

EL MEXTERMINATOR PROJECT

en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico:

reflexiones sobre una conversación inconclusa con Guillermo Gómez-Peña

Rosalba Medina

UN EVENTO DE LA ÍNDOLE DE **EL MEXTERMINATOR PROJECT**, EN EL CONTEXTO DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO DURANTE LA CONFERENCIA DE CARIBE 2000, ANTICIPABA EL INMINENTE SINSABOR DE UNA CONVERSACIÓN INCONCLUSA. AUN ASÍ, ME SOMETÍ A LA EXPERIENCIA CON UNA MEZCLA DE CURIOSIDAD E INTERÉS, Y MÁS CONSCIENTE DE LA FICCIÓN QUE DE LA REALIDAD. COMO USTED SABE, YO NO PARTICIPÉ DE SU PRESENTACIÓN COMO LO HIZO LA MAYORÍA DEL PÚBLICO. MIENTRAS LA GENTE SE ACUMULABA EN LA ENTRADA DEL TEATRO Y HERVÍA ANTE LA LARGA ESPERA Y LOS AMELCOCHAMIENTOS COMO UN SANCOCHO HUMANO, YO ME ENCONTRABA DEAMBULANDO POR EL ESCENARIO, ENTREVISTÁNDOLO Y PARTICIPANDO DE OTRAS COSAS IGUALMENTE TRASESCÉNICAS Y TRANSESCÉNICAS. IMPOSIBLE OBIAR LA LLEGADA EN *PHOTO FINISH* DEL ESQUELETO HUMANO QUE, DESPUÉS DE TANTOS TROPIEZOS BUROCRÁTICOS, SE CONSIGUIÓ GRACIAS A LA INTERVENCIÓN DE UN MAESTRO; O LOS SABROSOS DETALLES DE ÚLTIMO MOMENTO, COMO: LAS PERIPECIAS CON EL PROYECTOR, LA POLIMORFAMENTE PERVERSA INCURSIÓN EN EL ESCENARIO DE LAS CERVEZAS MEDALLA Y DEL VINO PERICO (VINO BIEN BARATO, COMO LO SOLICITÓ USTED) QUE LOS ESTUDIANTES ASISTENTES DE PRODUCCIÓN TRAJERON COMO UNA MISIÓN CLANDESTINA; EL VAIVÉN DE ADMINISTRADORES DEBATIENDO CUÁL SERÍA EL MODO Y EL NÚMERO DE ACCESO DEL PÚBLICO AL ESPACIO ESCÉNICO (QUE YA NO ERA EL DEL TEATRO, NORMATIVAMENTE HABLANDO). MIENTRAS, SARA S. MANN PASABA, DE COTEJAR LAS INSTALACIONES ESCÉNICAS Y LA UTILERÍA Y DE HACER SUS RIGUROSAS CALISTENIAS CON LA DISCIPLINA PROPIA DE UNA BAILARINA, A SER LA CULTURAL TRANSVESTI; ROBERTO SIFUENTES Y USTED PASABAN, DE LA JERIGONZA DE LA DIRECCIÓN TÉCNICO-ARTÍSTICA, A LA VIOLENTAMENTE TACITURNA VULNERABILIDAD DEL CYBERVATO Y EL MADMEX RESPECTIVAMENTE. SIN DUDA, PARTICIPÉ DE UN EVENTO TEATRAL CON SUS IMPLICACIONES CONVENCIONALES Y NO

CONVENCIONALES. NO SÉ SI USTED O ALGUIEN SUPO, A CIENCIA CIERTA, CUÁNDO Y CÓMO COMENZÓ EL *PERFORMANCE*; EN ESE MOMENTO, ME PREOCUPABA MÁS COMPRENDER EL POR QUÉ...

RM: ¿Por qué **El Mexterminator**, aquí y ahora, en Puerto Rico?

GGP: Bueno, yo parto de la premisa de que tanto Puerto Rico como México en su relación agri-dulce con los Estados Unidos y en su relación tan intrincada a través de la migración, el turismo, la dependencia económica y, hasta cierto punto política, comparten ciertas experiencias culturales. Entonces, una obra que surge de la frontera mexicanoamericana y que habla de la relación entre mexicanos y norteamericanos, creo que puede transferirse a la experiencia puertorriqueña. De hecho, ya hubo un primer intento de acercamiento a la comunidad puertorriqueña presentando la obra en el Museo del Barrio para un público mayoritariamente boricua. Y tuvo un impacto muy fuerte. Yo creo que Puerto Rico es una cultura de fronteras. Creo que San Juan es una ciudad fronteriza, pues es una ciudad donde convergen muchas culturas y que vive instalada, por un lado, en una posmodernidad impuesta y una globalización impuesta, y por el otro, en un pasado parcialmente industrializado.

