
EN DEFENSA DEL ARTE DEL PERFORMANCE

Guillermo Gómez-Peña

Colectivo La Pocha Nostra* – Estados Unidos

Resumen: ¿Qué es “exactamente” el arte del performance? Y ¿qué es lo que hace a un artista de performance ser, pensar y actuar como tal? En este texto, intentaré responder estas preguntas de manera elíptica, creando un bosquejo poético de un performer parado sobre el mapa del arte del performance en el nuevo siglo, según como yo lo percibo. Para ser congruente con mi propia práctica estética, al tiempo que intento responder a estas espinosas preguntas, atravesaré constantemente las fronteras entre la teoría y la crónica; entre los escabrosos terrenos de lo personal y lo social (entre el “yo” y el “nosotros”), con la esperanza de descubrir algunas encrucijadas y puentes interesantes. Trataré de escribir con toda la pasión, el valor y la claridad que pueda, aún que la naturaleza resbaladiza y en permanente transformación de este ‘campo’ nos dificulta en extremo trazar definiciones simplistas.

Palabras clave: cuerpo, performance, performer, teoría de performance.

Abstract: What does it mean performance art? What does it make a performance artist to think, be and act as such? In this text, I will try to answer these questions in a somewhat elliptic fashion, as if it were a poetic essay of a performer standing over the map of performance art in the new century, as I perceive it. In order to be consistent with my own aesthetic practice, at the same time that I attempt to answer these thorny questions, I will constantly cross the frontiers between theory and chronicle; between the frightening fields of the personal and the social (between “I” and “we”), hoping to discover some interesting bridges and crossroads. I will write with all possible passion, value and clarity though the sliding nature and constant transformation of this ‘field’ make it extremely difficult to come with simplistic definitions.

Keywords: body, performance, performance theory, performer.

* www.pochanostra.com.

Pregunta:

– Disculpe, ¿podría definir el arte del performance?

Respuestas:

– Un bonche de gente “rarita” que gusta de andar desnuda y gritar consignas izquierdistas sobre el escenario. (*Yuppie* gringo en un bar).

– Los artistas de performance son... malos actores. (Un “buen” actor).

– ¿Se refiere a esos liberales decadentes y elitistas que se ocultan detrás del “arte” para pedirle dinero al gobierno? (Político republicano).

– Es una onda muy... muy chida. Te hace... pensar y cagarte de la risa. (Mi sobrino).

– El performance es tanto la antítesis como el antídoto para la alta cultura. (Artista de performance).

– Te responderé con un chiste: ¿Qué obtienes cuando mezclas un cómico con un performer?... Un chiste que nadie entiende. (Un amigo).

Introducción

Durante veinte años, muchos periodistas, miembros del público y parientes me han hecho las mismas dos preguntas de diferentes maneras: ¿Qué es “exactamente” el arte del performance? Y ¿qué es lo que hace a un artista de performance ser, pensar y actuar como tal? En este texto, intentaré responder estas preguntas de manera elíptica, creando un bosquejo poético de un performer parado sobre el mapa del arte del performance en el nuevo siglo, según como yo lo percibo. Para ser congruente con mi propia práctica estética, al tiempo que intento responder a estas espinosas preguntas, atravesaré constantemente las fronteras entre la teoría y la crónica; entre los escabrosos terrenos de lo personal y lo social (entre el “yo” y el “nosotros”), con la esperanza de descubrir algunas encrucijadas y puentes interesantes. Trataré de escribir con toda la pasión, el valor y la claridad que pueda, y de hacerlo para lectores no especializados, pero le pido amablemente al lector que preste atención: **la naturaleza resbaladiza y en permanente transformación de este “campo” nos dificulta en extremo trazar definiciones simplistas.** Como me comentó el teórico Richard Schechner después de leer la primera versión de este texto: “El ‘problema’, si es que hay un problema, es que el campo del performance ‘en general’ resulta

demasiado grande y abarcador. Puede ser, y es, aquello que dicen que es quienes lo están haciendo. Al mismo tiempo, y por la misma razón, el campo ‘en específico’ es demasiado pequeño y lleno de subterfugios; es tan pequeño como la praxis misma del que lo desempeña.” En este sentido, en el presente texto intentaré articular exclusivamente mi visión.

Puesto que me opongo a los discursos dominantes, especialmente aquellos que son involuntarios y engendrados por mi propia psique, estoy plenamente consciente de que mi voz dentro de este texto es solo una entre una multitud de subjetividades. De ninguna manera, intento hablar por otros, establecer fronteras y puestos de control en el mapa del performance, ni declarar fuera de la ley a ninguna práctica artística que no sea capturada por mi cámara. Si el lector detecta algunas contradicciones conceptuales e inconsistencias en mi escritura (especialmente en el uso del peligroso pronombre “nosotros”, o en la ubicación caprichosa de alguna frontera), le ruego me perdone: soy un vato contradictorio, como lo son la mayoría de los performers que conozco.

Para concluir esta introducción, deseo agradecer, de manera atenta, a Richard Schechner, Adrian Heathfield, Carolina Ponce de León, Marlene Ramírez-Cancio y Nara Heeman por haber desafiado de manera tan inteligente las versiones previas de este texto, sugiriéndome que abriera más puertas y ventanas; así como a Rebecca Solnit y Kaytie Jonson, por su incommensurable paciencia al revisar mi extraña sintaxis e incongruencias conceptuales en inglés. (La versión original fue escrita en inglés). Algunas versiones previas de este texto han aparecido en *Art Papers* así como en un catálogo titulado *Live Culture* publicado por Tate Modern Museum (Londres). Por último quisiera agradecerle a Silvia Peláez¹ por su paciencia extrema al intentar que mi texto cruce *in reverse* la frontera del lenguaje para ser publicado en español.

¹ Dramaturga, traductora, investigadora y directora teatral. Reconocida por sus obras dramáticas en México y en el extranjero. Autora de *Oficio de Dramaturgo*, *Entrevistas con Hugo Argüelles*, *Sabina Berman*, *Emilio Carballido*, *Jesús González Dávila*, *Vicente Leñero*, *Víctor Hugo Rascón Banda* y *Juan Tovar* (Editarte, 2002). Actualmente investigadora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), donde prepara la investigación *Dramaturgia con Destino Propio. Autoras Dramáticas Mexicanas. Siglos XIX y XX*.

La cartografía del performance

El mapa

Primero, dibujemos el mapa.

Yo me veo a mí mismo como un cartógrafo experimental. En este sentido, puedo aproximarme a una definición del arte del performance trazando el espacio “negativo” (entendido como en la fotografía y no en la ética) de su territorio conceptual: Aunque en algunas ocasiones nuestro trabajo se sobrepone con el teatro experimental, y muchos de nosotros utilizamos la palabra hablada, *stricto sensu*, no somos ni actores ni poetas. (Podemos ser actores y poetas temporales pero nos regimos por otras reglas, y nos sostenemos en una historia diferente.) La mayoría de los artistas de performance también son escritores, pero sólo un puñado de nosotros escribimos para publicar. Teorizamos sobre el arte, la política y la cultura, pero nuestras metodologías interdisciplinarias son diferentes de las de los teóricos académicos. Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares. De hecho, cuando los estudios académicos sobre el performance (Performance Studies) se refieren al “campo del performance”, con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, y aún los eventos deportivos y cívicos. Nosotros también somos cronistas de nuestro tiempo, pero a diferencia de los periodistas o comentaristas sociales, nuestras crónicas tienden a apartarse de la narratividad y a ser polivocales. Si bien utilizamos el humor, no estamos buscando la carcajada como lo hacen nuestros primos los comediantes. Nos interesa más provocar la ambivalencia de la risa nerviosa y melancólica o las sonrisas dolorosas, aunque siempre es bienvenido un estallido ocasional de risa plena.

