la naturaleza, sus barcos y pequeños botes dominan el agua. Pero lo más extraño, a mi

juicio, es que toda la ornamentación corporal que Colón asocia con los nativos es aplicada, en el trabajo de de Bry, a los mismos españoles. Los dobletes ornamentales dan a sus cuerpos una apariencia de tatuados, las plumas del sombrero de Colón, para usar su propia lógica, pueden ubicarlo en el reino animal. Los rostros sombreados de los soldados detrás de él, y la apariencia de cansado que tiene Colón en su cara, se comparan negativamente con las caras abiertas y expresivas de sus interlocutores nativos, pintados como bellos al estilo de la Grecia antigua. Mientras ellos se acercan con regalos, Colón tiene una mano tras su espalda, cual comenario irónico acerca de su insistencia de reciprocidad, y en la otra sostiene un polo de mando con una cuchilla que sobresale en el extremo de la misma. La formalidad de la escena, el intercambio desigual y el sentimiento de amenazante inevitabilidad, en tanto más y más españoles llegan a la orilla, nos habla de los límites de la perspectiva que Colón ofrece en su diario.

Transmitir el escenario en forma de narrativa, como Colón lo hace, resta importancia a algunas de las incongruencias que saltan necesariamente a la luz a través de lo corporizado. La imagen de de Bry complica la narrativa al mostrar las tensiones alrededor del lenguaje corporal, y lidiar con los asuntos de lo corporizado sin importar cuán idealizado esté. Llevar a cabo esta misma escena demandaría que los cuerpos humanos lucharan con y contra aquellas imágenes preexistentes. ¿Dónde estaría localizado, físicamente, el “encuentro”? ¿Quién corporizaría a los españoles? ¿Quién a los nativos? ¿Qué apariencia tendrían? ¿De cuál raza serían? ¿De qué género? ¿Cómo mostrarían sus identidades? Al escenificarla podría transmitirse mucha de la misma información encontrada en lo que Colón describe y, sin embargo, también podrían

transmitirse los sistemas múltiples que operan en la estratificación histórica de actitudes e intereses culturales.

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

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

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

conquistados. De la inscripción del cuerpo nativo como débil resultó la abducción y esclavización de los “cuerpos fuertes” de los africanos, traídos a las Américas para continuar el terrible trabajo. Pero nada se ahorraron los nativos. En los cincuenta años que le siguieron al contacto con europeos murió el 95% de la población²¹. La inquietud por el valor económico ha estado siempre profundamente entrelazada en los debates sobre el valor moral respectivo de la población nativa, y ha alimentado o frustrado las discusiones alrededor de la definición, el estatus y los derechos del cuerpo nativo. Si esos nativos existen, los terratenientes brasileños quieren saber, ¿en qué afecta eso sus propios reclamos de tierra? ¿Hay ahí verdaderas “tribus no descubiertas” que, de alguna manera, no han logrado entrar en “nuestro” campo óptico/legal? ¿O está el gobierno brasileño escenificando esta farsa para confiscar las pertenencias duramente ganadas por los terratenientes?

Entonces, en la medida en que los cuerpos nativos sean invariablemente presentados como no hablantes (o no entendibles al sujeto que define), dan origen a una industria de “expertos” requeridos para aproximarse e interpretarlos: expertos en lenguaje, en ética, científicos, etnógrafos y cartógrafos. Al igual que Colón, muchos sienten confianza en poder interpretar los gestos y performances de los nativos. El discurso colonialista que produce lo nativo, como negativo o carente, silencia la voz que se propone hacer hablar. Santos, el director de la Fundación Nacional del Indio, le describe el encuentro al periodista que luego nos pasa la descripción a la audiencia, involuntariamente forjada por el escenario. El cuerpo “primitivo” como objeto reafirma la supremacía cultural y la autoridad del sujeto que observa, el que está libre de ir y venir (mientras el nativo permanece fijo en su tiempo y lugar), ese que ve,

interpreta y registra. El nativo es el espectáculo, y el observador civilizado es el espectador privilegiado. Y nosotros, esos espectadores que miramos a través de los ojos del explorador, somos (como el explorador) puestos a salvo fuera de la estructura, libres para definir, teorizar y debatir sobre sus (nunca nuestras) sociedades. Los “encuentros” con lo nativo nos crean como audiencia tanto como la violencia de la definición los crea a ellos, a los primitivos. Quizá sea innecesario decir que el colonizador sospecha que él no lo entiende todo, que no todo es transparente. Como Bernardino de Sahagún, él puede sospechar que el diablo se esconde en las performances que tienen lugar ante sus propios ojos. Sin embargo, la dominación depende de mantener una mirada unidireccional y escenificar la falta de reciprocidad y entendimiento mutuo inherente al descubrimiento.

