



Guillermo Gómez-Peña. *Borderama*, 1995. Universidad de California, Los Angeles

SHIFRA M. GOLDMAN

En Los Ángeles, durante dos semanas (seguidas de otras dos semanas en Ciudad de México), los realizadores de performances de *Terreno Peligroso* presentaron de frente y de sesgo temas sobre el Tratado de Libre Comercio o TLC, la irrupción y el significado del Ejército Zapatista de Liberación, la aprobación en California de la Proposición 187 (la cual, en su calidad de prototipo para el resto de los Estados Unidos xenófobos, está dirigida a negar salud y educación a las familias de los inmigrantes indocumentados), la asistencia a las víctimas del sida, los problemas sicosociales de gays y lesbianas en el seno familiar y ante la sociedad, las declaraciones de las mujeres cuyos avances feministas han retrocedido con el consumismo y las imposiciones de nuevas (y viejas) formas de sexismo, y los rechazos renovados al vetusto concepto según el cual la estructura de la familia latinoamericana tradicional ofrece el mejor de los mundos posible. El feminismo desbancó el patriarcado, pero sin lugar a dudas que el patriar-

cado tiene que ser reconsiderado cuando se ejerce en una determinada situación social o cuando está codificado como los iconos de un ritual religioso.

Los once artistas reunidos bajo el nombre de *Terreno Peligroso/Danger Zone* fueron los siguientes: los mexicanos Felipe Ehrenberg, Lorena Wolffer, César Martínez, Eugenia Vargas (nacida en Chile) y Elvira Santamaría; y los latinos, de Los Ángeles y San Francisco, Luis Alfaro, Guillermo Gómez Peña y su asistente Roberto Sifuentes, Nao Bustamante, Rubén Martínez y Elia Arce (nacida en Costa Rica). Con financiación del Fondo para la Cultura de los Estados Unidos y México, el J. Paul Getty Trust, el Departamento de Asuntos Culturales de la Ciudad de los Ángeles y el California Institute of the Arts que patrocina Disney, el programa de un mes (dividido entre Los Ángeles y Ciudad de México) fue coproducido por Josephine Ramírez y Gloria Westcott de Spanglish Only Productions, en los Ángeles y por Lorena Wolffer del Ex Convento de Santa Teresa, en México. Los curadores

fueron Ramírez, Gómez-Peña y Wolffer. Los Performances fueron presentados en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA) y en el Ex Convento.

Terreno Peligroso tuvo en cuenta la unión entre el performance público y la participación del público y la organización formal de eventos. Los diez mexicanos y latinos de California realizaron presentaciones callejeras e invitaron a los espectadores a discutir sus actividades en la Plaza de la Raza, centro cultural de un populoso barrio obrero. Los pasillos estuvieron llenos y la discusión fue encendida; el público estuvo conformado en su mayoría por personas de clase media con buenos conocimientos de inglés y español y con ciertos conocimientos de arte. Los artistas realizaron miniperformances a guisa de introducción. Rubén Martínez y Eugenia Vargas, sentados casi que espalda contra espalda, tuvieron una discusión alienada y casi hostil acerca de sus respectivas inclinaciones sexuales, de carácter homo y bisexual. En traje de baño, César Martínez mostró con remilgos una toalla enorme ornamentada con

Performances

en terreno peligroso II

La segunda parte trata en detalle un ciclo de performances titulado Terreno Peligroso/Danger Zone, el cual transmutó todo tipo de encuentros fronterizos y personales en lenguajes simbólicos elocuentes basados en el cuerpo humano en acción.

una imagen de tamaño casi natural de la Virgen de Guadalupe. Luego de secarse con ella, la tendió en una playa imaginaria con la imagen hacia arriba y se acostó boca abajo. Las implicaciones sexuales eran obvias y por cierto sacrílegas, pero su arriesgada propuesta no incomodó al público. El chicano Luis Alfaro lanzó en español entrecortado algunas frases antimexicanas como las que comúnmente se escuchan en las calles de Los Ángeles,

las cuales fueron traducidas al inglés por el mexicano Felipe Ehrenberg. Como Ehrenberg es perfectamente bilingüe, la intención de humor se perdió de cierto modo al no ser evidente que se invertían los papeles, en especial entre los no familiarizados con los dos protagonistas.