Muchos de nosotros somos exiliados de las artes visuales, pero rara vez hacemos objetos con el fin de que sean exhibidos en museos o galerías. De hecho, nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas. A diferencia de los artistas visuales y de los escultores, cuando nosotros creamos objetos, lo hacemos para que sean manipulados y utilizados sin remordimiento durante el performance. En realidad no nos importa si estos objetos se gastan o se destruyen. De hecho, cuanto más utilizamos nuestros “artefactos”, más “car-

gados” y poderosos se vuelven. El reciclaje es nuestro principal *modus operandi*. Esto nos diferencia, en forma dramática, de la mayoría de los diseñadores de vestuario, utilería y escenografía que rara vez reciclan sus creaciones.

En ocasiones, accionamos en la esfera cívica, y probamos nuestros nuevos personajes y acciones en las calles, pero en un sentido estricto no somos “artistas públicos.” Las calles resultan meras extensiones de nuestro laboratorio de performance; galerías sin muros. Muchos de nosotros nos consideramos activistas, pero nuestras estrategias de comunicación y lenguajes experimentales son considerablemente distintos de aquellos utilizados por los activistas políticos.

En resumen, nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen, y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto, nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género.

El santuario

Para mí, el arte del performance es un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas. Cada territorio que un artista de performance boceta, incluyendo este texto, resulta ligeramente distinto del de su vecino. Nos encontramos en “este” terreno intermedio, precisamente porque nos garantiza libertades especiales que a menudo se nos niegan en otros espacios donde somos meramente *insiders* temporales. En este sentido, somos desertores de la ortodoxia, embarcados en la búsqueda permanente de un sistema de pensamiento político y una praxis estética más incluyentes. Es un viaje solitario y mal comprendido, pero nos fascina.

“Aquí”, la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. “Aquí” no hay gobierno ni autoridad visible. “Aquí” el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad. Es precisamente en las afiladas fronteras entre culturas, géneros, oficios, idiomas, y formas artísticas, en las que nos sentimos más cómodos, y donde reconocemos a nuestros colegas. Somos criaturas intersticiales y ciudadanos fronterizos por naturaleza – miembros e intrusos al mismo tiempo

– y nos regocijamos en esta paradójica condición. Justo en el acto de cruzar una frontera, encontramos nuestra emancipación...temporal.

A diferencia de las fronteras impuestas por un estado/nación, las fronteras en nuestro “país del performance” están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados. Nuestro país es un santuario temporal para otros artistas y teóricos rebeldes expulsados de los campos monodisciplinarios y las comunidades separatistas. El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuras; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad. En el momento en que termino este párrafo, me muerdo la lengua al descubrirme demasiado romántico. Sangra. Es sangre real. Mi público se preocupa.

El cuerpo humano

Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera *materia prima*. Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical, y libro abierto; nuestra carta de navegación y mapa biográfico; es la vasija para nuestras identidades en perpetua transformación; el icono central del altar, por decirlo de alguna manera. Incluso en los casos en que dependemos demasiado de objetos, locaciones y situaciones, nuestro cuerpo sigue siendo la matriz de la pieza de arte.

Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico –un modelo en miniatura de la humanidad² (*humankind* y *humanity* son la misma palabra en español: humanidad) – y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte otros también las reconocerán en sus propios cuerpos.

Nuestras cicatrices son palabras involuntarias en el libro abierto de nuestro cuerpo, en tanto que nuestros tatuajes, perforaciones (*piercings*), pintura corporal, adornos, prótesis, y/o accesorios robóticos, son frases deliberadas.

² En inglés la palabra *humankind* significa humanidad, raza humana, género humano; y *humanity* es humanidad naturaleza humana, así como características y atributos humanos. En el texto original en inglés escrito por Guillermo Gómez Peña, está escrito en español. (N. de T.).

Nuestra identidad *body/corpo/arte-facto* debe ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervenida, re-politizada, trazada como un mapa, relatada, y finalmente documentada. Cuando nuestro cuerpo está herido o enfermo, inevitablemente nuestro trabajo cambia. Frank Moore, Ron Athey, Franco B y otros han dado muestra de esto con su obra, de una forma hermosa e implacable.

Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última³ del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta.

Aunque respetamos profundamente nuestros cuerpos, curiosamente no nos importa ponerlos en constante riesgo. Es precisamente en las tensiones del riesgo donde encontramos nuestras posibilidades corpóreas y *raison d'être*. Aunque nuestros cuerpos son imperfectos, frágiles y de apariencia extraña, no nos importa compartirlos completamente desnudos con el público, ni ofrecerlos sacrificialmente a la cámara de video. Pero debo aclarar una cosa: no es que seamos exhibicionistas (por lo menos no todos los somos). De hecho, siempre resulta doloroso exhibir y documentar nuestros imperfectos cuerpos, intervenidos por la cirugía mediática, cubiertos de implicaciones políticas y culturales. No tenemos otra opción. Es casi un “mandato” a falta de un mejor término.

Nuestro “trabajo”

¿Acaso nosotros tenemos trabajo?

Quizá nuestro trabajo sea abrir un espacio utópico/distópico temporal, una zona “desmilitarizada” en el cual el comportamiento “radical” significativo (no superficial) y el pensamiento progresivo son permitidos, aunque sólo durante el tiempo de duración de la pieza. En esta zona imaginaria, tanto al artista como a los miembros del público se nos permite asumir posiciones e identidades múltiples y en continua transformación. En esta zona fronteriza, la distancia entre

³ Richard Schechner problematiza el argumento de mi cuerpo: (Si el cuerpo humano es el sitio último del performance), “¿dónde dejas a los artistas ‘virtuales’ que sólo operan en la Red usando Avatars o seres completamente digitalizados”? Richard propicia un predicamento peludo: ¿deberíamos considerar como reales “los cuerpos virtuales”?

“nosotros” y “ellos”, el yo y el otro, el arte y la vida, se hace borrosa e inespecífica.

Nosotros no buscamos respuestas; simplemente hacemos preguntas impertinentes. En este sentido, para usar una vieja metáfora, nuestro trabajo podría consistir en abrir la caja de Pandora de nuestros tiempos, justo en medio de la galería, el teatro, la calle, o frente a la cámara de video, y dejar que los demonios dancen. Otros mejor entrenados – los activistas y los académicos – tendrán que lidiar con ellos, luchar contra ellos, domesticarlos o intentar explicarlos.

Una vez que el performance se termina y el público se va, nos queda la esperanza de que se haya detonado un proceso de reflexión en sus perplejas psiques. Si el performance es efectivo (no dije “bueno” sino efectivo), este proceso puede durar varias semanas, incluso varios meses, y las preguntas y dilemas encarnados en las imágenes y rituales que presentamos pueden seguir rondando los sueños, recuerdos y conversaciones del espectador. El objetivo no es “gustar de” ni siquiera “comprender” el performance, sino crear un sedimento en la psique del público.

El culto a la innovación

El campo del arte del performance está obsesionado con la innovación y con el presente, especialmente en los países primermundistas, donde con frecuencia la innovación se percibe como sinónimo de transgresión, y como antítesis de la historia. El performance se define a sí mismo en contra del pasado inmediato y siempre en diálogo con un futuro inminente y especulativo. La mitología dominante dice que los performers somos una tribu excéntrica de pioneros, innovadores y visionarios. Esto nos plantea un tremendo reto. Si perdemos contacto con los temas sociales y las tendencias culturales del momento, fácilmente podemos llegar a estar “fechados” de la noche a la mañana. En otras palabras, si no producimos propuestas frescas e innovadoras constantemente y no buscamos nuevos marcos y lenguajes para nuestras teorías e imaginaria, seremos deportados al país del olvido, mientras que otros treinta, mucho más jóvenes y salvajes, estarán esperando en la fila para reemplazarnos.

