

**“El caso del espectador de María Jerez” (\*)**

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa4.1/Site%20Folder/sue-ellen1.html>)

**Sue-Ellen Case**

University of California-UCLA

Agradezco la invitación de Emily Coates y "The World Performance Project at Yale", al igual que la ayuda de Kate Krier y Joie Chen. Y muy especialmente, a María Jerez por una pieza que disfruté y me inspiró a ensayar algunas de las ideas a continuación.

Los espectadores que llegan a la performance de María Jerez *El caso del espectador* traen consigo una genealogía específica de expectativas que contribuyen al placer y al dolor de presenciar la pieza. Las acciones e imágenes de la performance introducen claves sobre exactamente cuáles crímenes por ser espectador o por presenciar crímenes han formado dicha genealogía. Gran parte del humor y de la ironía de la pieza, al igual que de su composición de significado, depende del accionar de esa genealogía. Más que usar el término genealogía proveniente de Foucault, me gustaría proponer el término *espectónica* (1) para nombrar la oscilante y compacta naturaleza de las referencias relativas a la recepción ofrecidas por Jerez.

Tomando prestado el sentido de la tectónica, un campo cercano al corazón de cualquier habitante de Los Angeles, la tierra de los temblores, percibo que *El caso del espectador* está compuesta de diferentes niveles cambiantes de referencias *espectónicas*, de maneras de mirar históricamente producidas. Lo que Jerez nos invita a presenciar son imágenes compactas e ingeniosas de y referencias narrativas a amenazas y hechos de violencia contra las mujeres. Los referentes históricos que ofrece se localizan, *a grosso modo*, en la iconografía cultural pop de mediados a fines del siglo XX y en los folletines de misterio o *pulp fiction*. Sus principales motivos son tomados de títulos y cubiertas de folletines, así como de la reina de la iconografía del siglo XX, la muñeca Barbie.

Jerez dispone su *espectónica* con la acomodación de objetos y con su acción inicial. Primero, prepara a la audiencia con el set. La audiencia descubre una cómoda silla frente a una pantalla. La silla le da la espalda a la audiencia, quizá para ilustrar su estatus sustitutivo, quizás por funcionar como un signo indécico de la posición misma de los espectadores en sus asientos. Es una silla grande y cómoda, diseñada para sentarse por largas horas frente a una pantalla. Su diseño indica la condición doméstica duracional del espectador de fines del siglo XX y principios del XXI.

Es una poltrona de color rubio y como veremos, lo rubio es un *leit motif* de la pieza. Es un mueble de mediados de siglo, no una silla reclinable sino, como descubriremos después, una poltrona para Barbies.

La silla, vagamente ubicable en el tiempo, se encuentra frente a un teléfono casero con cable—en el DVD que miré era de color pastel. El teléfono es otro signo de mediados de siglo que invoca cierta nostalgia o que puede ser un signo de nostalgia por anteriores aparatos de comunicación.

Hay tecno-nostalgia o simulación de la misma, como por ejemplo los teléfonos de *Battlestar Galactica*, que están en una nave espacial pero son tecnología telefónica del siglo XX. Al otro lado del “salón” se encuentra un bar con mezcladores para martini. El martini es otro de los signos nostálgicos que nos remiten a 007 o a los salón-bares de esa época.

Hoy en día los espectadores están más que familiarizados con shows que usan elementos de este periodo, desde programas como *Mad Men* hasta las piezas de performance inconformista de Lois Weaver sobre *Tammy Whynot*. Ya familiarizada con obras de arte “posmodernas”, la audiencia no espera ver una pieza de época, sino una pieza con una o dos épocas en ella.

La ubicuidad de los elementos de mediados de siglo en el arte-acción postmoderno ancla con firmeza la obra de Jerez dentro del género. Los estilos de mediados de siglo apuntan al *demier cri* del modernismo así como al comienzo de un largo *affair* con la estética de las nuevas tecnologías y su perforación del espacio doméstico. Las líneas estilizadas y las superficies brillantes de las aspiradoras y refrigeradores de mediados de siglo constituyen un velo [*shroud*], según el concepto de Allecquere Rosanne Stone, bajo el cual los elementos en acción se repliegan fuera de nuestra vista, sin desplegar su función o sus operaciones tangibles; en cambio, el estilizado, reluciente y colorido velo organiza el placer de la mirada.

