

La puesta en juego o el juego de los cuerpos en Guillermo Gómez-Peña¹

Daniela Campos

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA
LONDRINA, BRASIL
danielacampos87@gmail.com

Resumen

La performance es un “lente metodológico” (Taylor, 2011) que permite abrir el campo de investigación de los últimos años, fijados en estudiar propuestas artísticas construidas desde la hibridez, la transculturación, la transmedialidad, lo transartístico; en fin, admite experimentar la “deconstrucción” (Derrida, 1989) de los actos presentacionales que muestran estas prácticas. Ahora bien, el término “puesta en escena” se utiliza más para referirnos al teatro. Sin embargo, el teórico francés Patrice Pavis (2008) plantea vincular estos conceptos desde la teatralidad, los pone en diálogo para concluir que en el resurgir de las artes estos términos podrían fusionarse y hablar entonces de “puesta en juego”, por la insistencia de lo lúdico para potenciar el sentido de los actos contemporáneos, en tanto hay un desplazamiento teórico desde el espectáculo hacia el espectador; fusionando otras disciplinas —como la semiología y la fenomenología— para asimilar el funcionamiento cultural de estas presentaciones. Partiendo de estas premisas, propongo estudiar en esta intervención al “chicano” Guillermo Gómez-Peña (1955) en una performance donde se puede experimentar cuerpos intermediales e interdisciplinarios que funcionan como signos ambiguos, complejizando las distintas escenas y los niveles de la performance en la crisis de la identidad.

Palabras clave: performance, puesta en escena, deconstrucción, intermedialidad, identidad.

¹ Este artículo fue realizado con apoyo de la Coordinación para la mejora del Personal de Educación Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. [O presente artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001]

The putting into play or the game of the bodies in Guillermo Gómez-Peña

Abstract

The performance is a “methodological lens” (Taylor, 2011) that allows to open the field of research of recent years, set to study artistic proposals built from hybridity, transculturation, transmedia, transartistic; in short, he admits to experiencing the “deconstruction” (Derrida, 1989) of the presentational acts that show. Now, the term “staging” is often used to refer to theater. However, the French theorist Patrice Pavis (2008) proposes to link these concepts from the theatricality, put them in dialogue to conclude that in the resurgence of the arts these terms could merge and then speak of “putting into play”, at the insistence of the playful to enhance the sense of contemporary acts, since there is a theoretical shift from the spectacle to the spectator; merging other disciplines —such as semiology and phenomenology— to assimilate the cultural functioning of these acts. Starting from these premises, I propose to study in this intervention the “Chicano” Guillermo Gómez-Peña (1955) in a performance where you can experience interdisciplinary and intermediate bodies that function as ambiguous signs, making the different scenes and levels of performance more complex in the identity crisis.

Key words: performance, staging, deconstruction, intermediation, identity.

1. Disolución de fronteras terminológicas: territorio de hibridación

Cerrad los museos, el arte está en la calle
Moles y Costa, 1999.

La/el performance de entrada nos ofrece una palabra ambigua cedida al travestismo terminológico, inclasificable en género y, por tanto, dada a lo femenino y a lo masculino y, además, es intraducible, al no aceptar las palabras “actuación”, “representación”, “desempeño”, como equivalentes por no abarcar las distintas prácticas de la performance. Desde su nacimiento en los Estados Unidos en los años setenta, este arte de frontera va a accionar un movimiento de ruptura en el cual no existe una determinada manera de *hacer* performance, porque se está en una experimentación lúdica constante, donde no hay escenarios definidos puesto que todo en esencia puede ser considerado como performance: los rituales, los deportes, las celebraciones, las ceremonias religiosas, los actos políticos..., sólo por nombrar algunos eventos considerados por este campo. Por tanto, no se corresponde a una tradición fija, ni a una disciplina de estudio, estas propuestas pueden ser

vistas desde otras miradas, más allá de la mimesis, porque no hay una “representación”, hay justamente una presentación de un evento que es irrepetible. Entonces, se puede pensar en una suerte de “entre lugar”; acepta el “inter” y lo “trans” como fórmula de estructuración: *interdisciplinaria*, *interartística*, *intermedial*; *transdisciplinario*, *transartístico*, *transmedial*.

