

## **La liquidez de los límites. Una lectura de la performance “La jaula”**

Ana Inés Leunda  
CONICET- CIFFyH (UNC)

### **I. Presentación**

En 1992 los artistas Cocó Fusco y Guillermo Gómez Peña diseñaron y realizaron una performance en Madrid y en Londres, en el contexto del Quinto Centenario del “Descubrimiento de América”: “Nuestro plan consistía en vivir dentro de la jaula dorada durante tres días, presentándonos como amerindios no descubiertos originarios de una isla del Golfo de México que, de algún modo, habían escapado de la atención de los europeos durante cinco siglos”. (Fusco, 2002:43).

Nos interesa partir de este caso para indagar en torno a los límites (borrosos) entre el texto artístico y la cultura que la performance permite visualizar: tensiones entre espectadores y artistas, entre proyecto de escenificación y concreción, entre críticos de arte, etc. Esta red compleja de vínculos implica pensar la performance como una práctica que deja múltiples huellas, es decir, supone reconocer el flujo informativo que ocurre en cada puesta en escena. Víctor Turner (citado por Schechner, 2000) la define como una “dialéctica de flujo” inscripto en la dinámica de una cultura particular. En tal sentido, entendemos a la performance como una puesta en escena que discute desde su misma dinamicidad cualquier esencialismo o solidez metafísica del texto artístico. Tal como explica Schechner (2000: 13), a lo largo del siglo XX los experimentos de performance “han acercado y borroneado las fronteras entre las artes performativas y entre arte y vida” y es este borde, esta zona liminar la que pretendemos indagar.

Además, afirmamos que en las tensiones que pueden visualizarse entre los participantes de la performance “La jaula” la experiencia corporal ocupa un lugar central. Por ejemplo, la desnudez parcial y la pintura en la piel son actos que generan marcas dispares y singulares en espectadores y críticos. A su vez, esta red de circulación informativa permite entrever conflictos entre múltiples visiones de mundo que pujan por mantener/romper un orden cultural en constante redefinición.

### **II. 1492/1992. Contexto cultural y debates**

Como ya hemos anticipado, a comienzos de la década del '90 se produjeron múltiples manifestaciones en torno a los posibles sentidos que tuvo el arribo de Colón al Caribe. A

diferencia del carácter celebratorio del IV Centenario (Distéfano y Gorini, 1992), el matiz que signó la quinta centuria fue la del debate: distintas posiciones que apoyaban o criticaban el proyecto colombino se dieron cita dejando entrever una zona de la cultura en desorden y tensión. Por ejemplo, múltiples ensayos académicos modelizaron el acontecimiento pasado en función de cierta lectura axiológica del proceso que se habría iniciado en 1492.

Desde nuestra óptica, ningún participante del debate devela “lo verdaderamente ocurrido” (como más de un historiador asevera. Cfr. Días Araujo, 1992). Por el contrario, cada uno de ellos construye el acontecimiento en función de la traducción semiótica de textos pretéritos (Lotman, 1996). Citamos tres compilaciones de ensayos que se editaron con la intención expresa de participar en los debates, ejemplificando puntos de esta red de sentidos que se tejió hacia 1992. Todas ellas desde el título mismo modelizan ya una opinión: *500 años de Hispanoamérica. Descubrimiento y formación de un mundo nuevo* (AAVV, 1992), *El encubrimiento. Opiniones en torno al Vº Centenario* (AAVV, 1992b) y *A 500 años América Latina se descubre a sí misma* (Becerra y de Sótano comp, 1993). Las compilaciones reúnen textos de estudiosos que leen el proceso de conquista en el que la subjetividad indígena, en tanto alteridad cultural (Todorov, 2009), se torna un tópico clave que condensa visiones de mundo en conflicto y discusión. En términos generales, la primera compilación agradece la cultura recibida que fundó un continente nuevo, pues “los indígenas eran como niños o adolescentes que necesitaban un tutor” (Acevedo, 1992:12). En la segunda, los indígenas sobrevivieron al genocidio y *otrocidio* (la asimilación al mundo colonial); aunque aún tienen elementos valiosos que América Latina debe recuperar (Galeano, 1992). Y en la tercera, se considera que los conflictos ya han sido superados. El trauma pasado nos permite celebrar un mestizaje único en el mundo, con una singularidad madura que nos emancipa de la Madre España (Concatti, 1993).