El teléfono turquesa, por ejemplo, o el reluciente mezclador de martinis, o la simple silla—por lo general de vinilo—iluminan la superficie y ocultan las claves de su producción, pues Jerez exhibirá y ocultará su propia producción de imágenes en la pieza para deleite nuestro. Y, como ella mostrará luego, este tecno-velo es un mecanismo de anonimato a través del cual el extraño que no ha sido invitado, el estrangulador, puede penetrar el espacio privado y doméstico de la mujer. La clara acción y reacción de Jerez a las llamadas de alguien que respira anónimamente, el extraño fuera de vista que toca el timbre y la violencia que entra en la casa por la pantalla, hacen efectivo el anonimato amenazante creado por estas nuevas tecnologías domésticas. Estas componen, literalmente, el tecno-velo de la mujer que se tiende sola en su cómoda silla. El diseño de mediados de siglo, compañero corporativo de las nuevas técnicas de publicidad, marcó la seducción y estrangulamiento de la mujer en el nuevo reino de lo público y lo privado en el que ellas se convirtieron en el blanco de la economía corporativa, y como objetos publicitarios de deseo, fijaron el placer y el peligro de la mirada heterosexual normativa. Las mujeres entraron en “la sociedad del espectáculo”, como la definieron los situacionistas, donde los códigos hiper-genéricos dominantes de las relaciones de poder hétero se volvieron seductores y en donde también se le dio de nalgadas a la estética del “ahora te veo, ahora no te veo” de las prácticas sexuales minoritarias. Jerez también ejecutará tanto el “ahora te veo” como el “ahora no te veo”.

A este set, puesta en escena o puesta en abismo, entra María Jerez. Aparentemente—y a esto volveré después—entra sin “afecto”. Como ocurre con el diseño de mediados de siglo, su función, no su interioridad, se ve enfatizada. Como descubriremos después, ella ejecutará lo que Augusto Boal llamó el *espect-actor*—una combinación de espectador y productor de la pieza. Jerez se sienta en la poltrona estilo Barbie y se pone una peluca rubia. La rubia, como Hitchcock la presentó en numerosas ocasiones, es el objeto apropiado para la mirada fílmica y su blancura delinea el rol de la víctima atractiva y con clase. Lo rubio ayuda a componer una de las placas *espectónicas* de la pieza. Lo rubio se desplaza lateralmente en la placa que incluye esos objetos de mediados de siglo: el interior se retrae hacia adentro, mientras la superficie permanece seductora e intrigante. La superficie de la rubia refleja el deseo y la violencia del hombre amenazante en los folletines y en la pieza de Jerez. Ella organiza, como teorizaron las críticas feministas de cine de los 70 y 80, la mirada “masculina”. Totalmente manipulada, esa muñeca rubia de mediados de siglo descrita en los folletines pronto se convertiría literalmente en una muñeca: Barbie.

Esta aparecerá por primera vez en 1959 y aparecerá también al inicio de las invenciones en pantalla de Jerez. Barbie fue la hija pródiga de Madison Avenue, alcanzando la combinación perfecta de espectáculo y consumismo. En el cambio de milenio las estadísticas de consumo de Barbies eran alrededor de diez muñecas por niña y se estima que en los EEUU se vende una muñeca por segundo (MacDougall, 259). La Barbie también se convirtió en un éxito globalizado que diseminó el ser rubio por el mundo—un fenómeno con el que juega el uso de la lengua castellana en el performance de Jerez. La Barbie juguetonamente celebraba el Sueño Americano. Al personificar los placeres y peligros de la mirada, Barbie es el juguete seductor, sexualizado y anoréxico—una encarnación del ser espectador y del espectáculo consumista/nacionalista/global.