La presión que existe para comprometerse con este proceso continuo de reinención (y en los Estados Unidos de “*packaging*”) fuerza a algunos artistas a renunciar a la competencia salvaje, y a otros a adoptar un estilo de vida rocanrolero –esto es, sin los bienes cortesanos y la fama exagerada de los

roqueros. Aquellos que logramos sobrevivir a menudo nos sentimos como roqueros frustrados. No hay absolutamente nada romántico en nuestra forma de vida. Sólo a un puñado se le concede el privilegio de tener varias reencarnaciones, como a Bowie y a Madonna, en el mundo inmisericorde del pop.⁴

"Kit" para la sobrevivencia de la identidad

El performance nos ha dado una lección extremadamente importante que desafía a todos los esencialismos: No estamos atrapados en la camisa de fuerza de la identidad. Tenemos un repertorio de identidades múltiples y deambulamos constantemente entre ellas. Sabemos muy bien que con el uso de elementos de utilería, maquillaje, accesorios y vestuario, en realidad podemos reinventar nuestra identidad ante los ojos de los otros, y nos fascina experimentar con este tipo de conocimiento. De hecho, el juego de invertir las estructuras sociales, étnicas y de género es parte intrínseca de nuestra praxis cotidiana, y asimismo lo es el travestismo cultural. En el performance, al asumir la personalidad de otras culturas y al problematizar el proceso mismo de representar a otro o de hacerse pasar por el otro puede ser una estrategia efectiva de "antropología inversa". No obstante, en la vida cotidiana, como víctimas potenciales del racismo (hablo como chicano en los Estados Unidos), asumir la personalidad de otras culturas puede, literalmente, salvar nuestra vida.

Para darle un ejemplo al lector: cuando mis colegas chicanos y yo cruzamos fronteras internacionales, sabemos que para evitar ser enviados a inspección secundaria, podemos usar sombreros y chaquetas de mariachi y así reinventarnos instantáneamente como *friendly Mexicans* ante los ojos racistas de la ley. Funciona. Pero incluso entonces, si no somos cuidadosos, nuestra aura puede denunciarnos.

⁴ La artista brasileña de performance Nara Neeman responde: "Comprendo la necesidad de estar 'conectada' con el campo. Pero me siento muy triste con la perspectiva de estar atrapada dentro de una jaula, el sentir que tengo que producir para no ser olvidada. Creo que si nos definimos a nosotros mismos como artistas de performance dentro de la más alta categoría que podemos alcanzar, quizá nos estresemos con las demandas del mercado (de hecho, existe un mercado del arte del performance). Pero si nos definimos simplemente como entes vivientes esta preocupación se convierte en algo secundario."

Soñando en español

Soñé en español que un día había decidido nunca más hacer performance en inglés. *A partir de ese momento, me dediqué a presentar mis ideas y mi arte estrictamente en español y sólo para públicos estadounidenses atónitos que no entendían nada. Mi español se hizo cada vez más retórico y complicado hasta el punto en que perdí todo contacto con mi público. A pesar de los ataques de los críticos racistas, me empeiné en hablar español. Mis colaboradores se molestaron y empezaron a abandonarme. Eventualmente me quedé solo, hablando español, entre fantasmas conceptuales angloparlantes. Afortunadamente⁵ me levanté y pude hacer performance en inglés otra vez. Escribí en mi diario: “Los sueños tienden a ser mucho más radicales que la ‘realidad’. Por eso están más cerca del arte que de la vida.”*

El cuerpo irremplazable

Es posible que nuestros públicos experimenten, vicariamente, es decir, a través de nosotros, otras posibilidades de libertad estética, política y sexual de la cual carecen en su cotidianidad. Quizá esta sea la razón por la que, a pesar de innumerables predicciones durante los últimos treinta años, el arte del performance no ha muerto, ni ha sido sustituido por el vídeo, las nuevas tecnologías o la robótica. A principios de los noventa, el performer australiano Sterlac advertía que “el cuerpo humano (se estaba) volviendo obsoleto”, comentario que afortunadamente no se ha vuelto realidad. ¿Por que? Sencillamente resulta imposible “sustituir” la magia inefable de un cuerpo pulsante, sudoroso, inmerso en un ritual vivo frente a nuestros ojos. Es una cuestión chamánica.

Esta fascinación por el performance en vivo también está conectada a la poderosa mitología del artista de performance como antihéroe y encarnación de la contracultura de su tiempo. A nuestros públicos no les importa realmente que Annie Sprinkle no sea una actriz preparada ni que Ema Villanueva o La Congelada de Uva no sean bailarinas entrenadas. Los públicos asisten al performance precisamente para ser testigos de nuestra experiencia única, y no para aplaudir nuestro virtuosismo.

⁵ El texto en cursivas fue escrito por el autor en español en el original. (N. de T.).

Cualesquiera que sean las razones, el hecho es de que ningún actor, robot o encarnación virtual (avatar) es capaz de sustituir el singular espectáculo del cuerpo-en-acción del artista de performance. Sencillamente no puedo imaginar a una actriz contratada re-presentando las intervenciones quirúrgicas de Orlan. Cuando somos testigos de Sterlac demostrando un nuevo *bodysuit* robótico o un juguete de alta tecnología, después de quince minutos tendemos a prestarle más atención a su cuerpo sudoroso que a su armadura robótica o a sus extensiones prostéticas. La parafernalia es sorprendente, de acuerdo, pero el cuerpo humano sumado a la identidad mítica del artista de performance que se encuentra frente a nosotros, permanece en el centro mismo del evento.

Recientemente, la artista cubana de performance Tania Bruguera se ha embarcado en un proyecto extremadamente temerario: abolir la presencia física del performer durante el performance mismo. Por adelantado, ella le pide a los curadores que encuentren a “una persona normal”, no necesariamente vinculada con las artes, para que la sustituya durante el performance. Cuando Tania llega al lugar del proyecto intercambia su identidad con la persona elegida y se transforma en una simple asistente para la realización de los deseos de su colaboradora. Los curadores se quedan boquiabiertos.

Volver la mirada hacia adentro

En desacuerdo permanente con la autoridad

Sí. Estoy en desacuerdo con la autoridad; sea ésta política, religiosa, sexual o estética, y constantemente estoy cuestionando las estructuras impuestas y los comportamientos dogmáticos donde quiera que los encuentre. En cuanto alguien me dice qué debo hacer y cómo debo hacerlo, se me eriza el cabello, me hierve la sangre, y empiezo a imaginar formas sorprendentes para dismantelar esa forma particular de autoridad. Comparto este rasgo de mi personalidad con la mayoría de mis colegas. De hecho, los performers siempre andamos buscando el reto que implica dismantelar a la autoridad abusiva.

Quizá porque en nuestro campo tan empobrecido tenemos poco que perder, aunado al hecho de que literalmente somos alérgicos a la autoridad, nunca pensamos dos veces el hecho de ubicarnos en la línea de fuego y denunciar la injusticia social donde la detectemos. Así, sin pensarlo dos veces, siempre estamos listos para arrojarle un pastel al rostro de un político corrupto; hacerle una

seña obscena al arrogante director de un museo, o poner en su sitio a un periodista impertinente, sin importar las consecuencias. Con frecuencia, este rasgo de personalidad nos hace parecer antisociales, inmaduros y excesivamente dramáticos ante los ojos de los demás, pero no podemos evitarlo. Es una cuestión visceral y, en ocasiones, un verdadero estorbo.