Por otro lado, hubo también manifestaciones teatrales que se sumaron a la recordación. Por ejemplo, el Festival Iberoamericano de Teatro (Bogotá, Colombia) en su edición 1992 “se unió a la conmemoración de los 500 años del Descubrimiento de América y bajo el lema *Encuentro de dos mundos* revivió la odisea de descubrir otros lugares y de hacer universal el arte. A diferencia de la violencia que generó el choque de dos culturas cuando llegaron los europeos al ‘Nuevo mundo’, se dio la tolerancia y la diversidad a través del teatro” (<http://festivaldeteatro.com>). Las nominaciones de “encuentro”, “choque”, “descubrimiento” también implicaron modos de inscripción diversos en las polémicas del momento.

Para nosotros, ensayos y obras de teatro ejemplifican un contexto cultural que juega con los ejes sincrónicos (todos textos producidos en el mismo período de tiempo) y diacrónico

(el proceso de la llegada de Colón y la conquista/colonia -nunca instaurada totalmente- son colocados en el centro de la visión). En este contexto cultural, “La Jaula” se presenta como parte de un flujo informativo que circulaba por distintas zonas de la cultura (Lotman, 1996) y presenta singularidades que cabe explicitar. En primer lugar, no hay, como en los ensayos citados, un texto verbal en el que puede reconocerse una tesis u opinión que el autor argumentará de manera tal que su posición se pretenda válida o incluso más lícita que otras, sino una puesta en escena. De hecho, “hicieron un voto de silencio” (Fusco, Ibid: 45), pues los amerindios enjaulados no conocían más que el propio idioma, hablado en la tierra de origen llamada Guatinau (Una humorada, según explica Gómez Peña, con la frase en inglés “What is now”? pero en Spanglish, 1999). Había sí un listado escrito que contenía exhibiciones de seres humanos ocurridas a lo largo de 500 años. La primera de ellas era la un arahuaco llevado por Colón en 1493 a la Corte Española y exhibido hasta su muerte ocurrida dos años después. Una imitación de la Enciclopedia Británica señalaba un mapa falso del lugar donde provenían los indígenas, una isla ficticia supuestamente cercana al Golfo de México.

Los barrotes de la jaula dorada, como límite que simultáneamente separa y comunica, nos permite distinguir *un espacio otro*, el de los guatinauis y el del público. Entre ellos, dos guardias similares a los de un zoológico, se encargaban de hablar con los visitantes, alimentar a la pareja y llevarlos al baño con correas. “La jaula” si bien en su inicio fue preparada para la Bienal que se realizaría en la plaza Colón de Madrid y en la plaza de Covent Garden en Londres, luego fue llevada durante un año y medio a distintos lugares del mundo que dieron lugar a “The Guatinaui World Tour” (la Gira Mundial Guatinaui) que se llevó a cabo en el Smithsonian Institution en Washington, The Field Museum de Chicago, el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Australiano de Sidney y la Fundación Banco Patricios en Buenos Aires.

Como se ve, “La jaula” se inscribe en los debates del Vto Centenario, pero se aleja tanto de los textos meramente verbales como de las obras de teatro. No hay un marco institucional como el del Festival Iberoamericano, tampoco se paga un boleto específico que especifique un pacto tácito entre espectadores y actores, no encontramos una apertura y cierre de la obra en el que, por ejemplo, los actores salgan a inclinarse ante un público que aplaude, etc. “In theatre, behavior is rearranged, condensed, exaggerated, and made rhythmic. Theatre employs colourful costumes and masks as well as face and body painting every bit as impressive as a peacock’s tail or a moose’s antlers” (Schechner, 1993:231).

“La jaula” se emparenta en algunos aspectos con el teatro, pero encuentra en la lábil estructura del *texto performativo* una forma de provocar al público, de sorprenderlo y generar

respuestas con cierto grado de espontaneidad. Coco Fusco (Ibid) cuenta que mientras les fue posible impidieron que la performance fuera publicitada o mencionada en los medios masivos de comunicación antes de ser “puesta en escena”. Los límites entre arte y vida cotidiana se tornan líquidos en la experiencia de co-presencia de los artistas y transeúntes que recorre una plaza o visitan un museo y se encuentran con dos sujetos de piel cobriza: ella, pollera de paja, corpiño de leopardo y lentes de sol y él, máscara y pechera con dibujos abstractos haciendo juego. Ambos realizando parte de una rutina “cotidiana” que implicaba, entre otras actividades, coser muñecas vudú, levantar pesas, narrar historias en lengua guatinau y enviar e-mails al jefe de la tribu a través de una lap-top.