La performance tiene sus antecedentes en los recitales futuristas y dadaístas, donde el cuerpo del poeta estaba comprometido públicamente en el desenvolvimiento del evento, siendo la corporeidad la columna vertebral de todo “acto performativo”—en palabras de Austin—, en tanto los *performers* involucran y comprometen sus cuerpos para la presentación. Hay una búsqueda incesante de nuevas formas de intervención de los cuerpos. Muchas veces son cuerpos redimensionados, desplazándose a otras materialidades, reterritorializando otros códigos, apropiándose con las nuevas tecnologías para potenciar el sentido. Asimismo, las narrativas performáticas se apropian del cuerpo o construyen textualidades vinculadas a lo corpóreo. El cuerpo es entonces el soporte artístico de los “actos performáticos”.

Richard Schechner en su libro *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (2000), hace un recorrido desde los inicios de la performance en los Estados Unidos como una disciplina académica y, por consiguiente, como construcción teórica. Explica cómo en estos tiempos convulsos y paradójales podemos pensar(nos) como performance para intentar comprender este complejo proceso de desplazamientos, de inmersión cultural, de interdisciplinariedad. Además, coloca a la performance como: [...] ‘conducta restaurada’, o ‘conducta practicada dos veces’; actividades que no se realizan por primera vez, sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción (ausencia de ‘originalidad’ o ‘espontaneidad’) es la marca distintiva de la performance [...]” (Schechner, 2000:13). Ahora, ese volver a hacer, supone también una paradoja porque los estudios de la performance explican lo no repetitivo como esencia fundamental del acto. Por esta razón, añade: “[...] ninguna repetición es exactamente lo que copia; los sistemas están en flujo constante” (Schechner, 2000:13). Porque incluso, las performances tienen guiones, solo que ellos se “rigen” por gestos, movimientos intercalados con la experiencia del público. Ahí, en esa experimentación sensorial de los cuerpos está la esencia de lo irrepetible.

En estos indicios se fundamenta la idea del performance como algo no repetible, activo y presente de la cual nos hablaba Artaud en los años treinta, vinculada con la escena autónoma e inmediata, que se distancia de las piezas teatrales prestas a posibles e innumerables representaciones. Y, además, los espacios para estos actos también son desplazados hacia espacios urbanos,

donde hay un flujo mayor de transeúntes que prestan, de alguna manera, sus cuerpos para intervenir en los nuevos espacios artísticos, que puede ser “cualquiera”. Recordemos el epígrafe que abre este artículo para pensar que el arte no es un campo cerrado y elitista dado solo a los privilegiados, desde hace muchos años estos actos artísticos están a la hora del día interviniendo en la vida común, del de a pie, por un intento de hacer presente *eso* que incomoda nuestra cotidianeidad y nos obliga a detenernos y reflexionar sobre *eso* que está siendo presentado, poniendo en jaque los sistemas de representación y de administración de los *decires*, como bien analiza Didi-Huberman (2017) con relación a las propuestas teatrales de Brecht.

La performance funciona también como un “lente metodológico” (Taylor, 2011) que permite abrir el campo de investigación de los últimos años, fijados en estudiar propuestas artísticas construidas desde la hibridez, la transculturación, la transmedialidad, lo transartístico; en fin, admite experimentar la “deconstrucción” (Derrida, 1989), el desmontaje del discurso de los actos presentacionales y también el juego vocal que muchas veces se construyen donde las voces de las personas/personajes están solapadas. Pero en este sentido, visto desde el discurso, surge también un debate, en tanto que el discurso está posicionado desde el campo de la normativa y del poder “[...] tão privilegiado pelo logocentrismo occidental [...]” (Taylor, 2013: 31). Es por esto que Taylor insiste en hacer una distinción terminológica muy importante entre “performativo” (Austin), donde la palabra se vuelve acción o el hecho de lo “no repetido” del acto performativo en términos “codificables” (Derrida) y “performatividad”, asociada al “[...] processo de socialização por meio do qual as identidades de gênero e de sexo (por exemplo) são produzidas mediante práticas regulatórias e citacionais [...]” —Butler citada por Taylor—(2013: 31). En ambos casos, tanto en “performativo” como en “performatividad” se estaría haciendo mención a la lengua y al discurso. El interés inmediato de Taylor es posicionar la performance con el término utilizado en español “performático” porque se estaría refiriendo al campo “[...] não discursivo da performance [...]” (Taylor, 2013: 31), es decir, al movimiento, al gesto, a las intervenciones de los espacios, a los rituales en *off*, por ejemplo. Taylor enfatiza la inexistencia de la palabra “performático”, lo cual delata el logocentrismo que impera en la lengua inglesa.

