

# CUERPOS QUE RECUERDAN: LA PERFORMANCE COMO UN ACTO DETONADOR DE MEMORIA

POR ANDREA REINOSO

Lo que duele no se olvida,  
La sangre no se olvida.

**ANÓNIMO**

«Pensar el cuerpo como político es entenderlo como un lugar de memoria. El cuerpo humano que invocamos aquí juega las veces de punto partida desde donde se hilvanan recuerdos vividos y se reinsertan las vidas personales en los cuerpos sociales» (Aguiluz, 2004, p. 3). Tenemos cuerpos testigos del pasado y también cuerpos que resisten al olvido, que, a pesar de que no vivieron ciertos acontecimientos en su carne, el contexto en el cual están inmersos les obliga a ser parte de esa historia.

Cuando hablo de lugares de la memoria, me refiero a espacios visibles en los que la memoria habita y se hace presente. Su visibilidad se construye como una estrategia para combatir a la historia oficial, que cuenta con monumentos, fechas y lugares para conmemorar la verdad de los vencedores. En ese sentido, el cuerpo es también un lugar, el primer lugar en el que la memoria habita. «En la esfera corporal está inscrita la memoria: ahí emerge la capacidad de rememorar puesto que las marcas de pasados acontecimientos (las heridas vividas, sentidas, experimentadas que habrá que suturar simbólicamente, individual o colectivamente) han tenido lugar» (Aguiluz, 2004, p. 3) Esta lucha entre olvido y memoria, entre historia oficial y memorias que quieren ser borradas nos lleva a plantearnos una pregunta: ¿Cuáles son las imposibilidades de entender el cuerpo como un lugar de la memoria?

La primera imposibilidad que se presenta es el carácter efímero del cuerpo y de la marca corporal. El cuerpo perece y la memoria se va con él. He ahí la importancia de un registro. Pero, a pesar de esto, las posibilidades que nos presenta el cuerpo como un lugar de memoria son muy amplias: al ser el primer territorio en el que habitamos, toda experiencia nos deja marcas, «huellas que hacen factible la preservación y la legibilidad del pasado» (Aguiluz, 2004, p. 5), a través del cuerpo nos relacionamos y por él atraviesan todas las relaciones de poder. Absolutamente todo lo que hacemos y sentimos sucede en el cuerpo, por ende, «la capacidad de evocación, de asociar hechos y recuerdos atraviesa la completitud de la persona, a testificar entonces algo acontecido implica la capacidad de articular un pasado sirviéndose del cuerpo por entero, de las

reminiscencias de experiencias vividas (y percibidas)» (Aguiluz, 2004, p. 5). El cuerpo se convierte en el primer lugar de la memoria.

Se ha impuesto una manera de registrar la memoria que es la escritura, la inscripción, que tiene un carácter segregador: para acceder a la memoria debes saber leer y escribir, así como compartir el mismo idioma. La historia oficial está escrita en papel, lo que garantiza su fácil transmisión dentro del círculo letrado, oficialismo que deja de lado otras prácticas que tienen lugar en el cuerpo y que involucran otras sensaciones y respuestas diferentes.

Al ser el cuerpo un sitio de inscripción social y discursiva, hay gestos en las performances, que por mínimos que sean, detonan una serie de recuerdos que pasan por la vivencia personal, pero que atraviesan también un contexto global, por lo que algunas propuestas performáticas se han convertido en estrategia de denuncia y detonadores de la memoria social que busca ser silenciada. Esto porque la memoria, estratégicamente, tiene que ser visible.

Daniel Chávez y Doris Diafarnecio (2014) plantean una interesante propuesta de la memoria colectiva politizada como un acto pedagógico, es decir, la acción performática se entiende como una forma de recordar. Y, al realizar la acción en un espacio público con la posibilidad de integración de los espectadores, esta memoria se hace colectiva.

Para comprender el funcionamiento de la memoria colectiva quizá convenga investigar la organización social del olvido, las normas de exclusión, supresión o represión, y la cuestión de quién quiere que alguien olvide qué y por qué. En suma, la amnesia colectiva. Amnesia está relacionada con «amnistía», con lo que solía denominarse «actos de olvido», la supresión oficial de recuerdos de conflictos en beneficio de la cohesión social. (Burke, 1999, p. 82. Citado en Chávez, Diafarnecio, 2014, p. 38)

Así se ejecutan las luchas por la memoria, entre una historia oficial y las memorias del dolor, de la desaparición, del horror. Hay una pertinencia sociopolítica de abordar estos temas del pasado en el presente, entendiendo al pasado como principio activo del presente y del futuro. Las resistencias, los márgenes, los invisibilizadx, tienen otras estrategias, entre ellas, las acciones performáticas.

¿Cómo se construye la memoria de aquellas vivencias que resultan difíciles de narrar?, ¿qué imágenes son legitimadas para formar parte de la memoria colectiva y cuáles no?, ¿qué cuerpos se rememoran y cuáles se olvidan?

## Recordando en el cuerpo

Ciudad de México, 1966. Esta mujer no tenía suficiente dinero para comprar una caja mortuoria para su hijo, fallecido al ser atropellado por un autobús. Acudió a una tienda de ataúdes próxima al hospital y empezó a rezar y pedir, suplicando ayuda. Al cabo de un tiempo, se vio rodeada de gente que le preguntaba qué ocurría. Entre todos consiguieron reunir algo de dinero para ayudarla. Con esta ayuda, y el descuento ofrecido por el fabricante de ataúdes, pudo comprar uno y enterrar a su hijo con cierta dignidad. Para llegar a su casa con el féretro, tuvo que caminar nueve kilómetros.