El *arte de performance* [es] heredero crítico de las vanguardias del siglo XX, surge en la década del '60 en el contexto de una profunda reacción contra el arte hegemónico de la modernidad, sus formas de concebir la obra de arte y el lugar del artista en la sociedad. En este marco, se abogó por el abandono de la representatividad en el arte, así como la inclusión del espacio, el tiempo y el público como parte integrante y protagonista de las *obras*, entendidas de una manera renovada. Las producciones artísticas dejan de ser objetos separados de sus realizadores y se convierten en acontecimientos efímeros en los que tanto el realizador como el público son creadores y protagonistas. (Vacarezza, Ibid: 3, subrayado original).

La planificación de la obra y la concreción de la misma supone siempre una distancia e incluso una tensión: “Intentamos encontrar un modo estratégicamente eficaz para examinar los límites del *feliz multiculturalismo* que reinaba en las instituciones culturales” (Fusco, Op.Cit: 43. Énfasis original). Como explica la misma artista, esta intencionalidad política de la obra partía del prejuicio que establece una relación coherente entre la distinción geográfica Norte/Sur en relación con la visión conservadora/crítica de estas zonas del globo. Sin embargo, una de las sorpresas que se llevó la misma artista fue que durante la puesta en escena en Buenos Aires, recibieron no sólo burlas y cartas donde se los invitaba a ser evangelizados; sino una muestra de violencia extrema llevada a cabo por un visitante que quemó con ácido parte del cuerpo de Gómez Peña.

Como señala Vacarezza (Ibid) “La identidad de los artistas, como fenómeno que tiene soporte en el cuerpo, aparece como núcleo problemático privilegiado ya que esta se conforma, se transforma, se tensiona y disloca a través de la *performance*”. Cada cuerpo que interactúa produce información a partir de su accionar, la orientación axiológica de los sentidos generados se orienta hacia direcciones diversas, que surgen de la contingencia de cada instancia espacio-temporal en la que el encuentro o co-presencia corporal tiene lugar. Decimos entonces que el *texto performativo* “La jaula” fue parte de las evaluaciones sociales en torno al otro-indígena que fluyeron durante las discusiones por el sentido del V°

Centenario. Partió de una planificación que se reificó en cada puesta en escena donde visitantes y artistas experimentaron múltiples vivencias en las que el cuerpo tuvo una relevancia vital.

### III. El protagonismo de la recepción

La identidad/alteridad indígena es en “La jaula” un absurdo, un vacío, un hueco. Una sorpresa para el espectador incauto, una incomodidad, una curiosidad. La parodia de la exhibición de seres humanos (que podía leerse por ejemplo a partir de la co-existencia de contrarios tales como la presencia de una tribu recién descubierta que usa computadoras portátiles y baila rap por un módico precio) fue interpretada en sentido literal por la mayoría de los visitantes. En tal sentido, ambos artistas consideran que los grandes protagonistas de la muestra fueron los espectadores, especificando que en todos los lugares se repitieron patrones similares entre los que nosotros reconocemos:

a) *Quienes se burlaron de los indígenas o intentaron agredirlos.* Algunos emitían palabras soeces o sonidos estereotipados de animales de la selva, un grupo de adolescentes en Madrid se pasó horas frente a la jaula mientras les ofrecían “latas de cerveza llenas de orina y otro tipo de delicadezas” (Fusco, Op.Cit.72), un grupo de *skinheads* en Londres quiso agredir físicamente a Gómez Peña, pero fueron sacados por el resto del público, etc.

b) *Quienes opinaban automodelizándose como sujetos superiores a la masa de espectadores.* Algunos comentaban que ya habían visto la isla en documentales del *Nacional Geographic*. Un hombre en España reconoció que eran artistas y al finalizar se acercó con su hijo para felicitar a Coco “e insistió en que yo debía reconocer que los españoles habían sido menos brutales con los indios que los ingleses” (Ibid.) “Un representante de la fundación McArthur vino a ver nuestra performance con su esposa y ambos se arrogaron la atribución de corregir las interpretaciones frente a la jaula” (Ibid: 70).

c) *Quienes hacían referencia a la condición sexual de los amerindios* “En España, muchos hombres hicieron atrevidos comentarios sexuales acerca de mi cuerpo, alentando a otros a que pusieran más dinero en la caja de donaciones para poder ver cómo se movían mis pechos mientras bailaba. En Londres algunos me invitaban a salir. Muchas personas fueron más discretas al momento de expresar su curiosidad sexual, preguntando a los guardias si copulábamos en la jaula frente al público” (Ibid.76). También les ofrecieron hacer fotografías para una revista pornográfica de Sidney, pidieron guantes para tocar la entrepierna de Gómez Peña, lo besaron, etc.