Siendo así, resulta pertinente dilucidar los términos en los cuales nos podemos apoyar para hablar con propiedad de la performance, pues también se construye una frontera entre performance y el término “puesta en escena” relacionado más al teatro. Sin embargo, el teórico francés Patrice

Pavis (2008), plantea articular estos conceptos desde la teatralidad y los pone en diálogo. Pavis mira la teatralidad desde la teoría de la intermedialidad, apoyando la idea “performance” como “obra abierta”, y aquí está en vigencia las resonancias teóricas de Umberto Eco sobre su *Obra abierta* (1962) y pensemos, apoyados en esta noción del crítico italiano, como la descripción de los soportes físicos —una semiología descriptiva—, los códigos y las ideologías, están presentes tanto del lado del *performer*, como productor en este caso, hasta del lado de la recepción—la fenomenología—. Pavis insiste en articular ambas disciplinas para explicar estos “nuevos” modos de acción artística.

Siguiendo esta línea teórica, Pavis, en una entrevista realizada en la Facultad de Arte, de la Universidad de Chile, expresa: “[...] Los espectáculos son abiertos, y no existe la idea de un sentido a transmitir [...] hay una profusión de signos y una multiplicación de estilos y materiales [...] el espectador está forzado a intentar encontrar una solución, una hipótesis [...] está obligado a observar y analizar lo que ve [...] un trabajo semiológico” (Pavis, 2017: s/p). Se puede leer entonces, cómo estos actos obligan *miradas* críticas por parte de los espectadores, por ende, exige un público reflexivo y formado para ser partícipe y reconstruir semánticamente los elementos compositivos y la estructura de lo *mirado*. Por esta razón, Pavis insta a un desplazamiento teórico, pues ahora es tan importante la performance como la experimentación que involucra la mirada y el cuerpo que está en presencia de un acto performático, un individuo que además debe estar apto para presenciar la acción. Y he ahí que este texto teórico de Pavis *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, plantea una nueva terminología —a manera de guiño— para fusionar o hibridar ambas polaridades —puesta en escena/performance y semiología/fenomenología—: “[...] estamos frente y al interior de perforpuestas o de puestas en perf que la semio-fenomenología nos ayudará tal vez un día a abordar” (Pavis, 2008: 37). Este juego de palabras viene a ser análogo a la experimentación que enarbola la performance para asimilar el funcionamiento cultural de estas acciones en potencia.

2. Fronteras identitarias / Crisis de identidad

Prefiero ser “Bi” que “Mono”
Gómez-Peña, 2004.

La performance desvanece las fronteras entre centro y periferia, en tanto no admite hablar de los desplazados, los subalternos, los negros, los

indios, diferenciados de los sujetos de poder; aquí todos tienen voces, mas no voces fragmentadas, sino más bien superpuestas, simultáneas; no existe una jerarquía o una supremacía vocal. Las identidades en crisis hacen parte de la performance para experimentar de forma lúdica con identidades bifurcadas haciendo uso del juego vocal, teniendo presente que muchas veces estos “performanceros” enuncian: “[...] Tenemos un repertorio de identidades múltiples y deambulamos constantemente entre ellas [...]” (Gómez-Peña, 2005: 207). La construcción identitaria es un *continuum infinitum*, un campo vasto de posibilidades; son camaleónicas y movedizas.

Por eso, *es preciso, como investigadores, tratar de explicar los fenómenos de nuestro tiempo*. Este pequeño intersticio me funciona para presentar a Guillermo Gómez-Peña, quien ya de antemano expone que *nosotros* debemos “intentar explicarlos” (2005: 206), porque *ellos* hacen “preguntas impertinentes”. Gómez-Peña es un *performer* nacido en la Ciudad de México (1955) que comenzó a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1978 emigra a los Estados Unidos a estudiar en el Instituto de Artes de California. Él mismo se considera un “performancero”, en tanto su producción artística es copiosa, no sólo en número sino además en estilos; hace videosgrafitti, poesía, periodismo, política, radio..., su tema central es lo migratorio y la identidad transcultural, vinculados al reconocimiento con la lengua y como individuo fronterizo. Gómez-Peña deconstruye y desmitifica, por medio de la ironía y la parodia *la identidad* mexicana. Esto es fundamental entenderlo antes de adentrarnos a su producción, porque este “performancero” utiliza una vestimenta “transindígena” que usa no sólo en sus presentaciones, sino también en fotografías, en las portadas de sus libros, en entrevistas; es decir, ha incorporado o mejor, se ha apropiado de la indumentaria indígena combinadas con elementos contemporáneos, para hacer una fusión un tanto estafalaria pero en sintonía con actos performáticos donde expone constantemente su crisis de identidad: Mexicano-Americano: Chicano.