Eso por un lado. Ahora, no se diga de la relación que existe entre las comunidades de diáspora en los Estados Unidos. Desde los años sesenta, en los movimientos de derechos civiles, los puertorriqueños de Nueva York, en la costa Este, y los chicanos en la

costa Oeste, tuvieron proyectos políticos paralelos. Y últimamente se están dando procesos de invasión territorial mutua. Hay una gran migración de mexicanos a Nueva York, por ejemplo, que han estado entrando a los Barrios boricuas en Nueva York y viceversa, hay muchos puertorriqueños trans-plantados a la costa Oeste. En el Barrio de La Misión, que antes era mayoritariamente chicano, ya hay una gran comunidad caribeña, especialmente puertorriqueña.

Entonces, hay muchas razones por las que yo creo que es importante que nosotros traigamos nuestras ideas y, de alguna manera, las pongamos a prueba. Lo que sucedió esta mañana, por ejemplo, para mí fue muy halagador: ver cómo mis ideas, en una conferencia sobre cultura caribeña, tenían resonancia (cuando en realidad yo no participo de la cultura caribeña). Pero yo creo que se están discutiendo temas muy parecidos. Y a mí me interesa ese tipo de diálogo *ex centris*; fuera del centro. Yo creo que un diálogo, por ejemplo, entre los chicanos y los boricuas; a mí se me hace mucho más interesante que un diálogo entre París y Nueva York. Yo estoy interesado en otros tipos de internacionalismo; otros tipos de vectores conceptuales y culturales; otro tipo de cartografías.

ME INTRIGÓ CÓMO EL ESPACIO DE ACCIÓN ESCÉNICA DABA DEFINICIÓN PROPIA A LO QUE USTED LLAMA LA CARTOGRAFÍA DE LAS RELACIONES, EXONERANDO AL PÚBLICO DE LA RELATIVA TRANQUILIDAD DEL *STATUS QUO* DE UNA BUTACA Y FORZÁNDOLO A UNA CASI HOSTIGANTE INTERACCIÓN FÍSICA. COMO PÚBLICO, ESTÁBAMOS INEVITABLEMENTE SENTENCIADOS A LA INTERACCIÓN CON LOS TRES ESPECÍMENES DE DIORAMAS VIVIENTES (EL CYBERVATO, LA CULTURAL TRANSVESTITE Y EL MADMEX), CON OTROS ELEMENTOS ESCÉNICOS (COMO LOS GUÍAS, LA COMIDA, LA BEBIDA, LA COMPUTADORA, LOS CADÁVERES DE GALLINAS COLGANTES, LA PANTALLA DE VIDEO, EL SUSODICHO ESQUELETO HUMANO...) CON LOS VISIBLES ELEMENTOS Y PERSONAL TÉCNICO, Y CON ESE OTRO DIORAMA VIVIENTE EN EL QUE SE CONVIRTIÓ EL PÚBLICO PRESENTE Y AUSENTE. AUN EL ABANDONAR EL ESPACIO CONSTITUÍA PARTICIPAR DE ESTA EXPERIENCIA EN QUE LA OPCIÓN DE LA MIRADA ERA UN LENGUAJE DE INTERCAMBIO.

RM: Ahora que menciona las cartografías...**Desde From Art-mageddon to Gringo-stroika y The New World (B)order** viene usted trabajando el concepto del universo sin centro, el *centerless universe*. Ahora habla de trabajar con nuevos vectores, con grupos que se encuentran fuera del centro... Luego de la charla de esta mañana, y ahora hablando con usted, noto que su cartografía parece haber sufrido ciertos cambios. Inclusive, me da la impresión de que sus conceptos de diferencia y de *centerless universe* han cambiado.

RM: ¿En qué medida, cree usted, que han cambiado estas nociones, digamos desde el 1991 (que fue cuando yo conocí su trabajo) al día de hoy?

GGP: Es que igual, eso tiene que ver con que a finales de los ochenta y a principios de los noventa, nosotros creíamos que, efectivamente, nosotros éramos parte de un gran movimiento de reforma cultural y política y de un gran proyecto de descentralización de la cultura dominante. En esa época se hablaba del Tercer Mundo dentro del Primer Mundo y nosotros hablábamos, de una manera muy positiva, acerca de los procesos de mexicanización de los Estados Unidos, de los procesos de latinoamericanización de los Estados Unidos. De que, efectivamente, los Estados Unidos se estaban convirtiendo en un país tercermundista. Ahora, obviamente, diez años después, las cosas han cambiado. Y yo creo que tristemente han cambiado para mal. En muchos sentidos, en los últimos años los Estados Unidos ha adoptado una política migratoria muy aguerrida. La frontera la ha clausurado completamente. Ha levantado una valla metálica en su frontera con México y ha hecho todo lo posible, en todos los terrenos, por detener estos procesos. En las artes, pues, han cortado el financiamiento. En especial, el de las organizaciones llamadas de color, afroamericanas, chicanas o puertorriqueñas, etc.