Performance

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

Nuestro plan consistía en vivir dentro de una jaula dorada durante tres días, presentándonos como amerindios no descubiertos, originarios de una isla del Golfo de México que, de algún modo, habían escapado de la atención de los europeos durante cinco siglos. Nombramos nuestra tierra de origen Guatinaui, y a nosotros mismos como guatinauis. Llevamos a cabo nuestras “tareas tradicionales”, que iban desde coser muñecos de vudú y alzar pesas, hasta ver televisión y trabajar con una laptop. Una caja para donaciones frente a la jaula indicaba que, por una pequeña cuota, yo

bailaría (música rap), Guillermo contaría historias de auténticos amerindios (en una lengua sin sentido), y que posaríamos para las polaroids con los visitantes. Dos “guardas del zoológico” estarían a mano para hablar con los visitantes (ya que nosotros no podíamos entenderlos), para llevarnos al baño amarrados con correa y alimentarnos con emparedados y frutas. En el Museo Whitney de Nueva York le agregamos sexo a nuestro espectáculo al ofrecer un vistazo a los genitales masculinos guatinaui por solo \$5. En un panel didáctico había una cronología con los puntos más relevantes de la historia de exhibiciones de personas no occidentales, y la entrada a una simulada Enciclopedia Británica con un mapa falso del Golfo de México, que mostraba que nuestra isla se encontraba en otro²².

Durante el siguiente año, la altamente controversial performance “Dos amerindios no descubiertos” le dio la vuelta al mundo, desde Plaza Colón en Madrid, pasando por el Museo Australiano de Ciencias Naturales en Sydney, el Museo Nacional de Historia Natural Smithsonian, el Coven Garden en Londres, y por Buenos Aires, Argentina. Fusco y Gómez-Peña escogieron países fuertemente implicados en el exterminio o abuso de gente aborígen. Al montar su exhibición en lugares e instituciones históricas, ellos ubicaron la práctica deshumanizante en el corazón mismo de las estructuras más veneradas y legitimadoras de esas sociedades. La performance (entre muchas otras cosas) repetía el gesto colonial de producir el cuerpo “salvaje” e historizaba la práctica al iluminar su carácter citacional. Como en la corte española del siglo XV, los nativos fueron, una vez más, contruidos como exóticos, como Otros mudos, y puestos para ser vistos. Además, la performance activó controversias actuales sobre qué muestran los museos y cómo. Desde sus inicios en el siglo XIX, los museos han hecho literal la teatralidad del colonialismo. Al ser algo como un escenario, un museo parece tanto un lugar como

una práctica. Aunque, etimológicamente, sea un lugar o templo dedicado a las musas y funcione como un archivo, en tanto significa también estudio o biblioteca, asimismo el museo señala la práctica cultural que convierte un *lugar* en un *espacio*. Los museos han sacado durante mucho tiempo al Otro cultural fuera de contexto y lo han aislado, reduciendo lo vivo a un objeto muerto tras una vitrina. Al separar al visitante transitorio del objeto fijo de la muestra, los museos representan la relación de *el conocedor-lo conocido*. Cual descubridores, los visitantes vienen y van, ven, conocen, creen; solo los objetos desarraigados, adornados y “vacíos” se quedan en el lugar. Los museos preservan una (particular) historia, (ciertas) tradiciones y valores (dominantes). Estos escenifican el encuentro con la Otredad. Lo monumental de la mayoría de ellos hace énfasis en la discrepancia del poder entre la sociedad que puede contener a todos los Otros y aquellos representados solo por restos, tientos y fragmentos rescatados en exhibiciones en miniatura.

La jaula Guatinaui confronta a los espectadores con la historia “no natural” y extremadamente violenta de la representación y la exhibición de los seres humanos no occidentales. No obstante, también entra en diálogo con otra historia, aquella de la práctica de enjaular individuos rebeldes en América Latina, desde los tiempos prehispánicos hasta el más reciente acto público, en Perú, de enjaular al líder de Sendero Luminoso Abimael Guzmán, así como a los soldados talibanes realizado por los Estados Unidos en Guantánamo. Estas performances de poder tienen diferentes historias. En una jaula, en un museo, en una sociedad que segrega y encarcela a sus Otros, Fusco y Gómez- Peña se brindaron abiertamente para ser clasificados y etiquetados. Escasamente vestidos, como

expuestos en un diorama, ellos se mostraron para el escrutinio público. Su performance acompañaba las ficciones de discontinuidad del museo, pues el pasado desconocido y el presente parecían coexistir a cada lado de las barras. La exhibición nos lleva a creer que lo “exótico” podría estar contenido a salvo. Tal y como las otras muestras, estos dos seres se ofrecen cual superficie — adornados, pintados, vacíos—. No había más interioridad en su performance del estereotipo que en el estereotipo mismo, y parecía que tampoco había algo por conocer que ya no estuviera disponible al ojo que mira. Igual que el estereotipo, el “asunto” de la performance era monótono y repetitivo. El voto de silencio de Fusco y Gómez-Peña, el evitar el contacto visual y cualquier otro gesto de reconocimiento, despojaba a su performance de todo lo que pudiera ser confundido con un rasgo “personal” o individual. El colonialismo, después de todo, ha intentado privar a sus cautivos de individualidad. Estos cuerpos fueron presentados como poco más que lo genérico masculino y femenino anunciado en el panel didáctico. Los observadores, como típicos visitantes, circularon a su alrededor, a veces perturbando el reposo de los objetos que estaban ahí para ser vistos.