Los títulos de sus libros dan cuenta de su trance identitario: *Warrior for gringo troika* (1993), *El mexterminator* (2002), *Bitácora del cruce* (2006); solo por nombrar algunos. Desde 1993 dirige *La pocha nostra*, una organización artística fundada en California, donde experimenta constantemente con la erradicación de los mitos de pureza y la disolución de fronteras. Guillermo Gómez-Peña se vale de la performance para realizar acciones poéticas siempre comprometidas políticamente:

El performer me permite libertades extras, me permite ser un cruzador de fronteras, transitar entre múltiples territorios [...] y esta posibilidad de ejercer

múltiples oficios me permite resolver mi crisis permanente de identidad profesional. El performance también es un género en crisis y por lo tanto es ideal para expresar la gran crisis de nuestro tiempo [...] es una crónica del aquí y del ahora (Gómez-Peña, 2013).

Gómez-Peña teoriza en su forma de hacer arte, problematiza los géneros para quedarse con el performance porque le permite expresarse y experimentar la identidad bifurcada que viven los que han cruzado la frontera, los desplazados, los exiliados. Por eso insiste en hablar de una ciudadanía “binacional”, “posnacional”, “transnacional” y, podríamos agregar, supranacional. Desvanece las fronteras para enunciar lugares posibles de expresión, que no es aquí (California) ni allá (México), sino espacios móviles, transitorios que le permiten expandir sus actos consonánticos con identidades—pluralizando el término—: “[...] fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno[.]” (Hall, 2006: 07). Que no está en busca de *una* identidad, sino más bien procura *identificarse* con aquello reconocible del lugar de partida en consonancia con el lugar de llegada y los posibles lugares donde transitará. Ya no podríamos hablar de “identidad” como algo fijo y acabado, sino de “identificación”, como algo en proceso de construcción (Hall, 2006). El individuo contemporáneo se pasea entre ese medio camino de no pertenecer a ninguna parte, de ser —como la performance— “del aquí y del ahora” como ya apuntó Gómez-Peña, de pertenecer a un lugar incierto y a un tiempo cambiante en relación a nacionalidades, ideologías y esquemas de pensamiento fijo. Todo esto aunado a políticas que cambian súbitamente sus posiciones con los procesos migratorios. Entonces, ¿cómo se enfrenta el individuo en esas fronteras de poder? ¿cuáles serían los mecanismos de acción para enfrentar esas rupturas diplomáticas? ¿cuáles son los posicionamientos de los individuos que están dentro y fuera de su lugar de partida? La performance permite pensar en esos “acontecimientos” y responde a través de ese accionar artístico:

[...] 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 [...] (Gómez-Peña, 2005: 204-205).

Gómez-Peña enfatiza el carácter “temporal” y móvil de los espacios fronterizos y desde ahí encuentran posibles mecanismos de reflexión y comprensión de “ellos” y de los “otros”, todos como “criaturas intersticiales” logrando posicionarse desde dentro y desde fuera, lo que les permite “libertades” de pensamiento y de acción.

En su libro *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas* (2013) Diana Taylor comenta a propósito de Guillermo Gómez-Peña y de Coco Fusco cómo en 1992 ellos presentaron en diversos países, en las ciudades donde más se dio la exterminación de los pueblos indígenas después del “descubrimiento” de Colón, una performance titulada *Two Undiscovered Amerindians Visit* que visibilizaba a dos individuos amerindios no descubiertos en una jaula dorada realizando acciones cotidianas propias de su cultura y, además, viendo TV y trabajando en sus computadores. Esta performance fue presentada tanto en la plaza de Colón en Madrid como en el Museo *Whitney de Arte* en Nueva York donde colocaban una caja con una tarifa de cinco dólares si querían espiar sus genitales masculinos de un auténtico “guatinaius” (nombre dado a los habitantes de su etnia). Taylor explica que esta:

[...] performance (entre muitas outras coisas) repetia o gesto colonialista de produzir o corpo “selvagem” e historicizava a prática ao realçar seu caráter de citação. Como na corte espanhola no século XV, os nativos eram novamente construídos como Outros exóticos, mudos e entregues para serem vistos. Além disso, a performance ativava controvérsias atuais sobre o que e como os museus expõem [...] (Taylor, 2013: 106).