Ya con la peluca rubia Jerez presiona la pantalla con su control remoto y las imágenes empiezan a rodar. La audiencia pronto descubre que también es Jerez quien produce las imágenes: tiene una cámara de mano en su regazo y con ella crea la imagen que aparece en la pantalla. En este caso el *espect-actor* [actriz] pertenece más al siglo XXI que al XX. Lateralmente a lo largo de esta placa podemos pensar en youtube o en facebook, donde miles de espect-actores crean y reciben la obra en la pantalla en sus propios cuartos y con su propia utilería: la puesta en acción de los diarios placeres del espacio doméstico propio.

La primera imagen en la pantalla es la de una rubia golpeada en la cubierta del folletín de misterio de Erle Stanley Gardner correspondientemente titulado *El caso de la rubia con el ojo amoratado* [The Case of the Black-Eyed Blonde]. Esta es la primera de una serie de imágenes de folletines baratos, aproximadamente de los años 40. Luego volveré a considerar el papel que este género juega en la performance, pero por ahora quiero mantener el foco en lo rubio y en Barbie. La cámara de Jerez captura entonces a Barbie cuya boca está sellada con cinta adhesiva; su vestido ha sido violentamente arrancado revelando sus senos y tiene el ojo morado del que habla el título. Barbie es la rubia golpeada con moretones, víctima de la violencia sexual. Ahora, la cámara la enfoca de arriba a abajo, incrementando su velocidad. La respiración de Jerez corresponde al ritmo de la cámara y entonces comprendemos que la cámara en realidad está violando a Barbie.

La violencia de la objetificación, la mirada masculina, el espectáculo y la cosificación de la seducción se ven literalizadas en esta sección. La cámara duele. La mirada duele. Y la audiencia, en el DVD que yo miré, se reía.

Para entender *El caso del espectador*, en este momento quiero retornar a la genealogía del presenciar como espectador que la audiencia traía consigo en esa risa. La risa resuena a lo largo de la placa espectónica organizada por un género cinematográfico particular. En la década de los 90 los espectadores empezaron a disfrutar de un género de películas conformadas por escenas violentas que ponían en efecto una distancia irónica hacia las representaciones de la violencia, como placer visual primario. Estas películas celebraban la sorpresa del asesinato casual, que podía ser fruto del error o carecía de propósito. La película *Pulp Fiction*, por ejemplo, que invoca una cita no nostálgica de los folletines de detectives como la que se usa en esta performance, despliega sus placeres visuales a través de asesinatos y escenas de violación y sexo sado-masoquista. En filmes posteriores la ubicuidad del asesinato y la violencia, a través de la repetición, añadía una dimensión más al distanciamiento del espectador y a sus placeres. Piénsese en *Die Hard 2*, en la cual Bruce Willis mata a 264 personas, o en *Robocop 2*, durante la cual mueren 81 individuos, o en la serie *Kill Bill* que orientaliza y vuelve estético el asesinato por medio de una variedad de escenarios y métodos. Considérense los videojuegos en los que matar sirve para ganar puntos y es señal de éxito en el juego. Esta distancia irónica, este sentido de placer en la violencia, el sentido del juego, es el rastro genealógico encontrado en la risa de la

audiencia frente a la violación de Barbie por la cámara. De cierto modo, la risa puede ser entendida como señal de que los aficionados al arte-acción quieren celebrar la caída de la Barbie comercial dominante, pero creo que es más que eso, es un placer proveniente de la cita visual de la violencia.

Jerez ha creado una performance que trabaja este placer a lo largo de la pieza. De hecho, la performance se concretiza alrededor de ejemplos de violencia contra las mujeres, incluyendo gritos, manos en su garganta, miradas de terror, etc. Estos ejemplos de violencia se ven descontextualizados y fragmentados, y producen momentos en la performance en los que el miedo y la violencia se congelan en una imagen: crean una instantánea—una detención en el placer del deslizamiento semiótico. La violencia, por lo tanto, es aquello en lo que el sistema se congela. Y por sistema me refiero a algo más allá de la propia estructura de Jerez: el sistema social. Michael Taussig describe el orden social como literalmente “a nervous system” (un sistema nervioso) en el que las únicas “illusions of order [are] congealed by fear” (ilusiones de orden [son] se ven congeladas por el miedo) (citado en Halberstam, “Imagined Violence Queer Violence”, *Social Text* p. 190). El sistema social es un sistema nervioso y sus ilusiones de orden se localizan en actos de violencia.