Aliarse con los de abajo

Vemos nuestro futuro probable reflejado en los ojos de los indigentes, de los pobres, los desempleados, los enfermos, y los inmigrantes recién llegados. Nuestro mundo se traslapa con el de ellos.

A menudo nos sentimos atraídos hacia aquellos que apenas sobreviven en las peligrosas esquinas de la sociedad: prostitutas, borrachines, lunáticos y prisioneros nos nuestros hermanos y hermanas espirituales. Sentimos una fuerte hermandad espiritual con ellos. Desafortunadamente, con frecuencia se ahogan en las aguas en que nosotros nadamos, son las mismas aguas, pero se trata de diferentes niveles de inmersión.

Desde el punto de vista ideológico, nuestros políticos no están motivados necesariamente. Nuestro humanismo reside en la garganta, la piel, los músculos, el corazón, el plexo solar y los genitales. Nuestra empatía por la orfandad social se expresa a sí misma como una forma visceral de solidaridad con aquellos pueblos, comunidades o países inmersos en la opresión y en las violaciones de los derechos humanos; con aquellas víctimas de las guerras impuestas y políticas económicas injustas. Por desgracia, como me señaló hace poco Ellen Zacco: “(nosotros) tendemos a hablar por ellos, lo cual es muy presuntuoso”. No puedo menos que estar de acuerdo con ella.

Asunto de vida o muerte

Constantemente nos persigue la nube del nihilismo, pero de alguna forma nos las ingeniamos para escapar de ella. Es una danza macabra. Sea de manera consciente o no, muy dentro de nosotros creemos realmente que lo que hacemos cambia la vida de las personas, y hemos tenido muchas dificultades para mantenernos serenos con respecto a ello. Para nosotros el performance es un asunto de vida o muerte. Con frecuencia nuestro sentido del humor palidece ante nuestra sobriedad cuando llega el momento de comprometerse con

un proyecto de vida/arte. A veces nuestro nivel de compromiso con nuestras creencias puede rozar con el fanatismo. Si repentinamente decidimos dejar de hablar durante un mes (es decir, investigar el “silencio”), pedir aventón durante tres días (no reconectarse con el mundo social o investigar la especificidad del sitio de un proyecto), cruzar la frontera México-Estados Unidos sin documentos para hacer un pronunciamiento político, no descansaremos hasta terminar nuestra tarea, sin importar las consecuencias. Para nuestros seres queridos, esto puede parecer una locura, pues deben ejercitar con nosotros una paciencia épica. Deben vivir con la incertidumbre amenazante y el profundo temor de nuestro siguiente compromiso hacia un proyecto aún más transformador y existencial. Benditos sean los corazones y manos de los *compañeros/as* de nuestra vida – siempre esperándonos y preocupándose por nosotros. Y los riesgos que tomamos, en nombre del performance, no siempre valen la pena.

Riesgos necesarios e innecesarios

Aunque los artistas de performance siempre estamos arriesgando nuestras vidas y nuestra integridad física en nombre del arte, rara vez nos suicidamos o perdemos la vida por obra de un accidente causado por el performance y definitivamente nunca asesinamos a nadie. En veinte años de rolar y trabajar con artistas de performance, nunca he conocido un homicida; solamente tres colegas se han suicidado y dos más perdieron sus vidas debido a fallas de cálculo durante un performance. En el proceso de encontrar las verdaderas dimensiones y posibilidades de una nueva pieza, algunos de nosotros, de manera estúpida, hemos corrido riesgos innecesarios y en ocasiones hemos puesto en riesgo a nuestro público, pero afortunadamente, nada grave ha ocurrido aún. Toco madera. Cito de uno de mis diarios:

Querido público: Tengo 45 cicatrices; la mitad de ellas producidas por el arte y ésta no es una metáfora. Mi obsesión artística me ha llevado a realizar algunos actos flagrantemente estúpidos de transgresión, como vivir dentro de una caja de plexiglass por varios días exhibiendo una identidad ficticia; crucificarme vestido de mariachi para protestar por la política migratoria de los EU; visitar el Museo Metropolitano de NY vestido como El Mad Mex y llevado, con una correa de perro al cuello, por una dominatriz española... Estimados miembros del público, ¿acaso desean que sea más explícito que... digamos, haberme bebido una botella de Maestro Limpio para exorcizar mis demonios coloniales? Recuerdo en cierta

ocasión, haberle entregado una daga a una asistente del público, y haberle ofrecido mi plexo. (Pausa.) “Mujer, he aquí... mi cuerpo colonizado” – le dije desafiante. Ella vino hacia mí, y sin pensarlo dos veces, me apuñaló, infligiendo así mi cicatriz número 45. Ella sólo tenía 20 años, era boricua, y desconocía la diferencia entre el performance, el rock & roll, y la vida callejera. Pésima frase. Delete...

Teoría incorporada al cuerpo

Cito de mis diarios de performance:

Nuestra inteligencia, como la de los chamanes y los poetas, es simbólica y asociativa. Nuestro sistema de pensamiento tiende a poseer fundamentos tanto emocionales como corporales. De hecho, el performance siempre empieza en nuestra piel y nuestros músculos, se proyecta sobre la esfera social, y regresa, por vía de nuestra psique, a nuestro cuerpo y a nuestro torrente sanguíneo; sólo para ser refractado nuevamente al mundo social a través de la documentación. Tendemos a desconfiar de todos aquellos pensamientos que no podemos o encarnar. Aquellas ideas que no podemos sentir profundamente, tendemos a no tomarlas en cuenta. En este sentido, podemos decir que el performance es una forma de teoría incorporada al cuerpo...

A pesar del hecho de que analizamos las cosas obsesivamente y bajo múltiples reflectores, cuando llega la hora de tomar decisiones en la cotidianeidad, tendemos a operar a través del impulso (rara vez a través de la lógica o la conveniencia) y tomamos decisiones basadas en la intuición, la superstición, y los sueños. Debido a esto, ante los ojos de los demás, parecemos seres ensimismados, como si el universo girara permanentemente alrededor de nuestra psique y nuestro cuerpo. Con frecuencia nuestro mayor reto consiste precisamente en escapar a nuestra subjetividad – la prisión de nuestras obsesiones personales y nuestra desesperación solipsística – y el performance se convierte en la única salida. A través del performance, el paradigma personal se intersecta con el social...

La vida cotidiana

Si yo intentara antropologizar mi vida cotidiana, ¿qué encontraría? Cito una serie de correos electrónicos con un amigo peruano que lucha por comprender “cómo es mi vida cotidiana en San Francisco”:

Querido X: Los ires y venires de mi vida cotidiana son un verdadero infierno. Para decirlo con contundencia, sencillamente no sé cómo manejarme. Soy pésimo con el dinero, los asuntos administrativos, la solicitud de becas, y la promoción personal, y con frecuencia confío en la buena voluntad de quien me quiera ayudar. No tengo seguro médico ni de automóvil. Carezco de casa propia. Viajo mucho, pero siempre en relación con mi trabajo, y rara vez tengo vacaciones, vacaciones largas, como las que tienen las personas normales. Estoy permanentemente endeudado, pero la verdad, no me importa. Creo que es parte del precio que debo pagar por no tener que verme perturbado continuamente por consideraciones financieras. Si pudiera vivir sin una cuenta de banco, sin licencia de manejo, pasaporte, y teléfono celular, sería muy feliz, aunque estoy plenamente consciente de la ingenuidad de mis aspiraciones anarco-románticas. Muchos de mis colegas aquí en el mentado primer mundo están en una situación similar. Y los artistas de performance en tu país, como manejan la cotidianeidad?