Las consideraciones planteadas por Taylor son importantes para pensar cómo Gómez-Peña y Fusco enfatizan en el cuerpo-objeto que todavía se le asigna a lo otro, a lo exótico, y cómo estos cuerpos siguen siendo vistos como mercadería y despojados de su condición política al enmudecerlos. Gómez-Peña desarrolla, desde diversas perspectivas, el tema indígena para realzar una parte de su identidad en crisis y cómo lo corporal, los gestos y sus prácticas articulan toda la performance.

3. Juegos de corporeidad / Cuerpos intermediales

Nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, cubierto de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas.
Gómez-Peña, 2005

En una performance se puede experimentar cuerpos intermediales e interdisciplinarios que funcionan como signos ambiguos, complejizando las distintas escenas y los niveles de la performance. Como dice Pavis: “El cuerpo se expresa: ‘el performer’ expresa los límites del cuerpo, frontera frágil entre el sujeto y el mundo” (2007: 08). Siendo así, el cuerpo funciona para expresar su visión de mundo y el público se acerca y puede llegar a comprender esa visión.

Guillermo Gómez-Peña, junto a *La Pocha Nostra*, realizó una performance llamada *Corpo insurrecto 3.0*, el 08 de junio de 2013 en Barcelona (España). En esa presentación se puede observar un juego de cuerpos, casi intraducibles en palabra, acción, imagen, música y público. La superposición corporal deviene en sentido ambiguo, multiplica los cuerpos para perder al espectador en una invasión de sentidos, pues la vista, la audición, el tacto y el mismo cuerpo en su totalidad experimenta una hiperestimulación que lo lleva a sensibilizar los sentidos y preguntarse también: “¿Pero quienes somos nosotros?”—Esta pregunta se la hace el *performer* Gómez-Peña en un momento del acto, y nos conecta de inmediato a la pregunta que atravesó todo el ensayo hispanoamericano del siglo XIX iniciado por nuestro Simón Bolívar cuando se interrogaba “¿Quiénes somos?” Y él mismo responde: “Somos un pequeño género humano” (1815). Gómez-Peña, en su artículo “En defensa del arte de performance” (2005) da respuesta a esta pregunta: “[...] 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” (202). Al conceptualizar ese “nosotros” como el envés de los “otros” da muestra de la complejidad de sus “múltiples” identidades.

En la performance *Corpo insurrecto 3.0* está el cuerpo de Guillermo Gómez-Peña con la indumentaria transindígena, leyendo el cuerpo literario, en una tarima aparte, entre los espectadores, y comienza a indicar la construcción de toda la escena: “Teorema 1: en proceso de desactivación. Teorema 2: en modo de exhibición para museo. Teorema literario: se reactiva. Música aleatoria cursi para llenar de energía sentimental el espacio y

hacer la imagen más digerible”. Esta descripción estructural del acto hace que el espectador tome conciencia de los elementos compositivos para experimentar conscientemente de esta construcción performática. Esto está en concordancia con lo dicho por Gómez-Peña en otro video performático: “Performance no nace para ser pensado, sino para ser experimentado”². El texto literario que lee el *performer* enuncia fragmentos como éste:

El trágico cuerpo femenino. El cuerpo ausente, desaparecido. El cuerpo desnacionalizado. El cuerpo secuestrado, pixelado. El cuerpo mutilado, abusado con adjetivos ‘ado’, ‘ato’, ‘ate’, ‘o’; a dos por cien. El que se fue sin dejar rastro, o más bien se lo llevaron. El que nadie recuerda. Hombre o mujer. El yanqui invisible que tanto miedo le causa al anglosajón. El cuerpo *ethne, body*, la diferencia. El cuerpo moreno, mestizo o indígena. El cuerpo negro sobre el fondo negro. El cuerpo *wecpa*, sin tierra ni chamba. El cuerpo sin nombre, ni nada. Sin. *In quo* pecado. Adán y Eva sin carnet de identidad. Partir es pecar [...] (2013).