[...]

Así, en breve, lo que yo quiero explicar es que, efectivamente, el mundo, en los últimos cuatro años

ha cambiado tremendamente. Los procesos de globalización son salvajes. México firma el Tratado de Libre Comercio y abre sus fronteras a los Estados Unidos para que lo bombardeen con productos. Pero es una apertura de Norte a Sur, como un embudo. Y de la noche a la mañana, nos llega la televisión norteamericana, nos llega el cable, nos llegan los *Blockbuster Videos*, nos llegan los *Price Clubs*, nos llega el *fast food*... Nos llega un nuevo estilo de vida con el Tratado de Libre Comercio que modifica completamente los procesos de identidad, la relación entre México y los Estados Unidos. Bueno, en fin, hay muchos otros factores; pero lo que nosotros pensamos en un momento dado es el empezar a hablar. Como artistas, pues, buscar metáforas capaces de explicar los tiempos. Y, como obviamente los tiempos cambian, pues, las metáforas cambian en su uso.

Entonces, uno tiene que estar continuamente inventando un nuevo léxico, una nueva simbología y un nuevo repertorio de metáforas para articular el presente en constante proceso de cambio. Una de las cosas que nos planteamos era: ¿por qué no asumimos una centralidad ficticia? En lugar de plantearnos como ciudadanos de los intersticios, asumirnos como ciudadanos de un nuevo centro (plenamente conscientes de que es ficticio). Empujar a la mentada cultura dominante hacia los márgenes, exotizarla, desfamiliarizarla, antropologizarla. Así surge entonces una transformación epistemológica muy fuerte en nuestro trabajo. De pronto, nosotros dejamos de hablar de nuestra experiencia para empezar a interpretar o articular al *mainstream* con una sensibilidad chicana. *To otherize the mainstream*. Convertirlo en *unfamiliar*, en otro, en extraño.

EL INTERCAMBIO POR LA MIRADA SE HACÍA FAMILIAR A MEDIDA QUE EL SILENCIO DE LOS ESPECÍMENES SE COMBINABA CON EL TAN EXTRAÑO COMO CONOCIDO ESTRUENDO DEL SONIDO: MUSICALIZACIÓN (¿?) FLUCTUANTE ENTRE LA RANCHERA, LA NORTEÑA Y EL ROCK LATINOALTERNATIVO. SU SONIDO Y SU SILENCIO ME ACOMPAÑARON AL PRIMER ENCUENTRO CON EL DIORAMA DEL CYBERVATO. LA PROPUESTA DE LOS DIORAMAS VIVIENTES RESULTABA TAN INCÓMODAMENTE EXTRAÑA COMO EL

FAMILIARIZARSE CON EL ACTO VOLUNTARIO DE EXPONERSE A LO INVASIVO DEL SONIDO, DE LAS VOCES Y DE LOS CUERPOS DE OTROS MIEMBROS DEL PÚBLICO... TODO EN APARENTE DISCORDIA EN UNA BIEN O MAL ORQUESTADA DISONANCIA.

DENTRO DE TODO, LA EXPERIENCIA ME COMUNICABA COSAS; Y, RECONOCÍ EL PLANTEAMIENTO DE INVERSIÓN REFLEXIVA DEL ESTEROTIPO. LA INVERSIÓN COMO RECURSO PUEDE CONVERTIRSE EN UNA PELIGROSA CAMINATA SOBRE LAS ARENAS MOVEDIZAS DEL CLICHÉ. PERO, INCLUSIVE, EL CLICHÉ COBRÓ VALORES POLISEMÁNTICOS EN ESTA EXPERIENCIA. COMO UN ELEMENTO MÁS DE UTILERÍA, EL ESTEREOTIPO ESTUVO FENOMENOLÓGICAMENTE PRESENTE Y REPRESENTADO; COMO EL CIGARRILLO Y EL ALCOHOL QUE COMPARTIÓ EL CYBERVATO CON EL PÚBLICO Y QUE LUEGO EL PÚBLICO COMPARTIÓ CON ÉL Y CON TODOS. EL PÚBLICO SE HIZO PARTE DE LOS ELEMENTOS COMO LO HIZO TAMBIÉN DE LOS TIPOS.

RM: Ya no es el extraño incierto del *centerless universe*. Desde esta focalización, es una extrañeza definible...