- d) *Quienes tenían una actitud paternalista*, por ejemplo, en Covent Garden un hombre le preguntó a los guardias: “¿no se dan cuenta de que esta pobre gente no tiene idea de lo que les está pasando?” (Ibid, 66) Un grado de mayor degradación lo expresó otro visitante, esta vez de Washington D.C, quien enojado “llamó a la Sociedad Protectora de Animales para quejarse y le constataron que los seres humanos no pertenecen a su jurisdicción” (Ibid).
- e) *Quienes se identificaban con la pareja enjaulada*, un caso entre otros lo presentan dos mexicanos que les “dejaron una carta donde decían que se sentían dentro de una jaula cada día que pasaban en Europa”. (Ibid, 73).
- f) *Quienes expresaban ternura y curiosidad*. Coco explica que los niños integraron exclusivamente este patrón de conducta: “Fueron los niños los que se acercaron más a la jaula, los que buscaron contacto directo, los que desearon estrechar nuestra mano y los que intentaron captar nuestra mirada con una sonrisa. Las niñas pequeñas me daban hebillas para el pelo y me ofrecían su propia comida” (Ibid, 67).

La participación de los visitantes en la performance resulta fundamental. Los distintos patrones de conducta nos presentan un mapa de reacciones que desplaza la parodización hacia nuevas significaciones del contacto tenso entre culturas de cara al siglo XXI. Diferencias etarias condicionan respuestas en diferentes grados de aceptación/rechazo: niños, adolescentes y adultos se distinguen por su modo de interactuar. Ninguno de estos patrones constituye una esencia identitaria, sino más bien un punto más en la compleja red de posiciones en torno a la alteridad indígena, foco de las discusiones en torno al Vº Centenario.

Una nueva frontera semiótica es atravesada cuando pensamos en la recepción de otros artistas e intelectuales que o bien asistieron a la performance, o bien opinaron sobre “sus efectos”. Teniendo en cuenta que más de la mitad de los espectadores consideraban que los guatinuis eran “verdaderos”, muchos artistas e intelectuales reflexionaron que se estaba engañando al público.

Cuando mudábamos nuestra performance desde un espacio público hasta un museo de historia natural, crecía la presión de los representantes institucionales que nos obligaban a corregir de manera didáctica las interpretaciones erróneas del público. Esto nos pareció particularmente irónico, ya que los empleados de los museos son quizá más conscientes que nadie de la impresionante distorsión de la realidad que puede tener lugar cuando se rotulan objetos de otras culturas. En otras palabras, nosotros no éramos los únicos que estábamos mintiendo, pero nuestras mentiras contaban una historia distinta (Fusco, Ibid: 64)

Desde nuestra óptica, la performance “La jaula” “no miente”, tampoco “dice la verdad”, se ubica en una zona *entre* que incomoda, moviliza y asedia la tranquilidad del *status*

*quo* y, por eso, genera ruido en la comunicación que circula en la semiósfera cultural<sup>1</sup>. El cuerpo del otro es escenificado sin previo aviso, una pareja no occidental enjaulada genera múltiples reacciones entre las cuales no se cuenta con un accionar que vehiculice la liberación de los supuestos indígenas exhibidos. Es decir, entre los visitantes que consideraron que estaban frente a una pareja de amerindios, no hubo ni siquiera un caso que buscara los medios para frenar tal exhibición, con excepción del llamado a la sociedad protectora de animales, pero (claro está) reviste una naturalización del rol de los guardias del zoológico y una profunda degradación de la alteridad indígena enjaulada.

Como todo *texto performativo*, “La jaula” posee cierto matiz efímero (se llevaba a cabo durante tres días consecutivos y luego se cambiaba de lugar hasta que se dejó de representar), pero también está cargado de una particular persistencia porque cada actuación “está informada por códigos simbólicos y normativas sociales que son colectivas e históricamente constituidas” (Vacarezza, 2009:4). El código de la performance trasvasa la relación artista/público y deja entrever las representaciones cristalizadas que la cultura occidental tiene de la alteridad indígena que encuentra en el color de la piel, los ojos y el cabello una localización de cierta subjetividad racial inferior a la que ellos mismos pertenecen. El concepto de “cultura primitiva” entendida como no civilizada, atrasada y, por lo tanto, inferior, actúa como visión de mundo soterrado que habilita la posibilidad de enjaular y exhibir una pareja “exótica”. Lo diferente se concibe como inferior a priori, como objeto a ser observado e indagado, pero la performance habilita también la transgresión de los roles y permitir que los artistas observen la participación de los visitantes, convirtiéndolos (quizás a su pesar) en objeto de investigación.