La crítica al colonialismo fue multifacética. La performance artística desafió la performance cultural, la forma en la que la historia y la cultura son empacadas, vendidas y consumidas al interior de estructuras hegemónicas. Como objeto de estudio, la performance (en este caso la performance de la jaula) asumió la performance como una episteme, como una lente producida culturalmente²³ y, así, llamó la atención hacia la historia y práctica occidental de coleccionar y clasificar²⁴. Nos recordó la construcción y performance de lo “exótico”

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

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

La performance criticó las estructuras del colonialismo, pero de igual forma había una crítica a las estructuras prevalecientes de sexismo y heterosexismo. Los performers hicieron los papeles femenino y masculino referidos en los paneles explicatorios. Había algo muy seductor en Fusco, con su bello rostro pintado, su falda de paja y su pequeño sostén, y las frecuentes propuestas sexuales hechas por hombres sugieren que, quizá, el placer erótico de su performance eclipsó su *ethos*. La performance de masculinidad de Gómez-Peña también era incómoda para algunos miembros de la audiencia. Su presentación de macho afirmaba y retaba la vieja ambivalencia e inquietud alrededor de la sexualidad de los hombres no blancos. Su pelo largo, lacio y negro trajo de vuelta lo descrito por Colón acerca de los nativos afeminados con “muy hermosos cuerpos” y cabellos “gruesos”, “casi como sedas de cola de caballo”. Al exhibir sus genitales por \$5 en el Museo Whitney, mantuvo su pene escondido entre las piernas, mostrando solo un triángulo femenino. No obstante, había algo de amenazante en su pavoneo de macho, sus guantes

espigados y su collar de perro. Varias veces durante su gira, las mujeres lo tocaron. Cuenta Fusco que una mujer en Irvine, California, “pidió un guante de plástico para poder tocar al espécimen masculino, comenzó tocando sus piernas y rápido avanzó hasta la entrepierna. Él retrocedió y la mujer se detuvo”²⁷. Ante el cuerpo como escenario primitivo, los espectadores se sintieron aparentemente tentados a asumir un papel exploratorio protagónico. Y la normatividad asumida de la “pareja” heterosexual molestó a algunos cronistas. ¿Por qué las construcciones de género eran más difíciles de deconstruir que el colonialismo? La naturalidad no cuestionada de la pareja haciendo su acto en público habló de una suerte diferente de ceguera, e inspiró a la alumna de performance lesbiana Sue-Ellen Case a sugerir que todos los heterosexuales deben estar en una jaula²⁸.

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

El espectador estaba no solo en la estructura sino también se convertía en el actor principal. Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes y complicados de la performance de la jaula era las varias performances que estaban teniendo lugar simultáneamente, cada una con un protagonista supuestamente diferente, un objeto encontrado, y una audiencia destinada. El espectáculo de la jaula estaba multicodificado, una performance tenía lugar dentro de otra, así como ha sucedido en las Américas,

fenómeno que se remonta, al menos, hasta la conquista. De igual manera que durante el acto de reclamación de Colón en su primer viaje, había muchas audiencias siendo apeladas simultáneamente. Asimismo, la jaula nos hacía preguntarnos si la exhibición era y no era para quienes estábamos ahí mirando. Mientras que Fusco y Gómez-Peña paseaban en su jaula siendo objeto de la mirada de la audiencia, un “experto” con un broche que decía “pregúnteme” explicaba el atuendo de los nativos, sus hábitos y orígenes. Alguien con una polaroid tomaba fotos de miembros de la audiencia posando ante la pareja enjaulada para llevar como *souvenirs*. A la vez, Fusco y Paula Heredia filmaban un documental de las performances y las audiencias. Las rutinas realizadas por los artistas eran intervenidas con cortes de viejas películas que representaban a los así llamados nativos, y se hicieron entrevistas a personas de la audiencia en los muchos sitios que alojaron la jaula. Así, mientras los espectadores eran turistas, consumidores, ciudadanos confundidos, o divertidos aficionados a la performance en una producción, en otra eran actores y, entre otras cosas, hacían el papel de turistas, consumidores, ciudadanos confundidos y divertidos aficionados. La filmación de la jaula, además, engañaba a los espectadores que pensaban que estaban hablando de una performance en vivo. Nos sentimos tentados a creer que el video documentó, de forma transparente, lo que pasó en la performance. Pero esos actos de transferencia son muy diferentes, en parte por causa de los dos médiums —la performance en vivo (el repertorio) y la filmada (el archivo)—que afectan la naturaleza de las respuestas por parte de la audiencia. La intensa controversia alrededor de la jaula es, según mi parecer, en parte un producto de esa doble escenificación.