Ahora, con el propósito de enfatizar la influencia de esta estructuración por medio de lo social en la performance contemporánea, quiero salirme de la pieza de Jerez hacia otra pieza. Espero que el lector estará de acuerdo en que operan de modo similar.

### Big Art Group

The Big Art Group de Caden Manson en Nueva York creó una pieza titulada *Flicker*, presentada entre 2002 y 2005. Primero, permítaseme mostrar un fragmento de la pieza que dará un sentido de cómo creo que se relacionan.

Considero que puede verse el juego entre lo vivo y lo que está en pantalla, así como las citas visuales relacionadas con la violencia contra las mujeres y los folletines de misterio. En *Flicker*, dos “películas” se chocan y se desparan en una sola pantalla. En una de las narrativas, el voyeurismo y el sadomasoquismo moderado se salen de control, mientras que la historia B sigue a un grupo urbano de amigos. Estos se pierden en un territorio salvaje que se vuelve mítico y asesino. En la medida en que los dos filmes se intersectan emerge una oscura narrativa de disyunción compuesta de imágenes de amenaza y violencia contra las mujeres. Asimismo, la pieza está diseñada para invocar cierto tipo de risa de familiaridad, o de divertimento, ante estos, en este sentido, tropos.

Hay varias diferencias entre Jerez y The Big Art Group. Primero, la iconografía de *Flicker* cita las películas de horror más que los folletines de misterio. Segundo, la pieza posee un carácter más marcado de fragmentación del cuerpo viviente—su perforación—por la pantalla. El grupo revela cómo el cuerpo y la película se co-producen el uno al otro. Es lo que Jason Farman, en el único tratamiento crítico completo de *Flicker*, ha descrito como la relación dialógica entre el cuerpo real y el virtual. Farman se expande teorizando sobre la filmación de los cuerpos sufrientes y sobre el presenciarlos como algo voyerista o fetichista.

Sin embargo, no desarrolla la relación entre la mirada voyerista y su objeto: la mujer víctima. Es decir, cómo el uso de múltiples registros se congela a través de esos momentos violentos que tienen a la mujer como objeto. Tampoco estoy segura de que *Flicker* haga una crítica de esto.

Pero la pieza de Jerez juega con las dos caras de esta violencia: su placer y sus peligros. No quiero dar a entender, sin embargo, que hay una relación simple y directa entre las representaciones de la violencia y la violencia “real”, aunque algunas críticas feministas y ciertos movimientos activistas lo hayan hecho, por ejemplo convocando a la censura de la exposición pornográfica de la violencia contra las mujeres. Y las tempranas teóricas feministas de cine pensaban en los efectos sociales cuando discutían las operaciones escopofílicas de la cámara e implicaban, a través de ella, la violencia de la mirada masculina. En mi caso, no necesariamente pretendo alinear este tipo de recepción de la pieza con los resultados de las investigaciones psicológicas de los 90, que establecían una relación directa entre la violencia en los juegos y en el cine, con la violencia real. En vista de la risa de la audiencia frente a la violación de Barbie por parte de la cámara, semejante aproximación parece contaminada de cierta manera por un conservadurismo chapado a la antigua, por un humanismo pre-posmoderno, o por una reacción puritana. ¡Cierren los teatros porque son una mala influencia! Como una vez dijeron hace algunos cientos de años. ¡No se rían en la escena en la que Barbie es violada! ¡Ese placer va a producir violaciones reales! En verdad, censura chapada a la antigua. Es una era ya pasada que traería a colación cifras como que el 17.6 % de las mujeres en los EEUU ha sobrevivido una violación o su intento (de estas 21.6% eran menores de 12 años cuando fueron violadas por vez primera, y 32.4% tenían entre 12 y 17 años), o las figuras ofrecidas por *The National College Women Sexual Victimization Study* [Estudio Nacional de Victimización de Mujeres en la Universidad] que estima que una de cada cuatro mujeres en los primeros años de universidad experimentan violaciones o intentos de violación (Fisher 2000). Una feminista chapada a la antigua traería a cuento estas cifras en un estudio de representaciones de la violencia pero no alguien juvenil y vivaracho como yo. Me encuentro entre los espectadores que disfrutan películas como *Pulp Fiction* y mientras que a nivel personal me encojo, como la feminista a la antigua que fui, ante esas imágenes de mujeres, siento que cualquier retorno a este tipo de críticas puede acabar con mis posibilidades de entrar en la Tercera Ola.