GGP: Sí, además, es una extrañeza conceptualmente marginalizada. Es una estrategia conceptual que asumimos muchos artistas en los Estados Unidos y que empezamos a trabajar entonces con inversiones. Inversiones políticas: qué sucedería si de pronto México fuera los Estados Unidos, si el español fuera el idioma oficial, si los anglosajones fueran minorías nómadas que cruzan la frontera hacia el sur para trabajar en maquiladoras mexicanas, etc. También, inversiones antropológicas o etnográficas. Nosotros, por ejemplo, hicimos una serie de proyectos en los cuales empezamos a antropologizar a los anglosajones. Nos planteábamos como antropólogos vernáculos que entramos a un país extraño, habitado por tribus nómadas, que practican costumbres extrañas. Y entonces comenzamos a crear ambientaciones totales aparentando un museo de antropología futurista donde teníamos *excavation sites*, digamos por ejemplo, de una familia de *red necks*, en un *trailer park* o de una habitación de una casa suburbana de Riverside, California o una escena doméstica de unos *bikers* en la Florida, etc. Es un ejemplo muy contundente.

Este afán por antropologizar la cultura dominante nos llevó a un proyecto muy curioso. Empezamos a crear confesionarios. El primer proyecto fue un *performance* que se llamó **El templo de las confesiones**, del cual hay un libro publicado, en el que nosotros nos planteábamos como santos vivientes de una religión en proceso de extinción que está siendo perseguida. Entonces, íbamos por todos los Estados Unidos pidiéndole asilo, santuario, a los museos para que nos permitieran temporalmente montar nuestro templo. Y la religión estaba basada en el concepto de la confesión intercultural. Nosotros le pedíamos al público que nos confesara sus pecados interculturales y sus temores y sus deseos con respecto a los latinos, a los inmigrantes, a los negros, al idioma español... Este primer proyecto de las confesiones se daba *in situ*. Nosotros estábamos vestidos como estos santos fronterizos, en cajas de cristal, en dos capillas, en los extremos del museo y unas monjas muy extrañas guiaban al público por una serie de ritos inventados hasta que, finalmente, llegaban a las capillas donde estaban estos dos santos. Cuando estaban preparados, se hincaban ante nosotros y confesaban ante un micrófono sus pecados racistas, sus proyecciones culturales, las memorias de su primer viaje a México, su problemática relación con el jardinero y con la *babysitter*, sus *affairs* con el mariachi la última vez que estuvieron en México, etc. Destapábamos realmente una caja de Pandora.

Como en Estados Unidos hay una obsesión por la confesión, nosotros no sabíamos *to which extent* los gringos iban a *to go for it*. Fue impresionante el resultado. Llegaban cientos y cientos de gentes todos los días a la galería a confesarle a los *performance saints*. Así lo hicimos. Y este fue un proyecto que viajó por todos los Estados Unidos. En este proceso de llevar **El templo de las confesiones** de gira, pues, empezamos a agregar confesiones por escrito para las gentes más tímidas, que en vez de decirlas hincados frente a nosotros, pudiéramos depositarlas en urnas. Y después agregamos un *1-800 telephone line* para que los que verdaderamente eran tímidos, al regresar a sus casas después de ver la exhibición,

nos llamaran con sus confesiones. Claro, hay un *cimiento ético*...

RM: ...accesible y permisiblemente doméstico e íntimo.

GGP: Efectivamente. Y la conclusión lógica era crear ciberconfesionarios. En el '95 comenzamos con nuestro primer ciberconfesionario. Así, creamos un *website* totalmente loco, donde construíamos esta religión cibernética y le pedíamos al público que nos confesara sus pecados interculturales. Y empezamos a recibir miles de visitas al *website* por día. Todo loco deseo obsesivo por confesar... Y las confesiones en el *internet* se hicieron cada vez más explícitas. Dado el nivel de anonimato absoluto, y que la gente puede representar identidades ficticias, entonces comenzamos a recibir confesiones de crímenes raciales, confesiones muy explícitas de experiencias sexuales, confesiones de deseos muy perversos... En un momento dado nosotros dijimos, bueno, qué hacemos con esta información, es demasiado delicada y no tenemos el conocimiento académico para entenderla. Entonces comenzamos a conectarnos con académicos, con antropólogos, con psiquiatras, con gentes preparadas, sobre todo gentes que trabajaban en el terreno inter o transcultural. Compartimos con ellos la información y ellos estaban asombrados por el tipo de información que estábamos recibiendo, pues no era información que normalmente se obtiene con trabajo de campo. Si un periodista o un antropólogo le empieza a preguntar a un norteamericano: "Oiga, ¿y usted qué opina de México?" Pues, hay un proceso de filtración consciente. Pero nosotros aquí estábamos penetrando en el subconsciente colectivo, en la geología de las relaciones interracial e interculturales entre los latinos y los anglosajones.