Al tratar de resistir la tentación de “leer” una performance como la otra, voy a mirar brevemente ahora la forma en la que la audiencia de la performance es construida en el video. A pesar de que las realizadoras seleccionaron las respuestas, el rango de reacciones con respecto a la exhibición, de acuerdo con Gómez- Peña, fue en realidad más amplio que aquello incluido por Fusco y Heredia. Gómez-Peña cuenta de un *skinhead* que trató de entrar a la jaula; tanto él como Fusco documentaron un incidente en Buenos Aires cuando alguien lanzó ácido a sus piernas²⁹. No obstante, el video muestra un amplio rango de reacciones. Muchos espectadores, para sorpresa de Fusco y Gómez-Peña, creían que la exhibición era “real” y que los guatinuis habían venido de aquel mundo lejano, de la tierra de *National Geographic*³⁰. Ellos divisaron huellas de una acción ritual y otros signos de primitivismo, que reconocieron pero no comprendieron exactamente. Otros se mostraron escépticos. Una mujer que parecía de origen maya, y que expresó interés y conocimiento de Guatemala, se rehusó a caer en la aproximación simplista de “es o no es” con respecto al asunto de la identidad nativa. Su pose, de cierta forma defensiva y desafiante, sugería que ella podía hacer algo mejor que comentar si existen personas “no descubiertas”, diciendo solamente que si se trata de pagarle a alguien para que viaje en una jaula, probablemente se encontrarán candidatos. Ella también se abstuvo de nociones esencialistas de autenticidad cultural, afirmando que la gente entra en una sociedad y toma lo que quiere. Su noción de las sociedades en flujo constante, que absorben y resemantizan los materiales culturales “foráneos”, rozaba las teorías de transculturación de América Latina, que explican cómo aspectos de culturas nativas sobreviven y continúan floreciendo después de cinco siglos de conquista, colonización e imperialismo. Otros espectadores se

sintieron desterritorializados a través del encuentro. Una mujer sintió moverse el suelo bajo sus pies y con una risilla nerviosa concluyó que el espectáculo convertía a su audiencia en turistas. Varias personas (se) identificaron con el mensaje “real” que subyacía a la paródica performance; un español, por ejemplo, supo que se trataba de la conquista y la colonización, un amerindio mayor miró la jaula y reconoció el rostro de su nieto, y lamentó que los nativos de América no estuvieran hoy mucho mejor. El video mostró a un hombre anglo que miraba fijamente a la pareja, poniendo gran atención y, maravillado (tanto como Santos y su expedición brasileña) de cómo los “nativos” se fascinan con los milagros de la tecnología que no pueden entender, continuó mirando, fascinado con la fascinación³¹.

Las respuestas que resaltó el video, sin embargo, eran aquellas que se daban en la gente que se sentía burlada u ofendida con la exhibición, gente que se sentía tomada o llevada con coerción al escenario del descubrimiento, y creía o sentía que se le solicitaba creer en la existencia de los “primitivos”. ¿Por qué estas respuestas, uno se pregunta, nos llevan a pensar que había una pequeña ilusión de autenticidad en la performance? Aparte de la estructura autoritaria ofrecida por el museo, los guías y la Enciclopedia Británica, todo lo que la audiencia vio era descaradamente teatral. Los guatinui, *una* palabra que le hace eco a Colón y su Guanahaní, que a la vez suena como “*what now?*”, exige incredulidad. El cometido de la performance era resaltar, antes que normalizar, la teatralidad del colonialismo. Fusco y Gómez-Peña parodiaron los estereotipos occidentales de lo que hace la gente “primitiva”. Y cada estereotipo fue exagerado y contestado —los anteojos de sol compensaban la pintura corporal, las “tareas tradicionales” incluían el trabajo con una computadora—. Cuando se pagó por baile,

Fusco danzó un rap totalmente falto de ritualidad. Entonces, dos preguntas: ¿Cómo fue posible que la gente creyera en la exposición o se sintiera ofendida por ella argumentando que fue “burlada”? Y, ¿por qué ellos y los subsecuentes espectadores del video estaban tan enojados?

Déjenme comenzar con la primera interrogante. La candidez y el engaño son las dos caras de la misma voluntad de creer. La primera acepta “la verdad” de la demanda colonial; la otra ve solo la “mentira”. Una se aferra obstinadamente a la versión oficial, no importa cuán flagrantes sean las contradicciones; la otra no siente más que atropello: ¿Hay alguien en quién se pueda seguir confiando? Algunos espectadores claramente querían creer en los guatinai y anhelaban autenticidad. Un dólar era un bajo precio por pagar para un encuentro con la otredad “real”. La noción tranquilizadora de otredad estable, identificable, real, legitimó las fantasías de un real y conocible “yo”. La jaula podía indicar trastorno, ubicada como estuvo en el corazón de la civilización. Pero ese trastorno, podemos optar por creer, resultó de la irrupción momentánea de lo primitivo en “nuestro” mundo. No tenía nada que ver con las diásporas y transformaciones culturales provocadas por el colonialismo. Bien valía un dólar imaginar que la jaula primitiva de los guatinai no reflejaba, de ninguna manera, los problemas de nuestras sociedades posmodernas, y de manera más enfática tampoco lo que Homi Bhabha llama el “extrañamiento” de la condición colonial y poscolonial, extendida desde 1492 hasta el presente”³².