### EL FANZINE N°51

El viernes 15 de mayo de 2015, en el marco de la jornada performática de Cuerpo Pacífico,<sup>1</sup> María José Machado realizó la performance *La Piedad*, en la que, vestida de negro, recorrió nueve kilómetros cargando un bloque de mármol de treinta y seis libras. El recorrido lo hizo afuera de La multinacional, un espacio de arte ubicado frente a la Funeraria Nacional, sector rodeado de almacenes de flores y ataúdes.



*La Piedad.*

Fuente: Diego Piedra, archivo Cuerpo Pacífico.

<sup>1</sup> Cuerpo Pacífico fue un encuentro de arte acción realizado en Cuenca y Quito en mayo del 2015.

El bloque de mármol de treinta y seis libras que cargó Machado equivale al peso de un niño de tres años, edad que tenía el hijo de la mujer mexicana de la historia anteriormente narrada en el epígrafe. El recorrido de Machado vestida de negro, que equivale a la misma distancia que caminó esta mujer, es un acto de duelo, un recorrido mortuario en un lugar que hace remembranza de lo efímero que es el cuerpo.

La lápida que cargó tiene tallado el rostro de la virgen. Su performance se llama *La Piedad*, virgen que representa el dolor de la madre que soporta en su cuerpo el dolor encarnado en un hijo muerto, al que carga. La imagen de La piedad representa a la madre que debe soportarlo todo, es ella quien sostiene a la familia en momentos de dolor. «La virgen sufre y le duele, pero su rostro siempre es pasivo, calmado, en un acto de fe» (Machado, 2015). Y esa misma actitud refleja el rostro de Machado. El cansancio, el dolor, las marcas en sus brazos que deja el bloque de mármol, el sudor, no quitan de su rostro el semblante sereno. Machado encarna un duelo ajeno. Carga el peso del dolor, que otra mujer cargó. Es un acto de solidaridad desde el cuerpo. Ella trae a otro espacio geográfico una historia de la cotidianidad. Hace de lo cotidiano su tema artístico.

Machado se apropia de la imagen de La Piedad, pero resignifica su fuerza, la resalta. Apropiarse de esta imagen significa una ruptura del rol de la sumisión femenina al adoptar el personaje de una figura fuerte. Cumplir el recorrido de nueve kilómetros con ese peso es un acto de resistencia física que se convierte en un acto de resistencia al olvido. «Mi cuerpo se volvió fuerte físicamente porque le tocó volverse fuerte de otras formas, el dolor físico no es tan difícil cuando soportar otros dolores que en realidad no tienen como sanar» (Machado, 2015).

## Cuando la piel evidencia las injusticias sociales

Y la herida es la memoria del cuerpo; memoriza la fragilidad, el dolor, es decir, su existencia real

**BALLESTER, 2012, P. 38.**

Estas performances de las que he hablado nos presentan heridas sangrantes que dejan en sus pieles una serie de marcas, de huellas de una memoria. Marcan la presencia de cuerpos que han sido literal y simbólicamente borrados. Porque si algo está claro es que unxs viven y otrxs sobreviven, que unxs tienen tumbas con nombres y flores y otrxs fosas comunes, pues la historia de América Latina está marcada por la muerte, el horror, y la amenaza de la desaparición de los cuerpos.

Llevar marcas de la violencia en su propia piel no implica solo representar el dolor, sino vivirlo; la memoria de lxs otrxs traspasa la piel de estxs artistas, la perfora, la corta, la desangra, «yo escogí usar el dolor, pero no escogemos estas violencias históricas» (Chávez, 2014).

Esta corporalidad individual se ha transformado en un cuerpo político «la actitud de usar el cuerpo como un hecho político es hacer que el propio cuerpo se vea atravesado por un interés colectivo de cambio» (Pantoja, 2009, p. 17). Son cuerpos insertados en un aquí y un ahora, en una sociedad concreta con demandas específicas, son cuerpos que cumplen una agencia. Como dice Daniel B. Chávez (2014), poner el cuerpo sí o sí, esa es la agencia y la forma de accionar de estxs performers ante el dolor de los demás<sup>2</sup>.

Estamos ante una sociedad del espectáculo<sup>3</sup> que se horroriza y tacha de enferma o masoquista al artista que se autoinfringe una herida corporal, pero no se horroriza cuando ve en la pantalla del televisor tanta muerte, tanto cuerpo mutilado, tanta mujer violada. Cabe preguntarse cómo reaccionan ante el dolor de los otros los que cuestionan estos actos inscritos en el arte contemporáneo, ¿acaso solo se quedan como espectadores del dolor? De igual manera es preciso reflexionar sobre si estas acciones artísticas pueden hacer que el espectador no se mantenga inmóvil ante la crueldad. Esta última es la pregunta que muchos hacen a estas acciones. En lo personal considero que hay dos tipos de arte: el que adorna la sala y es armónico, estéticamente bello (al estilo Kant) y el arte que incomoda, «que hace doler el ojo, que provoca que la gente salga de la sala porque no quiere perturbarse, ese arte que usa elementos escatológicos, que denuncia, que te presenta cuerpos abiertos, que te puede quitar el sueño.

Yo no entiendo cuando en la composición en el arte piden armonía, de qué armonía hablan cuando se destrozan cuerpos en la calle, cuando marcan a mujeres como propiedad, cuando asesinan, cuando mutilan. Una obra debe ser armónica, dicen; armónica con qué, si nada de lo que tomemos de referencia en este mundo es armónico.

---

<sup>2</sup> Frase sacada del libro “Ante el dolor de los demás” de Susan Sontag.

<sup>3</sup> Término usado por Guy Debor en su libro titulado «La sociedad del espectáculo publicado en 1967.