Cuando el programa de cuatro días de performances se inició en la UCLA, la atmósfera cambió considerablemente. En Los Ángeles, si no tiene

lugar en el espacio de un museo, el performance es por lo regular informal y se hace en pequeños espacios abiertos, donde el espectador se encuentra casi que cara a cara con los artistas, incluso si hay sillas. El espacio de la UCLA, destinado a danza, teatro y otras actividades, consistió en un proscenio arreglado sin cortinas. Como en algunas presentaciones se usaron candelabros, la luz se mantuvo muy baja y esto trajo como consecuencia

César Martínez. PerformaCina, 1995. Universidad de California, Los Angeles



que era difícil seguir la acción. Los realizadores de los performances aparecían en la poca visibilidad de la intensa penumbra, orientados por los candelabros y los focos. Esto le daba misterio a muchas presentaciones, pero a veces también ininteligibilidad.

Mexicano y latinos aparecieron juntos en cada presentación. La noche inaugural abrió con *El juego de jotería* (juego de palabras que combina *joto* y *lotería*) del poeta gay chicano Luis Alfaro, cuya presentación más conmovedora fue la conversación que andando en patines tuvo con su padre (ausente). La penosa naturaleza de la conversación estuvo enfatizada por las repetidas y aparatosas caídas que tuvo Alfaro mientras patinaba en el escenario en amplio círculo. Tenidas al principio por accidentales, la naturaleza sicosomática de las caídas se hizo en seguida evidente y no menos chocante en la medida en que los fracasos debidos a la incompreensión y la homofobia paterna se traducían en angustia corporal. Las presentaciones de Alfaro se basaban todas en la memoria, en el contar historias y en textos verbales que explicaban la acción en términos personales.

Tierra de nadie de Felipe Ehrenberg también invocaba la memoria, pero con un sentido histórico y cultural que era por completo visual. Uno de los artistas experimentales más respetados de la generación de los años setenta, Ehrenberg fue una figura clave del Grupo Proceso Pentágono en los tiempos del Frente Mexicano de Trabajadores Culturales, que él ayudó a organizar y sostener hasta mediados de los ochenta. Obligado a salir de México tras la matanza de Tlatelolco de 1968, Ehrenberg se familiarizó durante su exilio con muchos de los artistas experimentales europeos de Fluxus y otros grupos. Su larga lista de innovaciones técnicas y conceptuales realizadas a su regreso, a mediados de los setenta, lo llevó a asumir el título apropiado de neólogo que desempeña de modo admirable. El dominio de sí mismo y los procedimientos comedidos en el curso del performance hicieron de su pieza algo memorable. Circulando lentamente por su espacio, que estaba amoblado con una mesa que contenía una jarra de agua, una bacia y otros elementos, además de un caballete con un espejo grande en vez

de un cuadro, Ehrenberg encendió una serie de candelabros puestos en el piso y luego hizo sonar un casete de música del período precolombino entrecruzado de sonidos de la colonia y la etapa contemporánea. El audiocollage resultante era molesto y desagradable, pero servía para recordarle al espectador una larga historia de conflictos y dolores. A la luz de la vacilantes velas, Ehrenberg empezó lentamente a afeitarse la mitad del rostro, del pelo al cuello, quitando una ceja, medio bigote y el vello facial. Despojado de este modo, se envolvió la cabeza con una tira de gasa y luego se pintó de negro facciones esqueléticas para parecer una calavera. Asiataviado, tendió en el piso una sábana blanca y se cortó el pecho desnudo con una cuchilla, esparciendo la sangre hacia los lados para semejar costillas, que imprimió en la tela y en seguida colgó ésta en el espejo del caballete. Apagadas todas las luces menos una, gritó con fuerza y entonces, con violencia, rompió el espejo bajo la sábana, haciéndolo rodar por el suelo hecho pedazos.