La jaula prometía la seguridad del reconocimiento parcial; los visitantes podían maravillarse del estereotipo de los nativos desarraigados, sin la preocupación acerca de la

realidad contemporánea del desplazamiento y la migración. La mayoría, si no toda la gente nativa del mundo, está hoy desarraigada, forzada a migrar o empujada a algún tipo de reserva. Pero se podía pretender que la muestra del desplazamiento no tenía relación con esa historia, o con la historia actual del exilio político y la migración en las Américas de artistas como la cubana-americana Coco Fusco, o el chilango-mexicano-chicano Gómez-Peña. La palabra “hogar”, para los migrantes, “está siempre en otra parte”, como Gómez-Peña lo explica³³. Para Fusco, desterritorializada de la Cuba postrevolucionaria, o para Gómez-Peña, quien dejó Ciudad de México, no hay un *ahí* ahí. Ellos, como muchos otros, incluyéndome a mí, no son realmente de ninguna parte, realmente son otra manifestación de los guatinai, pero no de la forma en la que los espectadores eran llamados a creer. Con todos los adornos de la diferencia, los sujetos y objetos pueden ser más similares de lo que uno imagina. Para algunos espectadores, entonces, las barras de la jaula en realidad protegían contra esa constatación, al marcar la frontera radical entre el “aquí” y el “ahí”, el “nosotros” y el “ellos”, sin dar paso al inter, a lo cruzado, a lo transcultural. Los sujetos precolombinos, congelados en su esencia estática, no experimentan la identidad actual, étnica y racialmente mezclada. Entonces, el cuerpo nativo era creíble no porque fuera “real” sino, precisamente, porque no lo era, y servía para mantener una distancia entre lo *pre* y lo *pos*: precolonial y poscolonial, premoderno y posmoderno. En lugar de desafiarnos a reconocer de manera más completa la heterogeneidad racial y cultural de las comunidades en Latin/o/América, en las que continúan viviendo indígenas muy reales en o al lado de zonas industrializadas, el pre/pos golpea en fronteras distintas e identificables. Suspendido *allá*, fuera del tiempo, allende la civilización, el cuerpo

nativo desnudo atrae al espectador posmoderno desestabilizado hacia el sueño de las posiciones fijas, de las identidades estables y las diferencias reconocibles. El grado en el que algunos espectadores continúan rechazando la marcada teatralidad de la performance daba cuenta de cuán profundamente involucrados estaban en mantener el escenario colonial. Parece que lo último que querían era reconocer la contemporaneidad del encuentro posmoderno, poscolonial. Quizá sea eso lo que hizo del espectáculo algo tan inquietante para muchos espectadores: cuando se acercaban a la jaula y miraban a los “salvajes” fijamente, se veían a sí mismos reflejados en los lentes oscuros de los artistas.

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

En la performance en vivo, la “prueba” tenía que ver con si los miembros de la audiencia acompañarían las explicaciones de los expertos sobre los guatinai y su isla. Si los espectadores creían en la exhibición quedaban como tontos crédulos o colonialistas interesados en sí mismos. Pero, ¿qué pasaba si no creían en el espectáculo, esto es, si entendían que era una performance artística? Alguna gente

reconoció que era una performance sin saber que Fusco y Gómez-Peña eran artistas. Coco Fusco se quejó de un miembro de la audiencia en la Bienal Whitney que quería pagar \$10 para alimentarla con un banano. En su ensayo, ella señala: “Incluso aquellos que vieron nuestra performance como arte, y no como un artefacto con el cual obtener gran placer, entraron en la ficción al pagar para vernos realizar acciones completamente sin sentido o de humillación”³⁴. ¿Podríamos argumentar, por el contrario, que el hombre solo quería entrar en el juego? Yo le pregunté a Gómez-Peña qué tendría que haber hecho su espectador ideal y él afirmó: “Abrir la jaula y dejarnos salir”. Pero, a diferencia de la performance que él y Roberto Sifuentes escenificaron en la frontera de Tijuana-San Diego, en la cual se crucificaron y explícitamente le solicitaron a la audiencia bajarlos de la cruz, en esta performance no había nada que convocara la intervención del público. La prohibición de intervenciones no convocadas viene, específicamente, de las piezas de naturaleza artística. Quienes reconocen las convenciones de la performance, como Cervantes lo demostró tan ferozmente en Don Quijote, no interrumpen la exhibición. Irónicamente, quienes en realidad trataron de abrir la jaula durante la gira mundial fueron los *skinheads* que querían atacar físicamente a los actores. Entonces, ¿qué nos queda? ¿Hacer el papel de “buena” audiencia? Y ¿qué querría decir esto exactamente? ¿Participar en la fantasía posando para una foto con los “nativos”? ¿Sería apropiado reír de modo obviamente paródico? ¿O sería ello demasiado inapropiado, dada la violenta historia occidental de exhibir, encarcelar y exterminar seres humanos? ¿Deberíamos irnos y cancelar nuestra membresía del museo? Igual que De las Casas, no sabemos si reír o llorar.