Varios académicos, fascinados con el proyecto, comenzaron a analizar las confesiones. El proceso consistía en que le pedíamos que seleccionaran las confesiones más recurrentes. Una vez nos daban ésta información, nosotros se la pasábamos a

unos diseñadores de computación para que las antropomorfizaran. Se comenzaron a diseñar, por computadoras, unos *etnocyborgs*. Una especie de *Mexican Frankenstein* que encarnaran esta multiplicidad de confesiones, esta multiplicidad de deseos, de historias secretas, de fantasías proyectadas... Y una vez ellos antropomorfizaban estas confesiones, nos daban los resultados y nosotros, como *performance artist*, interpretábamos en una obra de *performance* a estos personajes. Los estilizábamos y los empapábamos de nuestra propia estética.

Lo que pasaba era que cuando llegaba el público a ver estos *cyborgs*, en realidad lo que estaban viendo era un desdoblamiento de ellos mismos. Nosotros estábamos creando un imaginario anglosajón que refractaba visiones distorsionadas de la mexicanidad. Realmente, era una jornada de interiorización la que experimentaba el público. Y aunque una obra con una estética aparentemente muy chicana, en realidad, era un obra sobre ellos. Sobre su propia *psyche*. Sobre sus propios arquetipos y sobre sus propios demonios.

PIENSO QUE AQUELLO DE QUE "LO QUE NOS DISGUSTA DEL OTRO ES EL REFLEJO QUE EN ÉL VEMOS DE NOSOTROS MISMOS" ES UNA FÓRMULA FAMILIAR Y SEDUCTORA. LUIS RAFAEL SÁNCHEZ YA NOS LLEVÓ AL CONGRESO DE ASUNTOS DE LA FAMILIA Y NOS INTRODUJO A LA VANIDAD Y AL ASCO DE NUESTROS MONSTRUOS. PERO UNA COSA ES ENTRE COMPATRIOTAS Y OTRA EN EL TERRITORIO DEL DIÁLOGO INTERCULTURAL, EN ESE ESPACIO QUE USTED DESCRIBE COMO ABRUPTO, LABERÍNTICO, LLENO DE FANTASMAS INTOLERANTES Y PAREDES INVISIBLES, DONDE SE DESATAN LOS DEMONIOS DE LA HISTORIA. ALLÍ, LA DANZA SUICIDA CON MACHETE EN MANO DE LA CULTURAL TRANSVESTI, HACE POSIBLE LA INTERCONTEXTUALIZACIÓN CON LA ICONOGRAFÍA LOCAL DE GUERRILLA URBANA O CON LA FREUDIANA POSIBILIDAD DE UN TEMOR COLECTIVO A LA CASTRACIÓN A MANOS DE UN AGENTE AMBIGUAMENTE LATINO, FEMENINO Y DOMINANTE. JUNTO AL MACHETE, LA SEXUALMENTE AMBIGUA PRESENCIA DE ESTE *ETNOCYBORG* (RANCHERO/A BIGOTUDO/A EN MINIFALDAS, EN SU HÁBITAT DE INODORO Y CRUCIFIXIÓN Y VIDEOPROYECCIONES DE MEXICANIDAD DE *MASS MEDIA*), HACE MONSTRUOSA LA IRRESUELTA ANTINOMÍA ENTRE NUESTROS EMBLEMAS FALOCRÁTICOS Y EL

GROTESCO POTENCIAL DE TRANSGRESIVA CASTRACIÓN IDIOSINCRÁTICA. EL LIBERAL *BLOW JOB* EJECUTADO POR LA CULTURAL TRANSVESTI AL INFLAR UN CONDÓN SOPLANDO UNA FLAUTA QUE PARECÍA INDÍGENA, NOS LLEVABA, JUNTO AL AIRE, A EMPUJAR NUESTRO PROPIO CONTENIDO HACIA LAS LIMITACIONES O LOS EXTREMOS EN QUE SE PUEDE LLEGAR A EXPLOTAR EN MIL PEDAZOS.

EN UN MOMENTO, UNA CHICA DEL PÚBLICO SOLICITÓ QUE LA CULTURAL TRANSVESTI LE PUSIERA UN DILDO Y LA CRUCIFICARA. ASÍ, ESTA CHICA SUSTITUYÓ AL ESPÉCIMEN EN EL DIORAMA POR UN TIEMPO QUE, AUNQUE RELATIVAMENTE BREVE, RESULTÓ LO SUFICIENTEMENTE LARGO PARA QUE LA CULTURAL TRANSVESTI VISITARA LOS OTROS DIORAMAS Y PARA QUE LA CHICA RECONOCIERA INCÓMODAMENTE SU INTEGRACIÓN AL CATÁLOGO DE NUESTRAS MONSTRUOSIDADES. LA CULTURAL TRANSVESTI SE TOMÓ SU TIEMPO EN RELEVAR AL RECIÉN VALIDADO ESPÉCIMEN Y DURANTE ESE TIEMPO, FUE TESTIGO SILENTE DE UN GRUPO DE JÓVENES PAREJAS QUE INICIARON UN FORO DE DISCUSIÓN SOBRE EL FETICHISMO Y EL SADOMASOQUISMO. UNA DE LAS PAREJAS TRATABA DE DISCERNIR QUIÉN DEBÍA INTEGRARSE AL DIORAMA Y PONERSE AL DILDO, SI ÉL O ELLA. EN GENERAL, RESULTABA DIFÍCIL SEÑALAR EL LUGAR DE ORIGEN DE LA ACCIÓN Y DISCERNIR ENTRE LA PRESENTACIÓN, LA SUGERENCIA Y LA PROVOCACIÓN. Y ME PARECE QUE, MÁS QUE LA CONCEPCIÓN DE UN *FRAGMENTARY LOCI*, EL DISLOCAR FRONTERAS Y EXTREMOS ES UNO DE SUS *MOTIVES*.