Está el cuerpo enunciado, discursivo desde múltiples y posibles dimensiones, contenedor de identidades, donde convergen todos en un reconocimiento de todos, no del otro frente al Otro (la mayúscula acentúa al poder), sino de un *convivium* corporal y de identidades encontrándose y reconociéndose en espacios discursivos que hablan más bien de la descorporeidad. Entonces el discurso se pliega a otros códigos y utiliza la tecnología para alterarlo. Habla en español, en inglés pero también en lengua indígena mexicana. El texto literario expone estos cuerpos invisibilizados por mucho tiempo, cuerpos desplazados por el poder. Hace referencia a cuerpos que resistieron el discurso dominante perdiendo justamente su ser: “el cuerpo ausente, desaparecido”. Estos cuerpos mencionados se hacen presente en el discurso y resuena en el espectador porque al mismo tiempo es un llamado a una memoria apagada, a los que ya no recordamos, a los desaparecidos, a los perseguidos, a los torturados, a los presos políticos, a los de pensamiento divergente, en fin, a los siempre ausentes de la historia: “al cuerpo negro sobre el fondo negro”, al cuerpo totalmente invisibilizado en su negritud y su historia esclavista que pocos recuerdan en estos tiempos convulsos y perdidos en su historia individual.

En *Corpo insurrecto 3.0*, participa otra tarima, donde está un cuerpo femenino que al principio está atado, y luego se va despojando de esas ataduras, violentando la cinta pegante que la envuelve; se desprende de

² Como dice Gómez-Peña en el video performance *El psycho-linguist* (2004).

las pocas piezas que dejan ver y esconden al mismo tiempo, trazos de una silueta irreverente, este individuo lava su cuerpo y luego se viste con piezas minimalistas que enfatizan sus partes más íntimas. Luego se coloca una manzana, la corta y se la devora —se alimenta del pecado original—, pero este corte lo hace por medio de un espejo que le facilita un cuerpo travestido, es un hombre vernáculo con medias pantis y zapatos de tacón alto; siempre está cerca del cuerpo que se va transformando en todo el acto hasta metamorfosearse en un cerdo. Es un cuerpo humano que deviene-animal, un cerdo que connota dimensiones religiosas, culturales, sociales y morales en potencia. En otra parte de la presentación, este mismo cuerpo femenino coloca una maleta justo delante de su órgano genital, tapando su vagina con un miembro masculino rojo, que forma parte de este objeto e invita al público a manipularlo. El travestismo en estos dos cuerpos es importante en esta tarima, porque hay necesariamente una transformación de la realidad de un cuerpo que sufre y padece, pero también instala la ambigüedad. Este cuerpo termina cubierto por una malla análoga a la piel que la cubre de pies a cabeza, con unos cachos y atada por cinturones que son manejados por el otro/la otra, explicitando el juego de poder, de sumisión y de animalización de los cuerpos. En esta misma tarima está la proyección de un video en *off* donde proyectan fragmentos de cuerpos, cuerpos en masa en contextos familiares, íntimos, urbanos e históricos, desdichan un poco lo que está pasando en vivo. Más que ayudar a comprender lo que están haciendo y enunciando los demás cuerpos, complejizan las escenas en performance.

En medio del público hay otro cuerpo en una camilla asistido por una enfermera, en un proceso de “acupuntura”, con la particularidad que las agujas están acompañadas de banderas de marcas como Addidas, McDonalds, Apple, Nike..., es un cuerpo mediatizado y transculturalizado, más aún, globalizado. Y luego la voz de Gómez-Peña invita a los espectadores a retirar las agujas que tienen a este cuerpo paralizado, enfermo, inactivo:

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 (Gómez-Peña, 2005: 205).

El cuerpo es entonces el eje central de la performance hasta en sus más variadas experimentaciones, desde el cuerpo literario, el cuerpo travestido, el