Me parece que la jaula atrapa al espectador en el

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

En la capacidad de provocar este estado de confusión, de placer culposos, de tristeza genuina, es donde radica, siento yo, el poder y el brillo de esta performance. El escenario del descubrimiento continúa hechizándonos, aun cuando esté asociado con el pasado de conquista, es convocado repetidamente al aquí y al ahora para beneficio político, evangélico y económico. Los espectadores necesitan posicionarse en ese escenario, y no hay lugar seguro o confortable. Participar en performances en vivo les permite a los espectadores sentirse contaminados por el espectáculo y responsables por ubicarse en relación a este.

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

los sujetos coloniales? (Aún al saborear su humor sardónico, yo supe que fallaría en la prueba).

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

por librarnos de la jaula? ¿O tiene el problema más que ver con la forma en la cual la etnografía y la performance coinciden al escenificar la otredad, en tanto buscan aclarar el drama de los encuentros culturales?

Etnografía

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

Aún más, el etnólogo o etnóloga juega un papel en el drama en el que (en teoría) está simplemente para observar.

El encuentro es construido de forma teatral, escenificado en el aquí y el ahora antes que como descripción narrativa en tiempo pasado, pero siempre con su ojo puesto en los futuros lectores. El etnógrafo separa el momento (aquí, el drama del “descubrimiento”), escoge el elenco de personajes en virtud de estructurar el evento, y lo dota de forma y significado. El Otro etnográfico, igual que el personaje dramático que actúa el actor, o que los “indios” de Colón, es en parte “real” y en parte “ficción”, esto es, los cuerpos reales corporalizan cualidades ficcionales y características creadas por el etnógrafo/dramaturgo/descubridor. No obstante, el etnógrafo insiste en que el espectáculo es “real”; como lo afirma Turner citando la afirmación de Galileo sobre el orden incontestable de nuestro sistema solar “y sin embargo se mueve”³⁸. El espectáculo es “real”, insiste Turner, anticipa la estructura teórica que genera³⁹. Nosotros responderíamos, sin embargo, que somos los productos de nuestros propios sistemas epistémicos; no somos más independientes de los repertorios culturales que nos producen de lo que es que la Tierra de las fuerzas del Sol. Este Otro, creado y ficcional, hijo del repertorio cultural colonial, es la figura que Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña capturan y ponen tras las rejas. Sus actuaciones muestran la violencia de la performance etnográfica que trata de pasar por real; violenta en tanto esconde sus hilos teatrales de la vista del espectador. Se supone que el espectador de la etnografía “real” (al contrario de la parodia de Fusco y Gómez-Peña) debe verla como autenticidad objetiva o prueba de otredad radical, antes que como fantasía. Sin embargo, hay también una forma en la cual la performance, o al menos *esta* performance, es etnográfica —aunque quizá no en la forma en la que lo intenta—. En mucho, la performance, de cierta manera, tiene algo en común con la materia prima de la etnografía, derivada del

comportamiento social, de los rituales y dramas en los que se enfocan los etnógrafos. A la vez, la performance explora el uso y significado de gestos, movimientos y lenguaje corporal para darle sentido al mundo. Los artistas del siglo XX trataron activamente de reconectarse con la acción ritual, como se evidencia en la escritura y trabajo de la mayoría de practicantes como Artaud, Grotowski y Barba. Sin embargo, la performance no es simplemente un hacer, una forma de llevar algo a cabo. Al igual que la etnografía, también ha servido como instrumento de análisis cultural, aunque la sociedad bajo examen haya tendido a ser el del propio artista en lugar de los Otros. El sujeto de análisis en la performance de la jaula no es la pareja que está adentro sino la audiencia de afuera. Ciertamente, la historia y práctica de la etnografía de Occidente es la meta de la parodia. Pero la performance es en sí etnográfica. Como el etnógrafo, estos artistas de performance hicieron asunciones sobre los espectadores imaginados (una “audiencia blanca”, como Coco Fusco la describe en el párrafo que abre su ensayo), formularon su objetivo (“crear una sorpresa o encuentro ‘extraño’, en el que las audiencias tuvieran que someterse a su propio proceso de reflexión acerca de qué estaban mirando”), definieron su metodología (performance interactiva), y ajustaron sus expectativas de acuerdo con la información adquirida en el campo (“nosotros no anticipamos que nuestro comentario autoconsciente de esta práctica podría ser creíble”)⁴⁰. Después, ellos decidieron medir (recolectar datos duros) el tamaño y el rango de reacción de las audiencias que asistían a la performance. Este análisis llevó a ciertas conclusiones sobre el profundo arraigo de estereotipos culturales de Occidente y ansiedades que se manifiestan en ciertas formas de comportamiento público de parte de los espectadores (disgusto, expresiones de insulto y