CREO, ENTONCES, QUE LA PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO RESULTÓ VITAL DURANTE ESTA EXPERIENCIA, TRANSFORMANDO Y TRANSFORMÁNDOSE, EN MOMENTOS, REVELADORA Y ARTÍSTICAMENTE. EL "JUEGO" DE AUTOINFLIGIDO DOLOR, CON EL USO DE DIVERSAS ARMAS, INICIADO POR EL ESPÉCIMEN *MADMEX*, DEGENERÓ EN VIOLENTAS FANTASÍAS DEL PÚBLICO. EN MÁS DE UN MOMENTO, ALGÚN MIEMBRO DEL PÚBLICO DIAGRAMABA LAS CONDICIONES DE SU MUERTE SOLICITANDO AL *MADMEX* QUE LE APUNTARA CON UN ARMA DE FUEGO. LA APARENTE Y TERRIBLE COMODIDAD DEL PÚBLICO CON ESTAS MANIFESTACIONES HICIERON DE ESTA CIBERENCARNACIÓN DE UNA MEXICANIDAD LISIADA, MUDA, COMBATIENTE, DOLIENTE Y VIOLENTAMENTE ATERRADORA, TANTO EL BLANCO COMO EL AGENTE DE LA HOSTIL DINÁMICA. RECUERDO QUE USTED ME COMENTÓ LUEGO CUÁNTO LE LLAMARON LA ATENCIÓN LAS APARENTEMENTE IMPÚDICAS EXPRESIONES DE VIOLENCIA CONTENIDA DEL PÚBLICO. SI USTED O AL-

GUIEN SUPO, A CIENCIA CIERTA, QUIÉN FUE EL DRAMATURGO QUE DESATÓ A TANTOS DEMONIOS MITOLÓGICOS DURANTE ESTA EXPERIENCIA, SERÍA PERTINENTE SABERLO...

RM: Esto lleva a explorar la dramaturgia del público.

GGP: Efectivamente. Y eso nos llevó a construir un repertorio de personajes muy locos, alucinantes todos ellos basados en las confesiones del internet. Y tres de estos personajes los estamos presentando en esta obra **El Mexterminator**.

Ahora, ¿qué tiene eso que ver con Puerto Rico? Lo terrible del asunto es que, de alguna manera, estos personajes, esta nueva mitología de la otredad mexicana ya es cultura popular. Lo único que tienes que hacer tú es prender la televisión y ver en los *videoclips* al Mexterminator y al CyberVato. En las películas de Hollywood, en la publicidad, en la moda... Esta nueva mitología, de alguna manera ya se ha filtrado en la cultura popular y en el *mass media*. Y, con la importancia de la cultura popular norteamericana hacia Latinoamericana, nos llega de rebote y nosotros la internalizamos y la empezamos a representar.

RM: Quiere decir que el latino comienza a representarse a través del ojo del otro.

GGP: Efectivamente. Es una cosa muy extraña. Porque, aunque son personajes muy híbridos y muy extraños, son también muy familiares.

Por ejemplo, esta obra la hemos llevado a Austria, a Finlandia, a Inglaterra, a Italia, a muchas partes... y funciona. En ocasiones, cuando salimos de América y nos vamos a otro continente, tal vez el proceso de traducción de las imágenes tiene que ser complementado con otro tipo de imágenes para ayudar a que se contextualice. Entonces, por ejemplo, si vamos a trabajar en Alemania, nosotros tratamos de trabajar con artistas turco-alemanes en la creación de un personaje turco-mixto de los 90, también genera-

do a través de la internet, que pueda coexistir en nuestro universo para que el público alemán no se salga por la tangente y diga que esos son ustedes en California y que nosotros en Alemania no tenemos ese problema; para que entiendan que hay procesos muy similares de demonización del otro que se están dando en Europa.