Como una secuencia de símbolos de acción/visuales sacados de fuentes anteriores a la Conquista y coloniales, la cara semi afeitada de Ehrenberg recuerda las máscaras mesoamericanas que combinan la imagen del rostro vivo con la de una calavera para significar la dualidad de la vida y la muerte y la conmemoración del día de los muertos. El esqueleto ensangrentado evoca a Xipe Totec y otras deidades aztecas, mientras que la tela ensangrentada puede referirse al paño de Turín, al manto de la Verónica y a la imagen de la Virgen de Guadalupe que apareció impresa en un lienzo y que aún se venera en su santuario de Ciudad de México. Combinados de este modo, invocan la penosa y precaria posición del México de hoy, desde «la tierra de nadie» de Chiapas hasta la frontera con los Estados Unidos. El espejo en el caballete ha sido desde hace mucho símbolo del arte, así que su ruptura es la destrucción del arte mismo, como lo es que los candelabros (o luces) se apaguen. Ehrenberg es conocido como un artista intensamente político que integra su poesía artística a los problemas contemporáneos. La puerta queda abierta para descubrirle nuevos significados a su obra.

De diferentes maneras, es precisamente lo que hicieron Guillermo

Gómez Peña en *Borderama* y César Martínez en *Performan-Cena*. Gómez Peña, un mexicano que vive en los Estados Unidos desde 1978, asistió al Cal Arts Institute de Valencia, de carácter experimental, antes de establecerse en los ochenta en San Diego (ambas ciudades de California, esta última fronteriza de Tijuana, Baja California, México). Gómez-Peña fue cofundador del Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo que por muchos años trazonó, en los Estados Unidos, las cuestiones relacionadas con problemas fronterizos y con arte fronterizo, produciendo instalaciones y performances. Su famosa caracterización de Border Brujo pasó por



Eugenia Vargas y Ruben Martinez. Sin Título.

numerosas variantes durante los ochenta, utilizando un derroche de vestuarios tales como su vistoso traje con ornamentos de oro de *El Azteca High-Tech*, que llevaba con máscaras, plumas y un violento tortazo, o su traje de *Mariachi-Liberachi* con zahones y sombreros ornamentados, o su traje «zoot» de *Caballero tigre* con rayas de zebra. El artista combinaba grabaciones sonoras que contienen un flujo locuaz

de inspirada prosa plurilingüe, en el que deliberadamente se mezclan el *kitch* de ambos lados de la frontera con ironías y comedias de tipo filosófico, social y paródico.

Como escritor y «poeta visual», desde un principio sus ingeniosos textos, que constantemente cambian de lengua y son demasiado densos para ser reproducidos (incluso para leer) si no es como los publica el autor, han sido parte esencial de su actividad. En 1992, segundo de una trilogía de performances sobre los quinientos años del viaje de Colón, Gómez Peña describió verbalmente el siguiente guión imaginario: «La Reina Isabel es un empresario del Mercado Común

(...) a donde quiera que vayamos/ somos testigos de los efectos de la gringostroika».

Los apoyos visuales de *Boraterama* (Fronterama) estaban constituidos por la reencarnación de personajes de antaño, con la adición de dos figuras en pasamontañas negros que portaban estropajos para invocar al EZLN y a los trabajadores inmigrantes, enfrentados a un Gómez-Peña abatido que escondía el rostro bajo un enorme y lujoso sombrero. Desde hace mucho tiempo, cuerpos colgados de pollos sacrificados y desplumados han sido un elemento básico de sus performances; los usó de nuevo, como piñatas que Roberto Sifuentes golpeó e hizo trizas en el escenario. Los motivos principales parecen ser la furia y el pesar por las agresiones en la frontera del U.S. Immigration Service («la tierra de nadie» de Ehrenberg), los ataques brutales a los zapatistas en vez de la negociación política y el colapso económico de México con la consiguiente pauperización del pueblo.