#### **IV. Palabras de cierre**

Para finalizar sólo nos resta enfatizar que el texto performativo habilita un borramiento de los límites entre los roles que los sujetos juegan en una sociedad determinada. Las esferas de la vida cotidiana y el arte se cruzan dejando marcas en la experiencia corporal de los protagonistas. Visitantes, performers y críticos de arte o intelectuales se ubicaron de manera singular en una red de posiciones múltiples a menudo antinómicas. La praxis social que

---

<sup>1</sup> Lotman acuña el concepto de semiosfera para pensar la cultura desde una perspectiva semiótica: “No existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum* [...] lo llamamos semiosfera”. (Lotman, 1996:22; énfasis original). Advertimos entonces que la semiosfera es el ámbito de la cultura entendida como un mecanismo políglota (diversos lenguajes coexistiendo) que traducen, transmiten y generan información.

matiza distintos grados de aceptación/rechazo pudo verse a través de burlas, agresiones, expresiones de atracción sexual y ternura.

Las discusiones en torno al sentido del arribo de Colón al Caribe permiten leer la constelación de las posiciones observadas en esta performance en un contexto más amplio. El proceso de conquista y colonización como evento de la instauración (siempre parcial) de la visión de mundo occidental o eurocentrada, ya no tienen una tesis verbal a defender, como en el caso de los ensayos, ni una apertura y cierre de telón, como en las obras de teatro. Los marcos institucionales de museos y plazas no sólo se abren sino que se resquebrajan y se rompen para dar lugar a experiencias singulares entramadas en un texto cultural complejo que al mismo tiempo coacciona y produce, reprime y genera. Desde nuestra lectura, “La jaula” implicó una explosión de sentidos que tuvo en el cuerpo un locus de afincamiento, un espacio de condensación de la memoria de la cultura que fue refractada en imágenes esperpénticas de un orden cultural siempre en redefinición.

## **Bibliografía**



- AAVV (1992) *500 años de Hispanoamérica. Descubrimiento y formación de un mundo nuevo*. Mendoza, Cuyo.
- AAVV (1992b) *El encubrimiento. Opiniones en torno al Vº Centenario*. Santiago de Chile, Editorial Antártica.
- ACEVEDO, E. OSCAR (1992) “La eminente fundación de América”. En AAVV *500 años de Hispanoamérica*. Mendoza, Cuyo.
- BECERRA, SUSANA Y CARDILLO, MABEL (Comp. 1993) *A quinientos años... América Latina se descubre a sí misma*. Mendoza, EDIUNC.
- CONCATTI, ROLANDO (1993) “La impronta del impacto europeo en las sociedades latinoamericanas” en Becerra, Susana y Cardillo, Mabel *A quinientos años... América Latina se descubre a sí misma*. Mendoza, EDIUNC.
- DÍAZ ARAUJO, ENRIQUE (1992) “Colón, medieval portador de Cristo” en AAVV *500 años de Hispanoamérica*. Mendoza, EDIUNC.
- DISTÉFANO, MARIANA y GORINI, ULISES (1992) “Presentación” en AAVV *El encubrimiento. Opiniones en torno al Vº Centenario*. Santiago de Chile, Editorial Antártica.
- FUSCO, COCO (2002) “La otra historia de la performance cultural” en Nouzeilles, Gabriela (Comp.) *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires, Paidós.
- GÓMEZ PEÑA, GUILLERMO (1999) Dioramas vivientes y agonizantes. El performance como una estrategia de "antropología inversa". Visitado en febrero de 2012. [http://www.pochanostra.com/antes/jazz\\_pocha2/mainpages/dioramas.htm](http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/dioramas.htm)
- GALEANO, EDUARDO (1992) “Cinco siglos de negación del arcoíris latinoamericano” en AAVV *El encubrimiento. Opiniones en el V Centenario*. Santiago de Chile, Editorial Antártica.
- LOTMAN, IURI (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura, del texto*. Valencia, Frónesis-Cátedra.
- (1999) *Cultura y explosión*. Barcelona, Gedisa.
- SCHECHNER, RICHARD (1993) *The future of ritual: writing on culture and performance*. Londres, Routledge.
- (2000) *Performance. Teoría & prácticas interculturales*. Buenos Aires, UBA
- TODOROV, TZVETAN (2009) *La conquista de América: el problema del otro*. Buenos Aires, Siglo XXI.

VACAREZZA, NAYLA (2009) “Identidades indígenas, *performance* y política”. En VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR: Diversidad y Poder en América Latina.  
<http://www.ram2009.unsam.edu.ar/paginas/GT.html>