Yo creo que, muy tristemente, muchas de las mitologías que se le han impuesto a los mexicanos son compartidas por los puertorriqueños. En los ojos de un norteamericano promedio, un puertorriqueño y un mexicano no son muy distintos. Uno baila salsa y el otro canta música ranchera. Y si tú vas caminando por California eres una chola. Y si yo voy andando por Manhattan soy un boricua. En realidad, cuando estamos hablando de percepciones míticas, hay unos procesos de homogenización de las diferencias culturales entre los latinoamericanos que hacen que en la percepción mitológica del anglosajón todos los latinoamericanos seamos iguales. Y, de hecho, un gran número de las confesiones que recibimos son de puertorriqueños. Hay muchas sobre cubanos y son todas extrañamente parecidas. Los temores y los deseos que los norteamericanos tienen de los puertorriqueños son muy parecidos a los que tienen de los chicanos.

Obviamente, aquí hay un problema epistemológico que nosotros no sabemos cómo vamos a resolver aún. El interlocutor ideal sería bien un anglosajón en Norteamérica o un puertorriqueño que tiene una imagen anglosajona de sí mismo. Pero no es necesariamente la comunidad universitaria y la comunidad artística la que va a ser, supongo, la gran mayoría de nuestro público. Posiblemente, yo no sé, exista un interlocutor ausente en la obra y eso nos va a llevar a establecer otro tipo de relación con nuestro público. Porque el público no se va a ver reflejado en el espejo que nosotros estamos planteando. Pero, aun así, me parece importante que la comunidad universitaria se familiarice con nuestros métodos de trabajo aunque su relación sea de otra índole.

Ahora, también hay otro nivel que no tiene que ver con las percepciones culturales. Es un nivel del que me cuesta hablar pues suena un poco cursi. Pero creo que voy a tratar de hacerlo con cuidado. Más allá de nuestras investigaciones perceptuales o semánticas o epistemológicas, existe el nivel de la magia real del *performance* que, cuando funciona, crea una comunicación de otro orden con el público. Es una comunicación profundamente íntima, de sentimientos, de actitudes, de gestos, de símbolos. Así, si el *performance* es bueno, esta comunicación puede rebasar incluso la falta de sincronidad perceptual que se está dando por todo lo que hemos discutido. Eso puede suceder si la obra es buena. Yo creo que el tipo de trabajo que nosotros hacemos, *at it's best*, crea un espacio de melancolía que permite que efectivamente la gente entre en otro orden de realidad y baje la guardia, y experimente una jornada emocional, intelectual, psicológica que los lleve a una reflexión de otra índole. Y eso, por lo menos mi experiencia me dice, que ciertamente es más fácil que se dé en Puerto Rico que en el Japón, donde nos hemos presentado y, también, se ha dado. Y aunque este interlocutor esté ausente, cómo te digo...

RM: ¿Aunque el particular regional dentro del proceso caracterológico esté ausente?

GGP: Sí. Aunque este elemento esté ausente, otro tipo de conexiones y asociaciones se pueden establecer con el público, que yo creo que pertenecen puramente al orden del *performance*.

RM: ¿Donde la propia ausencia del interlocutor puede ser o señalar a un elemento presente y reconocible para el público?

GGP: Por ejemplo. Y tú acabas de hablar ahorita de la presencia. Eso para mí es muy importante. Porque para mí el *performance* es presencia y no representación. Entonces el *performance* se da en el tiempo real, no en un tiempo dramático. El *performance* se instala en el momento presente, en el aquí y en el ahora, no en un momento ficticio o litera-

rio. Entonces, si la herida se abre y acontece el *performance*, y el público se para en la herida, y es capaz de sentirlo, hay un proceso de trascendencia que para mí es muy importante. No es un proceso, es una experiencia de trascendencia que para mí es muy importante. Si el público es capaz de instalarse en este espacio de presencias que no es de representaciones; si es capaz de vivir el momento presente junto con el *performance*, se crea una magia que es distinta a la del teatro y eso ya depende de qué tan buenos seamos nosotros.

LA INTERACCIÓN ENTRE ESPECÍMENES Y PÚBLICO, CUANDO TRANSCENDIÓ LOS PARÁMETROS DEL DIORAMA INICIAL, ABRIÓ LAS PUERTAS DE UN ESPACIO LIMINAL QUE, COMO UN CARNAVAL, NO PUDO ESCAPAR DE SU CONTEXTO INSTITUCIONAL Y TEMPORERO. EVENTUALMENTE, EL ORDEN Y LAS CADENAS VOLVIERON A LAS PUERTAS DEL TEATRO QUE NO PERTENECE A TEATRO. AÚN ASÍ, EL SIMULACRO NOS DEJA EL RECONOCIMIENTO DE UN VOCABULARIO TEATRAL QUE, A SU VEZ, HACE RECONOCIBLES LAS POSIBILIDADES DE NUESTRO VOCABULARIO NACIONAL. EN LA REVELACIÓN DE ESTE LENGUAJE PARTICULAR, DOS PALABRAS COBRARON IMPORTANCIA PARA MÍ: VIOLENCIA Y DANZA.