cuerpo que deviene-animal, el cuerpo enfermo, hasta el cuerpo intermedial. Es una visibilización de los cuerpos desde las diferentes perspectivas en donde el espectador puede conectarse con alguno de ellos, porque los espectadores forman parte de la experimentación de *Corpo insurrecto 3.0*, en tanto prestan su fisicalidad para el juego de cuerpos que el performance muestra. El público invade las escenas y forma parte de ellas. Hay una mirada reflexiva y activa. Este performance es un “ejercicio continuo de experimentación” (Beigui, 2011: 28), que se conecta con una memoria colectiva. En este caso, las identidades fronterizas buscan en estos espacios vasos comunicantes de sentido alejados del discurso canónico: “[...] Performance como acto reiterado, hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual” (Taylor, 2011: 19). Y esas trayectorias del sujeto que se desplaza constantemente experimenta a través del discurso, o la imagen, o la música, o estos cuerpos jugando con el género, el rol, los objetos, los signos cinésicos que sobrepasan la mirada del espectador, pero, al mismo tiempo, hay una experiencia que involucra su visión de mundo y *toca* sus dimensiones afectivas y sensitivas, se produce un choque que desestabiliza su modo de presenciar una producción artística:

[...] 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. (Gómez-Peña, 2005: 206).

Si seguimos esa perturbación que nos provoca un performance “efectivo”, tal vez sería pertinente preguntarnos, para seguir intentado explicar nuestros fenómenos, ¿cómo pensamos, desde nuestros espacios, los recorridos de aquellos que son perseguidos por un sistema autoritario? ¿cómo asociar, a los que hemos cruzado la frontera, nuestra crisis identitaria con la crisis de nuestro lugar de partida? ¿cómo esa posición en quiebre nos desestabiliza, pero al mismo tiempo, nos hace partícipes de un proceso en construcción, movilizados por intereses diversos? Porque justamente la coincidencia de estas crisis nos hace reconocernos y ser también ciudadanos “multinacionales” donde las fronteras ideológicas y culturales se bifurcan y se hibridan “aquí” o “allá”, ambos lugares indeterminados.

La performance permite experimentar, desde otros mecanismos, los problemas contemporáneos que padecemos como “individuos modernos”. Permite además deconstruir los medios, los espacios y las formas de producción cultural problematizando también espacios literarios, artísticos y de espectáculo que siguen apostando solo a los espacios institucionalizados y a las élites, que aún en estos días pretenden perpetuarse como sistemas de dominación. *Corpo insurrecto 3.0* es una provocación sensorial pero también reflexiva y crítica con los cuerpos y los cruzamientos que padecen quienes han atravesado la frontera.

Referencias

- Beigui, Alex (2011): “Performances da Escrita”. *Aletri* (Belo Horizonte)(21): 2011: 27-36. Disponible <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1564/1661> > (30/12/2017).
- Bolívar, Simón (1815): *La carta de Jamaica*. Disponible en: <<https://www.ensayistas.org/antologia/XIXA/bolivar/>> (10/08/2018).
- Deleuze, Gilles y Guattari Felix (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción: José Vázquez Pérez. Valencia, España: Pre-textos [1980].
- Derrida, Jacques (1989): “Firma, acontecimiento, contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- Díaz, María (2013): “Guillermo Gómez-Peña: Un artista mexicano entre dos continentes”. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=2Em6xNWEfK0> (30/12/2017).
- Eco, Umberto (1962): *La obra abierta*. Traducción: Roser Berdagué. Barcelona: Ariel.
- Gómez-Peña, Guillermo (2004): *El psycho-linguist*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uB0qezL_jY8> (30/12/2017).
- _____. (2005): “En defensa del arte de performance”. *Horizontes Antropológicos* (Porto Alegre)(11): 2005: 199-226. Disponible en: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/ha/v11n24/a10v1124.pdf>> (12/02/2019).
- Gómez-Peña, Guillermo y La Pocha Nostra (2013): *Corpoinsurrecto 3.0*. Barcelona, España: 08 de junio de 2013.
- Hall, Stuart (2006): *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Moles, Abraham y Joan Costa (1999): *Publicidad y diseño. El nuevo reto de la comunicación*. Buenos Aires: Infinito.
- Mora, Maira (2009): “Patrice Pavis: ‘El público también debe aprender a mirar un espectáculo’”. Facultad de Arte, Universidad de Chile. Disponible en: <<http://www.artes.uchile.cl/noticias/50137/pavis-el-publico->> (03/12/2017).

- Pavis, Patrice (2007): “Puesta en escena, performance: ¿Cuál es la diferencia?” en *La mise en scène contemporaine*. Traducción: Silvina Vila. Paris: Armand Colin.
- Schechner, Richard (2000): *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Traducción: M. Ana Diz. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes (2011): *Estudios avanzados de performance*. Traducción: Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino y Silvia Peláez. México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, Diana (2013): *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.