[...] No, mi enemigo más formidable no siempre es el ala de derecha de la sociedad sino mi propia incapacidad para domesticar el caos cotidiano y disciplinarme. A falta de un empleo de 9 a 5, de estructuras sociales tradicionales, y de los requisitos rituales de otras disciplinas (es decir, los ensayos, las llamadas y juntas de producción en el teatro, o las vidas estructuradas y gregarias de los bailarines y los músicos), yo tiendo a sentirme oprimido por la tiranía de la domesticidad y a perderme fácilmente en el horror vacui de un cuarto/estudio vacío de o la pantalla líquida de mi computadora portátil. Algunas veces, la pantalla de mi computadora se transforma en un espejo, y no me gusta lo que veo. La melancolía rige mi proceso creativo... No, no creo que la melancolía sea un rasgo de personalidad de los artistas chicanos.

[...] El performance es mas bien una necesidad. Si no performeo durante un largo tiempo, digamos dos o tres meses, me pongo insoportable y vuelvo locos a mis seres queridos. Una vez que regreso a la galería o al escenario, instantáneamente me sobrepongo a mi orfandad metafísica y a mi fragilidad psicológica y me hago, como decimos aquí, *larger than life*. Más tarde en el bar, volveré a recuperar mi verdadera dimensión y mis mediocridades endémicas. El humor irreverente de mis colaboradores y amigos contribuye a este proceso de llámenosle, “achicamiento”.

[...] ¿Mi salvación? Mi salvación reside en mi propia habilidad para crearme un sistema alternativo de pensamiento y acción capaz de proporcionarle una estructura ritualizada a mi vida cotidiana... No, retiro lo dicho. Mi verdadera salvación es la colaboración. Colaboro con otros con la esperanza de desarrollar puentes entre mis obsesiones personales y el universo social.

[...] Ciertamente. Soy medio estafalario ante los ojos de mis vecinos y parientes. Hablo con los animales, las plantas, y con mis múltiples seres internos. Me fascina orinar al aire libre y perderme en las calles de las ciudades que desconozco. Me fascina el maquillaje, la decoración del cuerpo, y la ropa femenina. En especial, me gusta *cyborgizar*⁶ a la ropa folclórica. Paradójicamente no me gusta que se me queden mirando. Soy una contradicción ambulante. ¿Y tú?

[...] Colecciono figurinas, souvenirs, talismanes y vestuario poco usual; objetos relacionados simbólicamente a mi ‘cosmología’, con la esperanza de que un día puedan serme útiles en alguna pieza. Se trata de mi “arqueología personal”, la cual se remonta al día en que nací. Con ella, dondequiera que vaya, construyo altares efímeros para anclarme, y “re-territorializarme” como dicen los académicos. Estos altares resultan tan eclécticos y complejos como mi propia estética y mis múltiples identidades sincréticas.

[...] Soy extremadamente supersticioso, pero prefiero no hablar mucho al respecto. Veo fantasmas y leo mensajes simbólicos por dondequiera. Muy dentro de mí, pienso que existen leyes metafísicas que rigen tanto a mi vida y como a mi proceso creativo. Todo es un proceso para mí, incluso dormir y caminar. Mis amigos chamanes dicen que soy “un chamán que perdió su camino”. Me gusta esa definición del arte del performance.

Archivos disfuncionales

Los artistas de performance poseen enormes archivos en su casa pero estos no son precisamente funcionales. En otras palabras, “las otras historias del arte contemporáneo” están literalmente enterradas en cajas húmedas, almacenadas en los roperos y closets de los artistas de performance en todo el mundo. Peor aún, algunas de estas cajas contienen fotos, y documentos de performance únicos; masters originales de audio y video, y con frecuencia estos archivos irremplazables se extravían en el proceso de mudarse a otra casa, ciudad, proyecto o amante, o en el proceso de adquirir una nueva identidad.

⁶ El término *cyborg* se utiliza en la actualidad para definir a aquellas personas que están permanentemente conectadas a una computadora. En este sentido, cuando Gómez Peña se refiere a *cyborgizar* la ropa, implica una tecnologización del vestuario.

Si cada departamento de arte y de Performance Studies (estudios sobre el performance) en cada universidad, hiciera un esfuerzo por rescatar de nuestras torpes manos estos archivos en peligro, se salvaría una importante historia que rara vez se escribe precisamente porque constituye el espacio “negativo” de la cultura (como en fotografía no en ética).

Torpes activistas

Con contadas excepciones, los artistas de performance somos torpes mediadores políticos y pésimos organizadores comunitarios. Nuestro gran dilema en este respecto es que con frecuencia nos vemos a nosotros mismos como activistas y, como tales, intentamos organizar a nuestras comunidades étnicas, o profesionales. Pero los resultados, benditos sean nuestros corazones, con frecuencia son pobres. ¿Por qué? Nos perdemos con facilidad en cuestiones logísticas y discusiones pragmáticas. Además, nuestras personalidades iconoclastas, posturas antinacionalistas y propuestas experimentales con frecuencia nos ponen en contra de los sectores más conservadores dentro de nuestras mismas comunidades. Sin embargo, nunca aprendemos esta lección básica: definitivamente la organización comunitaria y la negociación política no son nuestros fuertes. Otros, mas sagaces, deben ayudarnos a organizar la estructura de nuestra locura compartida – y no al contrario.

Nosotros poseemos otro tipo de habilidades y desempeñamos mejor otros roles importantes para nuestra comunidad tales como *animateurs*, reformadores, inventores de metaficciones originales, coreógrafos de sorprendentes acciones colectivas, semióticos alternativos, piratas de medios, etc. De hecho, nuestras estrategias estéticas (y no nuestras habilidades políticas) pueden serle extremadamente útiles a los activistas. Con frecuencia ellos comprenden que les conviene tenernos cerca. Yo asesoro en secreto a varios activistas. Otros, como Marcos y Superbarrio, que son consumados activistas de performance, me siguen inspirando.

La belleza física

No somos ni más ni menos hermosos que cualquier otra persona, pero tampoco tenemos un físico promedio. Los actores, bailarines y modelos son mejor parecidos. Los deportistas y artistas marciales están en mucho mejor

forma, y las estrellas porno son, definitivamente, más sexy. De hecho, nuestros cuerpos y nuestros rostros poseen una apariencia ambivalente; pero poseemos una mirada intensa, una cierta esencia de presencia peligrosa, una calidad ética en nuestros rasgos y nuestras manos. Y esto nos hace tanto confiables para los que están fuera de la ley y los rebeldes, como altamente sospechosos para la autoridad. Cuando la gente nos mira a los ojos, pueden darse cuenta de inmediato que como decimos en inglés, *we mean it*. Esto, puedo decir, significa un tipo diferente de belleza.

La cultura de la celebridad

A nosotros, la cultura de la celebridad nos resulta desconcertante y vergonzosa. Por fortuna, nunca somos invitados a la Mansión de Playboy, o a las fiestas de nuestras embajadas cuando estamos de gira. Si asistimos a la inauguración de la Bienal en el Whitney, es muy probable que muy pronto nos aburramos, o nos sintamos abrumados. A pesar de nuestras estrambóticas personalidades y de nuestra capacidad de compromiso con el mentado “comportamiento extremo”, tendemos a ser tímidos e inseguros en las situaciones sociales. Nos disgusta rozar los hombros (o los genitales) de los ricos y famosos, y cuando lo hacemos, somos muy torpes, y derramamos el vino en el regazo de alguien, o decimos algo fuera de lugar. Cuando somos presentados con un patrocinador potencial o con algún famoso crítico de arte, o bien nos volvemos descorteses a causa de la inseguridad o nos quedamos catatónicos. Y cuando nuestros fans nos elogian demasiado, sencillamente no sabemos cómo responder. Lo más probable es que desaparezcamos instantáneamente en las calles o que nos escondamos durante una hora en el baño más cercano.