NO SÉ SI USTED O ALGUIEN PODRÍA SABER, A CIENCIA CIERTA, QUIÉN OCUPABA EL TERRITORIO DEL CUERPO HABLANTE, DEL CUERPO MUDO, DEL CUERPO PLÁCIDO, DEL CUERPO DO-LIENTE...

RM: Partiendo de su participación en eventos como el **Rompeforma** y de su experiencia junto a performers boricuas en y fuera de Puerto Rico, ¿cómo describiría este movimiento del *performance* boricua dentro de los parámetros que usted mismo ha definido?

GGP: Con el riesgo de generalizar o de hablar de cosas que no conozco suficientemente, yo puedo decir que, por ejemplo, una de las cosas que yo he detectado es que en Puerto Rico la danza ha sido crucial en el desarrollo del *performance* como no lo ha sido en otros países. En México, la danza no ha desempeñado un papel tan importante en el desarro-

llo del *performance*. En Mexico, más bien han sido las artes visuales. Y yo siento que en Puerto Rico muchos performers comenzaron como bailarines y de ahí incursionaron en el terreno del *performance*. Esto hace una diferencia que yo noté mucho durante el **Rompeforma**. Yo también veo que hay otro movimiento de *performance* en Estados Unidos entre las comunidades *neorriqueñas* que parte de lo que se llama el *spoken word*. Que son un poco los hijos de los *Nuyorican Poets* de los años setenta, que es esta nueva generación de *Nuyorican performance artists* que utilizan el *spoken word* y el *rap* y el *hip hop* y lo combinan con un lenguaje corporal muy kinético, desquiciado y maravilloso, y cuyos lenguajes performativos son parecidos a los que sus contemporáneos chicanos están desarrollando en la costa oeste. Pero yo creo que este es un fenómeno más bien de las comunidades de diáspora, que a mí se me hace muy reconocible.

RM: ¿Dónde se ve usted ahora, en relación con esta diversidad de movimientos?

GGP: Un aspecto de mi trabajo tiene que ver con el *spoken word*, aunque cada vez menos. Porque, en realidad, en los últimos años mi trabajo principal ha sido el de los dioramas vivientes, que es lo que vamos a presentar aquí, donde no utilizo lenguaje hablado. Es una obra que dura, en ocasiones, hasta ocho horas al día por tres días consecutivos, durante los cuales yo me exhibo como un artefacto humano o como una especie en peligro de extinción o como un santo viviente o como un *ethnocyborg*... y el público interactúa conmigo de múltiples maneras. Entonces veo yo cómo he formado parte de los movimientos de poesía oral o *spoken word poetry* de los Estados Unidos. Pero, de alguna manera, considero que mi trabajo es inclasificable, pues siempre he sido un cruzador de fronteras. Mi experiencia real territorial como cruzador de fronteras se ha manifestado en

mi arte como una experiencia interdisciplinaria. Hago videos, escribo libros, hago recitales de *spoken word*, instalaciones en museo, hago radio, etc. Y me gusta cruzar fronteras en el oficio porque creo que de esa manera soy mucho más coherente con el tipo de ideas que yo quiero representar.

RM: Partiendo de esta experiencia, ¿qué piensa usted que aportan unos a los otros (los performers boricuas y los performers mexicanos)?

una de las cosas que yo he detectado es que en Puerto Rico la danza ha sido crucial en el desarrollo del performance como no lo ha sido en otros países

GGP: ¿Entre los performers *Nuyoricans* y los mexicanos o entre los boricuas y los chicanos? Porque esto es complicado. A mí me encantaría, por ejemplo, que hubiera festivales de performers puertorriqueños, mexicanos, *nuyoricans*, chicanos... para comparar notas. Lo que pasa es que en nuestros países no parece haber el interés necesario para hacerlo.

Sería interesantísimo ver cómo vamos a ver nuestros lenguajes. Mi caso es muy particular porque yo soy uno de los pocos mexicanos que cruza la frontera continuamente o uno de los pocos chicanos que regresan a México con regularidad. Porque muchos chicanos no regresan con frecuencia a México y entonces han creado una tercera cultura muy propia. Y yo me miro como un chicalango. Como un chilango en proceso de chicanización... Entonces es un caso muy particular y por eso mi estética es muy híbrida también. Pero, yo he aprendido mucho de los artistas puertorriqueños. Les sigo con atención y siempre me ha interesado comparar notas. Por ejemplo, la experiencia colonial de México y Puerto Rico y la experiencia poscolonial de los chicanos y de los *Nuyoricans*. Creo que hay muchas diferencias, pero al mismo tiempo creo que hay procesos parecidos y por eso estoy aquí...

31 de marzo de 1999