César Martínez dio comienzo a su performance en un podio iluminado; vestía el traje oscuro del hombre de negocios y en la camisa blanca tenía cruzada la banda tricolor de los presidentes de México. Oculta parcialmente por las sombras y detrás de una cortina de vapor de hielo seco, había una mesa de madera que tenía el cuerpo tamaño natural de un hombre hecho de gelatina roja y trozos de frutas. Tras un ingenioso monólogo bilingüe, que jugaba con palabras tales como *consume/consumidor*, acompañado de un canto fúnebre, el «presidente» invitó al público al escenario, donde repartió platos, tenedores y cuchillos para compartir el cuerpo de México durante la *Performan-Cena*. El propio artista comenzó por cortar la cabeza con un cuchillo de carnicero y le enterró luego el cuchillo en el pecho (¿para remover el corazón a manera de sacrificio?). Con risas nerviosas, la mitad del público y los demás artistas rodearon la figura y de entrada (y de modo inesperado) el sexo fue cortado (¿el estereotipo norteamericano del *latin lover*?), luego la oreja (¿Van Gogh?) y se fueron sirviendo en los platos otras partes del cuerpo postrado. A pesar de que la atmósfera era macabra y canibalística (el reverso de la metáfora latinoamericana de Ariel/Calibán), la extravagante fiesta

fue entendida y «gozada» por completo, de la misma manera en que uno se solaza con los extraños y sangrientos cuentos de Edgar Allan Poe, ya que era crítica, por completo política, llena de poesía, emoción y carácter.

Cuatro de las mujeres que realizaron performances presentaron obras más introvertidas y psicológicas, sin llegar jamás a sensibileras; tres de las cuatro completamente desnudas, referencia a una convicción propia del arte del performance de que el cuerpo sin ataduras es en sí mismo el «lienzo» o superficie de la acción, pero también al compromiso feminista con el cuerpo desnudo. Nao Bustamante, artista chicana de San Francisco con quince años de experiencia haciendo performances y teatro, se basó en el mismo tipo de tensión que uno experimenta al mirar al equilibrista del circo o sea en el deseo de que el artista no se caiga combinando con el sádico de que sí se caiga. En su pieza *America the Beautiful*, los puntales consistían en una grabadora de sonidos con baladas sentimentales de amor, cuyo registro estaba simbólicamente interrumpido y rayado, una pequeña escalera doméstica en la que realizaba algunas acciones y una escalera gigantesca más alta que un farol callejero cuya cumbre era la epítome de su deseo de ser la diosa del amor de todos los norteamericanos.

Sentada desnuda en la pequeña escalera, coronada por una curiosa peluca de rizos rubios, Bustamante parodió los rituales ejercicios de belleza de las mujeres en busca de glamur, desde los rizadoros de pestañas y los lápices labiales hasta los zapatos de plataforma. Satisfecha, descendió y ceñidamente encorsetó su cuerpo con cinta plástica transparente, se puso guantes blancos y zapatos de plataforma y luego con torpeza de vaudeville, procedió a subir la gran escalera del éxito en la seducción. Girando y atravesando la escalera como si bailara un vals en una gran sala con el hombre de sus sueños, alcanzó la apoteosis erótica, indicada por el breve chisporroteo de un cohete, el cuerpo tendido como un águila en el tope de la escalera. La antítesis del sueño era la mesa de planchar apoyada en las botellas color ámbar de la cerveza Carta Blanca, junto a la cual canturreó la canción *América the Beautiful* como una parodia de sí misma y de la moda femenina patriótica en los Estados Unidos.



1995. Plaza de la Raza, Los Angeles

Europeo/amiga de Violeta Chamorro y de Salinas de Gotari/Colón es un inmigrante ilegal perdido en Ohio/Cortez y la Malinche son dos travestis de Veracruz/ que emigraron a Tijuana (...) Montezuma es un cantante de rancheras que agoniza de sida (...) el spanglish se ha convertido en lengua oficial/Puerto Rico, Hawai y Panamá se han separado finalmente/de la Federación de Repúblicas de los E.U.