Una leyenda urbana

En ocasiones, nuestro universo de performance puede amenazar a nuestros seres queridos. Nuestro “comportamiento extremo” en el escenario, aunado a nuestra frecuente asociación con radicales sexuales, inadaptados sociales, y excéntricos, pueden hacer que nuestros seres queridos se sientan un poco “inadecuados” o “ligeros de peso” frente a nuestro extraño universo de performance. Y para complicar aún más las cosas, las energías altamente sexualizadas y los cuerpos desnudos deambulando alrededor del espacio antes de un perfor-

mance, pueden convertirse muy fácilmente en una fuente de celos para nuestra pareja que con frecuencia se la pasa mal tratando de diferenciar entre lo real y lo simbólico. La gran paradoja aquí es que, a pesar de nuestras excentricidades sexuales en el escenario (ampliamente simbólicas), y nuestra disposición para representar desnudos, tendemos a ser muy leales y comprometidos con nuestras parejas y familias. Nuestra decadencia es una leyenda urbana, y palidece en comparación con la de los invitados a talk shows y con la de los sacerdotes católicos.

El performance frente al teatro, el mundo del arte y la cultura dominante

Performance y teatro

Antes de que cruce la siguiente peligrosa frontera, debemos reconocer las importantes contribuciones del teatro experimental (el Living Theater, el Performance Group, Jodorowsky, entre otros) al desarrollo del performance; así como la influencia más reciente que el arte del performance ha tenido sobre el teatro cada vez que éste está en crisis. Habiendo dicho esto, ahora intentaré aventurarme en la peligrosísima zona fronteriza entre el teatro y el performance.

A pesar del hecho de que con frecuencia ambos ocupan el mismo escenario, existen algunas diferencias fundamentales: El virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes son muy apreciadas en el teatro; mientras que en el performance, la originalidad, los asuntos de interés local, y el carisma son mucho más apreciados. Incluso las formas más experimentales y antinarrativas de teatro que no dependen de un texto, tienen un principio, una crisis dramática (o una serie de ellas), y un final. Un “evento” o “acción” de performance es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo que no está disponible para el público y, en este sentido, *stricto sensu*, no tiene principio ni fin. Nosotros sencillamente elegimos una porción de nuestro proceso y abrimos las puertas para exponer al público a esta experiencia.

La mayoría de las estructuras del teatro occidental (incluso de los grupos de teatro ensemble y los teatros rebeldes colectivos)) tienden a ser, de alguna manera, jerárquicas con una división especializada del trabajo (el líder o visionario, los mejores actores, los actores de reparto y el equipo técnico, cada uno de los cuales ocupándose de su tarea específica); mientras que la estructura del performance tiende a ser más horizontal, descentralizada, y siempre cambiante. En el performance cada proyecto exige una división de trabajo distinta.

Y cuando trabajamos en piezas unipersonales nos convertimos en el productor, el escritor, el director, y el ejecutante de nuestro propio material. Incluso diseñamos las luces, el sonido y el vestuario. No hay nada de heroico en ello. Simplemente así es.

En la práctica teatral basada en el texto, una vez que el guión está terminado, los actores lo memorizan y ensayan obsesivamente, y se representará de la misma manera cada noche. En el performance, ya sea con texto o sin él, el guión es sólo una copia azul (*blueprint*) de la acción, un hipertexto que contempla múltiples contingencias y opciones, y nunca está “terminado”. Cada vez que yo publico un guión, debo advertirle al lector: “Esta es sólo una versión del texto. La próxima semana este será diferente.”

Para nosotros, los ensayos, en el sentido tradicional, no son tan importantes. De hecho, los artistas de performance pasamos más tiempo investigando el sitio y el tema del proyecto, reuniendo utilería y objetos, estudiando a los públicos, debatiendo ideas con nuestros colaboradores, escribiendo notas oscuras y preparándonos psicológicamente, más que “ensayando” a puerta cerrada. Es simplemente un proceso diferente. En el escenario, los artistas de performance rara vez “representamos” a otros. Más bien permitimos que se desdoble la multiplicidad de nuestros “yos” y nuestras voces y que representen sus fricciones y contradicciones frente a un público.⁷ A este respecto, Nara Neeman dice: “Re-presentar significaría ‘ser diferente’ de lo que estamos haciendo. Nuestro conocimiento y nuestras imágenes corporeizadas son sólo posibles porque son realmente nuestros.” Estemos entrenados o no (la mayoría de las veces no lo estamos), esto separa a los artistas de performance, en forma dramática, de los actores de teatro unipersonal que representan múltiples personajes: Cuando Anna Deveare-Smith, Elia Arce, o Eric Bogosian “ejecutan” múltiples personajes, no los “representan” ni los actúan. Más bien, ellos se *morfean* dentro y fuera de ellos sin desaparecer completamente como “ellos mismos”. Más bien ocupan el espacio entre actuar y ser ellos mismos. En algún punto de sus vidas, algunos actores de teatro unipersonal como Spalding Grey y Jesusa Rodríguez han decidido cruzar la delgada línea hacia el performance en busca de libertad y peligro. Les damos la bienvenida.

⁷ En inglés, *persona* significa personaje lo mismo que *character*. Sin embargo, para el caso del performance, se diferencia entre personaje que implica representar a otro, y *persona* como el artista mismo dramatizando complejidades.

Es claro que existen muchas excepciones a la regla en ambos lados del espejo; y que existen muchos tipos de espejos.⁸

Un artista de performance sueña con ser un actor

Soñé que yo era un buen actor, no un artista de performance sino un actor, un muy buen actor. Podía representar realistamente a otros en una película o en una obra de teatro, y era tan convincente como actor que podía convertirme en esa otra persona, olvidándome completamente de quién era yo. El “personaje” teatral que yo representaba en mi sueño era el de un artista esencialista de performance; alguien que odiaba la actuación naturalista, y el realismo social y psicológico; alguien que despreciaba el artificio, el maquillaje, el vestuario, las líneas memorizadas. En mi sueño, el artista de performance empezó a rebelarse contra el actor, es decir, contra mi mismo. Hacía cosas extrañas como no hablar durante toda una semana, moverse en cámara lenta durante todo un día, o aplicarse maquillaje tribal y salir a la calle para desafiar el sentido de lo familiar en las personas.

Él estaba claramente jugando con mi mente, y yo, el “buen actor”, me confundí tanto que terminé experimentando un colapso total de identidad. Ya no sabía cómo actuar. Un día adopté una estereotipada posición fetal y me congelé dentro de una gran vitrina de exhibición durante toda una semana. Por suerte era sólo un sueño. Cuando finalmente desperté, seguía siendo el mismo viejo artista de performance, y me sentí agradecido por no saber actuar.