Hoy en día los espectáculos que ponen a prueba la relación moral entre la recepción de representaciones de la violencia y la violencia real no son críticas feministas sino nacionalistas. Existen numerosas consideraciones críticas sobre las fotos de prisioneros tomadas con cámaras personales en Abu Ghraib y luego distribuidas por el internet.

Estas tomas de víctimas de tortura de estado fueron vistas como “divertidas” y juguetonas por parte de los soldados de EEUU que las hicieron. Las consideraciones éticas sobre la recepción no fueron tanto sobre el género como sobre el sujeto nacional y sus objetos, aunque estas fotos lo fueran de mujeres posando para la cámara junto a prisioneros hombres torturados. El término clave en el discurso crítico que hoy se usa para significar los términos de una respuesta ética a esas imágenes—y que ha desplazado el uso feminista de la mirada o mis anteriores consideraciones sobre la distancia irónica—es “afecto”. De forma ya muy conocida Fredric Jameson caracterizó la cultura posmoderna con el “ocaso de los afectos”. Pero los afectos han regresado en esta era “post-post” de Abu Ghraib. Es lo que Sara Ahmed y otros, rechazando el modelo freudiano de las emociones individualistas llaman la “política cultural de las emociones” [*Cultural Politics of Emotion*]. Judith Butler propone que la “afectividad transitiva” podría describir aquello con lo que Susan Sontag estaba luchando en su intento por ver si las fotografías del sufrimiento podrían incitar respuestas éticas o políticas. Afecto y emoción son términos en uso bastante debatidos. Brian Massumi en *Parábolas para lo virtual* [*Parables for the Virtual*] describe el afecto no como emoción sino como intensidad. Emoción, pero como intensidad. A diferencia de Sara Ahmed, Massumi entiende la emoción como personal y subjetiva, mientras que el afecto, según él, es intensidad, e intensidades son nódulos sociales. Como intensidades y a

diferencia de las emociones, los estados afectivos no están estructurados de modo narrativo, como Lawrence Grossberg ha argumentado. Y por lo tanto, podríamos ver los momentos de violencia compactados y descontextualizados de Jerez como dichas intensidades. Estos están diseñados para viajar por medio del “transitive affect” (afecto transitivo) para invocar una respuesta ética del espectador. Como las fotos de Abu Ghraib del modo en que Jasbinda Puar las considera, los estrangulamientos y violaciones de Jerez producen una teatralidad exagerada—quizá como parte de su ironía y humor—pero también como parte de su afectividad ética. Puar considera esas “tomas” placenteras como reveladoras del “keen ecstatic eye of the voyeur, the haunting surveillance...the speed of transmission—aphrodisiacs unto themselves” (31) (del agudo ojo extático del voyeur, la vigilancia acechante...la velocidad de la transmisión—afrodisíacos en sí mismos) que tienen parte en el flujo de violencia. Pero ellas también pueden apelar al ciudadano socialmente responsable. Y esas imágenes nos recuerdan la ubicuidad de la cámara personal y la placa *espectónica* de producir las propias acciones como juego. A través de nuestro papel como *espect-actores*, nos encontramos nosotros mismos dentro del espectáculo que simultáneamente estamos produciendo.

Ahora, para regresar a la performance de Jerez: sus imágenes de la violencia también están plagadas de alusiones a los folletines comerciales. ¿Por qué usa las carátulas de los folletines de misterio? ¿Por qué, específicamente, novelas de detectives que celebran la locomotora misma del desarrollo narrativo? Los folletines de misterio dependen de un acto violento, con frecuencia un asesinato, para poner en marcha su trama casi de la era industrial con sus motores chirriantes, cuyas formas integradas y completas en una edad del “cortar y pegar”, versiones musicales, Milli Vannillis y *multi-tasking*, se han convertido en una forma de alusiones de divertimento. De todos modos el referente comprimido aquí es simplemente un corto y sugestivo diálogo, y una imagen proyectada. Su forma compacta y pasajera ofrece el placer de la velocidad y la distancia—semejante a mirar desde la ventana de un avión el sinuoso recorrido de un tren en la pradera. La narrativa, como “la pequeña locomotora que pudo”, es ambiciosa y se esfuerza hasta llegar a un buen fin.(2)