humillación, etc.), que fueron luego desglosadas y clasificadas de acuerdo con la edad, raza, clase, género y nacionalidad. “Nos parece que las reacciones de la gente joven fueron las más humanas”, escribe Fusco (52); “varias feministas, artistas e intelectuales en performances en los Estados Unidos” dijeron eso (55); “los artistas y burócratas culturales, la elite auto-proclamada”, hicieron esto (52); “la gente de color que creía, por lo menos inicialmente, que la performance era real” hizo otra cosa, y “los blancos, fuera de los Estados Unidos, eran más lúdicos en sus reacciones que los blancos estadounidenses” (55). Mientras que la performance imita de forma sardónica los gestos de la etnografía, exhibe y desmantela lo “real” que pretende revelar; el video, en cambio, quiere funcionar como un “documento” de comportamiento cultural. Entonces, ¿es esta etnografía a la inversa la que sardónicamente muestra la violencia inherente a la práctica etnográfica, como Gómez-Peña y Fusco intentan, o es una etnografía completa, con sus violencia interna? ¿La incomodidad manifestada por la audiencia se debe simplemente al preocupante contenido (el tratamiento a los aborígenes)? Creo que, en parte, la incomodidad tiene que ver con la desconcertante composición verdadera/ falsa de la escena. Pero también se trata de la forma en la cual ha sido construida la audiencia. El escrutinio de la misma en el video acaba por convertir al espectador en espécimen. ¿Nos da el encuentro más información sobre nuestros propios miedos y fantasías culturales, sobre “nuestro” referente en la audiencia de la performance y la captada en el video? ¿O han sido los datos enteramente usados, clasificados y presentados a otra audiencia? ¿Puede esa audiencia responder a la exhibición en lugar de responder *como* exhibición?

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

Notas al Capítulo II

¹ Gary Richman: "Expedition Claims to Have Found New Tribe in Amazonas Rain Forest", Valley News (Lebanon, NH); September 11, 1995, A8.

² Connerton: *How Societies Remember*, 64.

³ Propp: *Morphology, of the Folktale*, University of Texas Press, Austin, 1968.

⁴ Las referencias a esta carta las tomé de B. W. Ife, ed. and trans., *Letters from America: Columbus's First Account of the 1492 Voyage* (London: King's College London, School of Humanities, 1992), 25; y de R. H. Major, ed., *Christopher Columbus: Four Voyages to the New World, Letters and Selected Documents* (Gloucester, MA: Peter Schmith, 1978). La carta original de Colón al rey y la reina, escrita en 1493, fue el primer reporte de viaje. En la introducción a la edición de Major, John E. Fagg hace notar la inestabilidad del texto: "Esta carta fue, aparentemente, adjuntada a otra que se perdió, despachada por Colón a Fernando e Isabel. Los originales de cuatro cartas también desaparecieron, sin embargo ocho copias de ellas aún existen. En 1847, cuando R. H. Major editó su selección de documentos para la Sociedad Hakluyt, se basó en la colección invaluable de Martín Fernández de Navarrete. Mucho más tarde, la Sociedad Hakluyt hizo una publicación similar pero, en el caso de la carta del primer viaje, pudo usar un texto más exacto basado en un folio desconocido de Major" (vii).

⁵ Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del Almirante Cristóbal Colón y su testamento*. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁶ Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del Almirante Cristóbal Colón y su testamento*. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁷ Colón, *Primera Carta*, en Cartas de Colón. Cultura en Andalucía -

http://www.culturandalucia.com/INDEX_2011/Index_2011.htm.

⁸ B.W. Ife, traductor y editor de la "Carta a los reyes" de Colón, para la edición del King's College, escribe que el acto de posesión incluye tres pasos esenciales: "Tomó una forma física y simbólica (cortando la rama de un árbol, bebiendo agua o comiendo frutas), y para ser válida ante la ley necesitaba testigos, preferiblemente representantes de la corona. Además, aquellos que estaban siendo despojados tuvieron que dar permiso, de ahí la significativa insistencia de Colón en señalar que no había tenido oposición" (*Letters*, 25, N° 2).

⁹ Stephen Greenblatt, ed. *New World Encounters* (Berkeley: U of California P, 1992), 55; Tzvetan Todorov, *The Conquest of America*, trad. Richard Howard (New York: Harper Colophon, 1984).

¹⁰ Patricia Seed, en *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World, 1492-1640* (New York: Cambridge UP, 1995), toca un punto importante al señalar que, a pesar de que esos escenarios eran "fácilmente comprendidos" por los compatriotas de los colonizadores, los escenarios diferían significativamente entre los distintos grupos de colonizadores en la América española, británica, portuguesa, francesa y holandesa. "Sus rituales, ceremonias y actos simbólicos de posesión en ultramar estaban basados en acciones familiares, gestos, movimientos o discursos, y como tales eran fácilmente entendibles por ellos mismos y sus compañeros compatriotas, sin elaboración y, a menudo, también sin debate" (3). Pero sería un error, nos advierte, ampliar esa familiaridad para "homogenizar los cinco mayores poderes que colonizaron las Américas bajo una sola identidad: Europa" (3). Los escenarios del descubrimiento comparten características notables pero también manifiestan variaciones importantes del tema.