Tiempo y espacio

En el performance, las nociones de tiempo y espacio son complicadas. Lidiamos con un “ahora” y un “aquí” hiper-intensificados; deambulamos en el espacio ambiguo entre el “tiempo real” y el “tiempo ritual”, en oposición al tiempo teatral o ficticio. (El tiempo ritual no debe confundirse con el movimien-

⁸ Richard Schechner me advierte: “Yo diría que es necesario tomar cierta distancia teórica para separar al teatro que presenta dramas (obras) del teatro del teatro que es ‘directo’ o presenta al ejecutante sin obras. También debemos reconocer que en el teatro de drama, los actores por lo general no son los autores; mientras que en el arte del performance los ejecutantes casi siempre son los autores.”

to en cámara lenta.) Lidiamos con la “presencia” y la actitud desafiante en oposición a la “representación” o la profundidad psicológica; con el “estar aquí” en el espacio en oposición al “actuar” o fingir que somos o estamos siendo. Richard Schechner elabora la siguiente idea: “En el arte del performance la ‘distancia’ entre lo real-verdadero (social y personal) y lo simbólico, es mucho menor que en el teatro de drama donde casi todo consiste en fingir, donde incluso lo real (una taza de café, una silla) se convierte en fingimiento.”

Al igual que el tiempo, para nosotros el espacio también es “real”, hablando desde el punto de vista fenomenológico. El edificio donde acontece el performance es precisamente ese edificio. El performance ocurre precisamente en el día y el tiempo en el que tiene lugar, y en el preciso lugar en el que tiene lugar. No existe magia teatral. No hay suspensión de inverosimilitud.⁹ Permanece sin respuesta la espinosa pregunta de si el arte del performance puede existir o no en el espacio virtual. El performance es una forma de ser y estar en el espacio, frente a/o alrededor de un público específico. También es una mirada intensificada, un sentido único de propósito en el manejo de objetos, compromisos y palabras y, al mismo tiempo, una “actitud” ontológica hacia todo el universo. Los chamanes, faquires, coyotes y merolicos comprenden esto muy bien. La mayoría de los actores dramáticos y los bailarines desafortunadamente no lo entienden así. Me pregunto si esto no es un prejuicio mío.

El mundo del arte

Nuestra relación con el Mundo del Arte (en mayúsculas) resulta agríndice, por decir lo menos. Tradicionalmente hemos operado en las fronteras culturales y en los márgenes sociales donde nos sentimos más cómodos. Siempre que nos aventuramos a los lujosos templos posmodernos de la tendencia cultural *chic* – digamos, para presentar nuestro trabajo en un museo importante –, tendemos a sentirnos un poco fuera de lugar. Durante nuestra estancia, nos hacemos amigos de los guardias de seguridad, el personal de limpieza, y el personal que labora en el departamento educativo. Los curadores y altos funcionarios nos observan con binoculares a cierta distancia. Sólo la noche previa a nuestra partida seremos invitados a tomar unos tragos.

⁹ Este sentido, se refiere a la convención, al acuerdo de que lo que estamos viendo no es real.

Las instituciones artísticas dominantes tienen una relación de amor/odio con nosotros (o más bien con lo que ellos perciben que nosotros representamos). Siempre que nos invitan, tiemblan nerviosamente, como si en secreto esperaran que destruyéramos los muros de la galería, rayáramos una pintura con algún objeto de utilería, o incluso que nos orináramos en el lobby. Es difícil deshacerse de este estigma, que se remonta a los días de “el NEA 4” (1989-91) cuando los artistas de performance, caracterizados por políticos y representantes de los medios como provocadores irresponsables y terroristas culturales, formamos parte de una lista negra.

Cada vez que termino un proyecto en una gran institución, el director me llama el día previo a mi partida y me dice: “Guillermo, gracias por haber sido... tan amable y profesional.” Muy en el fondo, tal vez se sienta un poco defraudado por no haberme comportado de manera similar a mis personajes de performance.

Sueño etnográfico

Soñé que mi colega Juan Ybarra y yo estábamos en exhibición permanente en un Museo de Historia Natural. Éramos especímenes humanos de una rara “tribu urbana post mexicana” y vivíamos dentro de cajas de plexiglás, junto con otros especímenes y animales disecados. Los docentes del museo nos alimentaban con sus manos y nos llevaba al baño con correas de perro. Ocasionalmente algún curador nos limpiaba con un plumero mientras secretamente sentía apetito carnal por nosotros. Nuestro trabajo no era tan emocionante, pero, por desgracia, puesto que se trataba de un sueño, no podíamos cambiar el guión. Iba más o menos así: De 10 AM a 5 PM, alternábamos acciones ritualizadas en cámara lenta con “demostraciones” didácticas de nuestras costumbres y prácticas artísticas y modelábamos ropa tribal “auténtica” diseñada por uno de los curadores. Los domingos abrían la parte frontal de las cajas de plexiglás para que el público pudiera tener una “experiencia más directa”, *hands-on* como dicen los gringos. Un miembro del personal del departamento educativo nos pedía que le permitiéramos al público tocarnos, olernos e incluso cambiar nuestra ropa y alterar la posición de nuestros cuerpos. A algunas personas incluso se les permitía sentarse en nuestras piernas y hacer de nosotros lo que ellos desearan. Era una joda, una vergüenza etnográfica, pero puesto que Juan y yo éramos meros “especímenes” y no artistas, no podíamos hacer nada al respecto.

Cierto día, hubo un incendio. Todos evacuaron el edificio menos nosotros. Repentinamente todo se estaba incendiando. Era algo hermoso. Nunca he vuelto a tener ese sueño. Supongo que me morí durante el incendio.

Deportado/descubierto

El auto proclamado “mundo del arte internacional” continuamente cambia su actitud hacia los artistas de performance. Cada vez que el mundo del arte tiene una crisis de ideas se nos pide participar por un corto periodo. Un año estamos ‘in’ (si nuestra estética, etnicidad o política de género coinciden con sus tendencias) y al siguiente estamos ‘out’. Somos bienvenidos y deportados una y otra vez de manera tan constante que ya nos hemos acostumbrado a ello. (Ahora bien, si producimos video, fotografía de performance o arte instalación como extensión de nuestra obra performativa, entonces tenemos una oportunidad ligeramente mejor de ser invitados con mayor frecuencia.) En realidad a nosotros no nos molesta poseer membresía temporal. Nuestra invisibilidad parcial es, en realidad, un privilegio. Nos garantiza ciertas libertades especiales y una cierta respetabilidad (aquella que impone el miedo) que los miembros de tiempo completo y los “darlings del arte” simplemente no tienen. Gracias a esta libertad extra, podemos desaparecer ocasionalmente y reinventarnos una vez más, en las sombras y las ruinas de la civilización occidental. En veintidós años de hacer arte performance, he sido deportado por lo menos siete veces del mundo del arte, sólo para ser (re)”descubierto” al año siguiente bajo una nueva luz: ¿arte mexicano, latino, multi-cultural o híbrido? ¿Arte “etno-tecno” o “extranjero”? ¿Arte chicano ciber-punk o “arte extremo”? ¿Qué sigue pues? ¿El Arte neo-aztec/hi-tech post-retro-pop-colonial? Espero pacientemente la llegada de la siguiente etiqueta.

Nomenclatura marginalizante

La nomenclatura, los adjetivos y las etiquetas en el arte han contribuido a la permanente marginación del arte del performance. Desde los años treinta, los muchos auto proclamados mundos del arte de la tendencia dominante en cada país se han referido de manera conveniente a los artistas de performance como “alternativos” (¿a qué, al arte verdadero?), “periféricos” (a su propio “centro” auto-impuesto), “experimentales” como queriendo decir “en proceso

permanente de prueba”, o “heterodoxos” (en combate mortal con la tradición). Si somos “de color” (¿quién no lo es?) siempre somos etiquetados como “emergentes”, (la condescendiente versión artística de los mentados “países en vías de desarrollo”) o como “recién descubiertos” como si fuéramos especímenes de una exótica tribu estética. Nosotros, a menudo, carentes de reflexión y deseos de formar parte de la “contra-cultura” aceptamos dicha terminología. Incluso la palabra “radical”, que con frecuencia utilizamos nosotros mismos para nombrar nuestra praxis, llega a ser empleada por la tendencia dominante (*mainstream*) como una luz roja, con el peligroso subtexto de: “Comportamiento impredecible. Manéjese bajo su propio riesgo”.