Los mejores años de los folletines narrativos fueron aquellos en los que la gente se encontraba luchando por una cosa u otra en los países del primer mundo en los que proliferó. La gente necesitaba estar mejor, quería estar mejor, se imaginaba estando mejor. La narrativa, en su convencido esfuerzo colina arriba prometía que todo su brío iba para alguna parte y que cumpliría su cometido. En este sentido, podemos ver cómo su distribución también funcionó bien en los países en desarrollo. El detective americano y la violencia americana fueron vendidos como parte de una historia larga y exitosa. Sus sellos de marca, como la rubia golpeada, la persecución y los disparos, eran sus imágenes de moda—los actores necesarios a lo largo de su dureza *espectónica* y su fórmula para el éxito.

Ceñirse a esa narrativa mantiene ocultas las historias exitosas, por decirlo de algún modo, mientras que su fragmentación abre dos posibles formas de recepción que están inefablemente ligadas: Primero, una actitud cínica hacia las nociones de progreso, quizá incluso hacia las instituciones del progreso y segundo, una amena liberación de las mismas. Este liberarse del progreso puede ser placentero para una generación empujada sin descanso hacia el éxito desde el preescolar o incluso desde el pre-preescolar, o después de la escuela, o durante la escuela, trabajando incesantemente hacia ese puntaje en el examen, esa solicitud exitosa y ese promedio perfecto de calificaciones. ¿Quién quiere viajar en esa “pequeña locomotora que pudo” cuando se busca, literalmente, pasarlo bien? Las celebraciones de la ausencia de progreso, aunque sean hechos llenos de energía, vienen con representaciones de asesinatos casuales y sin motivo, sorpresas que no van a ninguna parte. Además, estos espectadores pueden sentirse atemorizados

por el hecho de que quizá la economía no vaya a sostener o apoyar toda esa determinación, las tutorías, los fines de semana y las tardes saturadas de esfuerzo. Así, la fragmentación de la eternamente esforzada y exitosa forma de la narrativa, extrayéndole su violencia, puede causar un humor que se desquita de la omnipresencia del logro exitoso (léase la autoridad) en una puesta en escena social saturada por este, examinando y calculando por doquiera. Observar la violencia en la pantalla es más placentero que, digamos, entrar al salón de clase o al lugar de trabajo con una pistola. Tales acciones son dolorosamente cuidadosas en su objetivo—demasiado parecidas al mundo de causas y efectos. En cambio, el placer de jugar con imágenes repetidas de violencia sin sentido y establecer una distancia de la responsabilidad moral sobredeterminada, o de la responsabilidad, puede ser una pausa muy necesitada.

Ahora permítaseme abandonar esta visión teórica panorámica de la performance para pasar a una breve mirada sobre dos secciones individuales.

La sección "Dos mujeres desconocidas" le permite al observador entrar al closet del "ahora te veo, ahora no te veo" de mediados de siglo. Jerez escenifica el placer furtivo entre una Barbie rubia y otra morena—estoy tratando de recordar en vano el nombre de la lesbiana hombruna—quizás se llame simplemente Barb. De todos modos Jerez produce una escena de beso apasionado con dos muñecas. Una de ellas piensa continuamente que la están vigilando y tiene miedo. La otra parece insistir en que hay placer en algún lugar más allá de la vigilancia social. Este "más allá en algún lugar" ya teorizado por Teresa de Lauretis, sería fruto del closet, si se me permite el retruécano, una excepción a la violencia escópica heterosexual. Barbie puede disfrutar de una escena de sexo consentido con su compañera morena. Por un momento las muñecas llegan a jurarse amor, pero entonces el esposo de una de ellas entra y de nuevo, la violencia. De todas formas, es importante notar que Barbie y Barb no se agreden entre sí, sino que es la vigilancia del contacto heterosexual obligatorio lo que lleva a la pareja a la proximidad con la violencia. Sin embargo, son muñecas y por tanto simples sustitutos de lo sensual. Además, como figuras con un género exagerado, reproducen la imagen del encuentro lesbiano que hace parte del placer escópico de los folletines. Las "muñecas" de los folletines ponían en escena el placer del "ahora te veo, ahora no te veo" desde lo perverso. Aún así, es importante recordar que lo visible no eran las lesbianas. Las imágenes de los folletines muestran solamente el centelleo de una versión hiperbólica de este género. El espectador de Jerez solamente ve el estereotipo—los placenteros límite/ansiedad de la economía hétero, que finalmente también se ve estrangulada. Un asesinato por melancolía.