Nao Bustamante, *América la Bella*, 1995.
Universidad de California, Los Angeles

Estudiante de cine y artista del performance que divide su tiempo entre los Estados Unidos y su nativa Costa Rica, Elia Arce tomó la producción de café y la servidumbre doméstica como temas principales y la geografía del cruce económico de fronteras (de productos y de gentes) por espacio de la obra *I Have So Many Stitches That Sometimes I Dream That I'm Sick* (Siento tantas punzadas que a veces sueño que estoy enferma). «Enséñame», dice al principio su monólogo. «Prefiero robar aquí que ser robada allá». El primer episodio ocurre «allá», en Costa Rica: cubriendo con una bata marrón su desnudez (su yo), bebe café y canta la letanía de la producción de café: fertilizar la tierra, plantar y separar los árboles, recoger, secar, seleccionar y moler los granos de diversos colores, llenar luego los sacos y entregarlos a las compañías exportadoras gracias a los trabajadores costarricenses. Pasada la frontera, los mismos trabajadores sirven el café y lavan las tazas, prolongando el proceso laboral de gentes «que lucen todas como yo».

Su segundo papel es el de una empleada de limpieza que carga el cubo de agua, friega el piso y odia el lodo, el lavado de ropa, las camas y el sucio que

debe limpiar (el sucio ajeno), del que comienza a untarse cuando la opresión se vuelve autoopresión. La opresión en este caso es doméstica, supervisada sin lugar a dudas por una mujer, la jefe de familia o la patrona de un equipo de limpieza completamente femenino. El final tiene lugar en la bañera, donde en un acto de catarsis limpia su cuerpo, su espíritu y su ira con leche y agua, vistiéndose luego con una bata blanca. Como en Bustamante, la dicotomía marrón/blanco está sutilmente indicada.

Por último dos mujeres de México, Eugenia Vargas, nacida en Chile, quien ha adquirido reputación internacional con sus fotografías, instalaciones y performances, y Elvira Santamaría, que, como protagonista, tiene a su cargo una obra sin título en la que una pesadilla termina bien simbólicamente. Con calma, Santamaría desdobra en el piso una gran

sábana blanca mientras Vargas se quita la bata y se pone en posición fetal en la sábana, dentro de la cual es diligentemente escondida y atada. La sugerencia freudiana prosigue cuando arrastra y empuja con tiento y misterio el desmañado fardo, e invita al público a acompañarla escalera abajo, a través de pórticos, por caminos empedrados en medio de la multitud, por campos de césped y colinas, al punto en que su respiración se vuelve más y más difícil con la pesada carga. La identificación del público hace que algunos quieran auxiliarla, pero se abstienen porque el acto es por naturaleza un performance y porque ella tampoco solicita ayuda. Surgen múltiples posibilidades: ¿Mujeres agobiadas con tareas que están más allá de sus fuerzas? ¿Una mujer que lleva un muerto a enterrar? ¿Una abstracción del tercer mundo frente al primero? ¿Una metáfora de las mujeres que, según se dice, representan el 80% de la fuerza de trabajo mundial a pesar de las fábulas que afirman lo contrario? Es el poder que estas suposiciones le confieren al acto las que hacen que la explicación que se da al final del recorrido, según la cual se trata de una pesadilla en trance de ser exorcizada, resulte simplista y casi que anticlímax. No obstante, la explicación en un postscriptal performance y, como tal, no necesariamente invalida las otras dimensiones. Al contrario, le agrega una visión personal que complementa las otras significaciones, más ambivalentes.

Considerado en su conjunto, *Terrano peligroso* probó que estaba bien titulado. La complejidad propia de las obras, sus maneras de infringir el buen gusto, sus arriesgadas sugerencias y su contemporaneidad fueron las bases de esa capacidad de subversión que se le reclama al performance cuando éste deja atrás las presentaciones aparentemente vanguardista de los medios de comunicación y las sedes tradicionales. Sólo el cine independiente y el video pisan hoy el mismo terreno peligroso.

Shifra M. Goldman

Historiadora de arte e investigadora del Centro Latinoamericano y del Departamento de Historia del Año de la Universidad de California, Los Angeles.