Los criminales del arte

Los artistas del performance fácilmente somos tachados de criminales. Las imágenes altamente cargadas de implicaciones sexuales, políticas o religiosas que producimos, aunadas a las mitologías que envuelven a nuestras personalidades (personas) públicas, nos convierten en blancos reconocibles de la ira de políticos oportunistas y periodistas conservadores con sed de sangre. A ellos les fascina retratarnos como inadaptados sociales y promiscuos, provocadores gratuitos, o bohemios “elitistas” financiados por el “*establishment* liberal”. A diferencia de la mayoría de mis colegas que se asustan con estos ataques, a mí no me preocupa mucho esta equívoca caracterización, pues creo que nos garantiza una cierta respetabilidad y poder inmerecidos como antihéroes y cuatreros de la cultura. Los políticos conservadores están plenamente conscientes del poder único del arte del performance. Y cuando llega el tiempo de los recortes presupuestales, el primero en desaparecer es el del arte del performance. ¿Por qué? Ellos alegan que somos “decadentes”, “elitistas” o (en los Estados Unidos) “anti-americanos”. De hecho, a los republicanos estadounidenses les fascina caracterizar nuestro trabajo como un tipo de pornografía comunista excéntrica, pero —enfrentémoslo— el hecho es que estos ideólogos saben muy bien que resulta extremadamente difícil domesticarnos. Cuando un político ataca el arte del performance, es porque se irrita cuando ve su propia imagen de mente estrecha o intolerante reflejada de cabeza en el nítido espejo del arte. Los rostros horripilantes de Helms, Buchanan y Giuliani me vienen inmediatamente a la mente.

La tendencia dominante excéntrica

En los últimos siete años ha ocurrido un fenómeno que nos ha dejado perplejos: la mentada tendencia dominante literalmente ha devorado el lenguaje y la imaginería de los muy solicitados “márgenes” – cuanto más espinosos y filosos sean los bordes, mejor – y el “performance” se ha transformado literalmente en una estrategia de mercadotecnia sexy y de género abiertamente “pop”. *High Performance*, la legendaria revista losangelina de performance, es ahora un lema de comercial de autos; el imbécil conductor del programa de MTV *Jack Ass* (“Juan Asno”) y el cursi-macabro Howard Stern se autonombran “artistas de performance”, y también lo hacen Madonna, Iggy Pop, Bowie y Marilyn Manson.

Las personalidades “performativas”, el comportamiento “radical” y la interactividad superficial son celebrados con regularidad en los *reality shows*, los “talk shows” y los “deportes extremos”. De hecho, todo lo “extremo” es hoy día la norma. En este nuevo contexto, me pregunto ¿cómo pueden los públicos jóvenes y nuevos diferenciar entre las acciones “transgresoras” y “extremas” de Annie Sprinkle, Orlan, o un servidor, y los invitados de Jerry Springer o Laura de América? ¿Qué nos diferencia a “nosotros” de “ellos”? Uno podría responder: “el contenido”. Pero, ¿qué sucede si “el contenido” ya no importa hoy en día? Lo mismo ocurre con la profundidad y la diferencia. ¿Entonces estamos ya sin empleo? ¿O deberíamos redefinir, una vez más, por centésima ocasión, nuestros nuevos roles en una nueva era? Atrapado entre el antiguo dialecto marginalizante, y el carácter distintivo de “todo lo impactante cabe o va” de la tendencia dominante excéntrica, el terreno del performance se encuentra en una urgente necesidad de volver nuevamente a marcar su territorio, y redefinir las nociones binarias ahora fechadas de centro/periferia; y tendencia dominante/subcultura. Quizá una estrategia útil para nosotros pueda ser ocupar un centro ficticio y empujar la cultura dominante hacia sus verdaderos márgenes indeseables.

Preguntas espinosas

A continuación presento algunas preguntas típicas, que me hacen los periodistas de la cultura dominante anglosajona..., seguidas por algunas respuestas igualmente “típicas” de un servidor:

Periodista: ¿Es el performance algo relativamente nuevo?

GP: No. Toda cultura tiene un espacio asignado para la renovación de la tradición y un espacio para el comportamiento contestatario y desviado. Aquellos que ocupan éste último gozan de ciertas libertades espaciales.

Periodista: ¿Puedes ampliar esta idea?

GP: En las culturas indígenas americanas por ejemplo, era el chamán, el coyote, el nanabush quienes tenían permiso para cruzar las peligrosas fronteras de los sueños, del género, la locura y la brujería. En la cultura occidental, este espacio liminal está ocupado por el arte del performance, el antihéroe contemporáneo por excelencia, el provocador aceptado. Sabemos que este lugar existe y nosotros simplemente lo ocupamos.

Periodista: No entiendo. ¿Cuál es entonces la función del arte del performance? ¿Acaso tiene alguna?

GP: (Pausa larga) Los artistas de performance somos un constante recordatorio para la sociedad de las posibilidades de otros comportamientos artísticos, políticos, sexuales y espirituales; y esto, debo decirlo con vehemencia, es una función extremadamente importante.

Periodista: ¿Por qué?

GP: Ayuda a otros a reconectarse con las zonas prohibidas de su psique y de sus cuerpos, y a reconocer las posibilidades de sus propias libertades. En este sentido, el arte del performance puede ser tan útil como la medicina, o la ingeniería; y los artistas de performance son tan necesarios como las enfermeras, los maestros de escuela, los sacerdotes, o los taxistas. La mayor parte del tiempo ni siquiera nosotros mismos somos conscientes de estas funciones.

Periodista: Lo que yo quiero saber es ¿qué ha hecho el arte del performance por usted?

GP: ¿Por mí? (Pausa larga.) Me ha ayudado a responder. Es una forma de luchar o de responder. También me ha ayudado a recuperar mi extraviado ser cívico, y a reunir las piezas de mi identidad fragmentada.

Periodista: Señor Comes Piña o Comes Penis (pronunciado en gringoñol), ¿piensa usted en esto todos los días, digamos a lo largo de todo el día?

GP: Claro que no. La mayor parte del tiempo sigo con mi vida cotidiana; escribo investigo, me emociono por un nuevo objeto de utilería o con un proyecto, pago mis deudas, me recupero de un resfriado, y espero ansioso una mágica llamada telefónica para ser invitado a presentar mi obra en una ciudad o país donde nunca he estado...

Periodista: Creo que no estoy siendo claro: ¿Lo que realmente quiero saber es que le ha enseñado a usted el arte del performance?

GP: Ah, usted quiere un *soundbite* (una frase hecha), ¿verdad?

Periodista: Si...

GP: Muy bien, déjeme pensar un momento... (pausa dramática). Ahí le va. Me auto-cito: “Cuando yo era más joven, el performance me enseñó a responderle a la autoridad. Últimamente me está enseñando a escuchar con todo cuidado a los demás... incluso a los pendejos.”

Al igual que el performance, este texto está inconcluso, y seguirá cambiando de orden y estilo en los meses siguientes. Como un guerrero sin gloria, apago mi computadora...

Continuará...

Traducido del inglés por Silvia Peláez

Recebido em 31/05/2005
Aprovado em 04/07/2005