#### El visitante chino

La sección de la performance titulada "El visitante chino" es el único de los encuentros estrictamente oral. Aquí, las relaciones telefónicas se ven invertidas—la que responde la llamada se vuelve el sujeto y las palabras del hombre en el otro lado de la línea son, al principio, intraducibles, in-entendibles, in-inteligibles. Aunque él tiene acceso a las tecnologías de la comunicación, estas requieren el uso de la lengua inglesa. El inglés global es el MacDonald's o el Levis de la oralidad imperial. Aunque China está en la línea, por el momento, y hay una cita en el futuro, esta debe ocurrir literalmente en nuestros términos. La cubierta del folletín que usa Jerez se publicó en los años 60 pero es reminiscente de Charlie Chan, un popular detective de mediados de siglo.

Chan, interpretado por un actor sueco con el rostro maquillado de asiático, en verdad se basó en un detective real de Hawaïi. Pero su popularidad radicaba en ser extranjero, en su sencillo inglés malhablado que, no obstante, reflejaba la lógica que resolvía los misterios, así como en su sabiduría estilo galleta de la fortuna que aclaraba los dilemas metafísicos. La mitad del siglo

estuvo marcada por influencias asiáticas en la arquitectura—sus líneas y elementos, la iluminación, la cerámica. Lo extranjero es inherente a la tecno-esfera de alcance global así como a la realidad de sus procesos productivos en tierras lejanas, la cual marca a los objetos mismos, retirada de sus superficies pero de todos modos espectralmente perceptible para el ojo. Sin embargo, hay otra manera de ver esta sección del “visitante chino”. Puede entenderse como un desplazamiento de los referentes del español en la pieza, que no son destacados. De hecho, la versión de la performance que miré estaba en español. Esto implicó una perspectiva totalmente diferente frente a la rubia Barbie, la traducción de los folletines de misterio, etc. El espectador, se presume, sabía español y probablemente no era rubio. Uno podría imaginarse, por un lado, que la performance ocurrió fuera de EEUU y por otro, que tuvo lugar allí. Viviendo en una ciudad llamada Los Angeles, con un alcalde de apellido Villaraigosa y una población aproximada de nueve millones, de los cuales la mitad habla español, puedo imaginar que esta performance era sobre ver *gringolandia* desde dentro. Los elementos de la producción eran las imágenes televisivas, las muñecas, la literatura popular y la violencia que apuntala la producción de *gringolandia* y todavía más, apela al espectador como gringo, alentando el consumo de estos elementos y la identificación con los mismos. La distancia que pone en efecto la fragmentación podría ser una distancia étnica.

Y con esta nota, me retiro.

## NOTAS:

(1) La autora juega con la relación que existe en inglés entre el sustantivo *spectator* (espectador) y el verbo *to spectate* (presenciar) para crear un neologismo referente al proceso de observar la pieza de Jerez—*spectonics*, que combina *spectate* y *tectonics*, tectónica en castellano. Sin embargo, “presenciar” posee un sentido demasiado general comparado con *to spectate* y no se presta al juego de palabras. Para la traducción de *spectonics* proponemos “espectónica”, que aunque no es lo mismo se acerca al sentido propuesto por la autora.

(2) “The Little Engine that Could” (La pequeña locomotora que pudo) es un cuento para niños muy popular en EEUU. De manera general trata de una locomotora que va muy cargada y repite: “creo que puedo, creo que puedo”, hasta que logra llegar a su meta.