¹¹ Mayor: Columbus, *Journal*, 23-24.

¹² Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del Almirante Cristóbal Colón y su testamento*. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

¹³ Ife, *Letters*, 27.

¹⁴ Cristóbal Colón: *Los cuatro viajes del Almirante Cristóbal Colón y su testamento*. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Las citas siguientes son de esta fuente.

¹⁵ Greenblatt: *New World*, 61.

¹⁶ Por ejemplo la afirmación de Durán de que ellos eran judíos (capítulo 1).

¹⁷ Anthony Pagden: "Translator's Preface" en *Hernán Cortés: Letters from México* (New Haven: Yale UP, 1986), "Como Colón y Vespucci antes que él, Cortés comprendió la total importancia política de la prensa escrita. La legitimación abierta al público de su comportamiento sería para la corona más difícil de ignorar que una demanda pública, lo cual es probablemente una de las razones por las que las cartas fueron prohibidas en 1527. Pero Cortés también estaba consiente de la importancia de discutir su caso ante la posteridad. Si su fama y gloria, que, como él sabía, eran lo más precioso y precario para un noble, estas tenían que preservarse para una futura generación en sus propios términos, y publicadas en prensa" (x/iv).

¹⁸ Susane Zantop, *Colonial Fantasies* (Durham: Duke UP, 1997), 2.

¹⁹ Ver de Patricia Seed: "The Requirement: A Protocol for Conquest" en *Ceremonies of Possession*.

²⁰ Bartolomé de las Casas, *Obra indigenista* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 165; Juan Ginés de Sepúlveda: *Demócrates segundo, o de las justas causas de la guerra contra los indios* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951).

²¹ David E. Stannard: *American Holocaust: The conquest of the New World* (New York: Oxford UP, 1992), X.

²² Coco Fusco: *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas* (New York: New Press, 1995), 39.

²³ Ver el Capítulo I para una discusión de performance como objeto de estudio en los Estudios de Performance y como lente teórica.

²⁴ Ver de James Clifford: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge, MA: Harvard UP, 1988).

²⁵ Para una discusión sobre las ferias etnográficas ver de Fatimah Tobig Rony: *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle* (Durham: Duke UP, 1996).

²⁶ Jorge Portilla: *La fenomenología del relajo* (México City: Fondo de Cultura Económica, 1986), describe el relajo como un proceso de tres partes (I) un desplazamiento de atención de lo que ha sido propuesto como valor/tópico a ser aceptado; (II) el sujeto asume una posición de des-solidarización del valor/tópico que le es propuesto; (III) por medio de gestos o palabras él o ella invita a otros a unirse en el acto de des-solidarización (19).

²⁷ Fusco: *English*, 57.

²⁸ El comentario surgió durante la discusión seguida de mi conferencia "A Savage Performance", perteneciente a la serie de conferencias "Performing Identities", en el Center for Ideas and Society, Universidad de California, Riverside, el 28 de febrero de 1997.

²⁹ Fusco, *English*, 51; Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika* (St. Paul, MN: Graywolf Press, 1993), 112.

³⁰ A pesar de toda la escenificación y actuación paródica, muchos en la audiencia creyeron la performance. Aunque Fusco y Gómez-Peña intentaron jugar el papel de "la identidad de un otro ante una audiencia blanca" (Fusco, *English*, 37), a ellos nunca se les ocurrió que podría ser tomada literalmente. En su ensayo, escrito después de la experiencia, Fusco nota que más de la mitad de los 150.000 espectadores creyeron que los guatinuis eran "reales". Esto sucedió a pesar del hecho de que la pieza, en la información puesta en las paredes alrededor de la jaula, era ubicada en una tradición de prácticas representacionales, por la que no-blancos y "anormales" han sido exhibidos durante siglos.

³¹ Ver el video de Coco Fusco y Paula Heredia: *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*, 1993.

³² Homi Bhabha: *The location of Culture* (New York: Routledge, 1994), 9.

³³ Gómez-Peña, conferencia pública, Dartmouth College, 1995.

³⁴ Fusco, *English*, 50.

³⁵ *Ibíd.*, 40.

³⁶ Portilla: *La fenomenología del relaxo*, 19.

³⁷ Ver de Schechner: *Between Theater and Anthropology*, 109.

³⁸ Victor Turner: *The Anthropology of performance* (New York: PAJ Publications, 1986), 37.

³⁹ La utilización de términos como “real” y “auténtico”, para hablar de comportamientos culturales, ha sido constantemente problematizada por gente como Clifford en *Predicament*, Schechner en *Between Theatre and Anthropology*, Ella Shoat y Robert Stam en *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (New York: Routledge, 1994), Rony en *Third Eye*, y muchos otros, por lo cual no requiere aquí de una elaboración adicional.

⁴⁰ Fusco: *English*, 37, 40, 50.