

Cuerpo, dolor y memoria: usos sociales y políticos del cuerpo en la performance Latinoamericana, Andrea Reinoso Egas, 2015.

*“Somos cuerpos prófugos, estamos en fuga.
Somos inmanentes con nuestra historia y nuestra memoria.
Somos los cuerpos que la modernidad occidental invisibilizó.
Somos resistencias políticas y poéticas” (Reinoso, 2015).*

Andrea Reinoso Egas, mujer académica, escritora insurrecta y productora visual ecuatoriana, investiga temas de feminismo, cuerpo y poder desde las ciencias sociales y disciplinas audiovisuales. Es destacable su quehacer político en diversas ramas en paralelo a su trabajo investigativo¹, aspecto que también direcciona el tema tratado en su libro *Cuerpo, dolor y memoria: usos sociales y políticos del cuerpo en la performance Latinoamericana* (2015). En este libro, la autora cavila sobre el cuerpo en su construcción histórica, su potencia política y su posibilidad sanadora y generadora de debates, en conexión con los procesos de violencia estatal acontecidos en América Latina a finales del siglo XX. En específico, mediante el análisis de la obra performática de cuatro artistas contemporáneos y latinoamericanos: Daniel Brittany Chávez (México), Regina José Galindo (Guatemala), María José Machado y Daniel Coka (Ecuador). La autora se inscribe en metodologías de investigación feministas, que le permiten fusionar experiencias de vida y cuerpo; para de esta manera, no solo hablar del cuerpo, sino *desde* el cuerpo.

Sus preguntas principales refieren: primero, al uso del cuerpo en la *performance* política, junto con la memoria y el dolor como instrumentos para construir la obra, y segundo, al influjo de los contextos sociopolíticos, nacionales y extranjeros, en la creación de los artistas y en los límites para el uso de sus cuerpos. Con herramientas conceptuales de los estudios culturales y los estudios decoloniales, la autora logra hilar las obras de los artistas junto con una lectura profunda del cuerpo y la historia de violencia, dolor y abusos de poder vividos en Latinoamérica. De esta manera, reflexiona en torno al cuerpo como un “lugar de memoria”, una herramienta que mediante la encarnación del dolor sufrido por el otro, el *invisibilizado*, puede recordar a la sociedad civil y estatal los procesos bélicos y de violencia que nos acontecieron, para que no vuelvan a repetirse.

1 Andrea Reinoso pertenece a “La Teta colectiva fotográfica” (su página de acceso en la plataforma Wordpress es <https://latetacolectivafotografica.wordpress.com>), un grupo de mujeres que pretende reivindicar ideas frente a temas como “el cuerpo, la moral, los estereotipos socioculturales” mediante el uso de la fotografía, buscan generar debates, gestionar trincheras (La TFC, 2014). Reinoso también pertenece a la Editorial Desde el Margen, editorial *insurgente*, que tiene como objetivo contrarrestar el *memoricidio* mediante la publicación artesanal y accesible de textos de difícil acceso o poca difusión, con declaradas intenciones antipatriarcales y anticapitalistas. “*Cuerpo, dolor y memoria: Usos sociales...*” (2015) se ha publicado con esta editorial.

La autora comienza por definir a la performance como la práctica viva, que se gesta en el momento mismo de su observación, en el “aquí y ahora”, niega la posibilidad de que en la performance se “represente” un elemento (en relación a lo teatralizado o dramatizado), porque se lo “presencia”. La utilización del cuerpo en el arte como apero transgresor surge en Norteamérica y Europa en los años sesenta y setenta; influenciado por la Guerra Fría y Guerra de Vietnam; Reinoso lo llama “cuerpo de posguerra”, tenemos grupos como Fluxus (considerado activo entre 1960 y 1978), los Accionistas Vieneses (activos entre 1960 y 1971), entre otros.

Ahora bien, en América Latina el surgimiento y desarrollo de la performance tuvieron sus causas propias y locales, atravesadas por dictaduras militares y conflictos armados internos, en respuesta a las ideas revolucionarias que movilizaron a estudiantes, obreros, mujeres, campesinos, a oponerse a las medidas estatales que hacían de las economías nacionales dependientes del capital extranjero, especialmente de empresas transnacionales y multinacionales estadounidenses. Presenciamos, entonces que “varios gobiernos, asesorados por Estados Unidos, se valen de múltiples formas de tortura, violaciones y asesinatos, con el fin de mantener el poder hegemónico”, una limpieza social y racial, en donde los sujetos vulnerables se vuelven aún más vulnerables, como las mujeres indígenas guatemaltecas en la guerra civil de Guatemala, que veremos más adelante (Reinoso, 2015: 25). Y este mismo proceso de violencia es el que marca a la performance latinoamericana en dos formas: en que se relacionará constantemente con temas sobre duelo, violencia militar, masacre; y en los cambios que hubo en los cuerpos que se alinearon en grupos de resistencia con fines subversivos. Tenemos grupos como CADA (Colectivo de Acciones de Arte), Las Yeguas del Apocalipsis en el Chile de Pinochet, Tucumán Arde en Argentina, artistas como María Teresa Hincapié en Colombia. Por tanto, hablar de performance en América Latina significa pensarlo como el fruto de “una identidad latinoamericana mestiza y sincrética, en la que confluyen ascendencias indígenas, afros, mestizas, europeas y ahora las identidades emergentes, producto de los movimientos migratorios y cruces culturales” (Ibíd.: 39-40).

Reinoso contextualiza el entorno social, político y corporal de los cuatro artistas cuya obra es analizada. La Guatemala de Regina José Galindo está impregnada de una historia sangrienta, de una guerra civil que duró de 1960 a 1996, cargada de violencia a la población indígena, hubieron “aproximadamente ciento cincuenta mil muertxs, cincuenta mil desaparecidxs, medio millón de campesinxs mayas desplazados, cuatrocientos mil exiliadxs, decenas de miles de niños huérfanxs, seiscientas comunidades indígenas masacradas y más de cuatrocientas fosas comunes clandestinas” (Ibíd.: 50-51). El contexto mexicano en que Daniel Brittany Chávez desarrolla su obra está también marcado por conflictos internos, las narco-guerrillas que infunden pánico con su altísimo número de asesinados, torturados y desaparecidos por año. Además, por la violencia estatal que dio su última manifestación con la desaparición de cuarenta y tres estudiantes normalistas en la ciudad de Ayotnizapa, Guerrero. Finalmente, en Ecuador, en el que para los años noventa experimenta una presencia notable de la performance y el teatro experimental. Observamos a su vez, movimientos artísticos que pretenden quebrar el “tradicionalismo, la sociedad y la cultura aburguesada” (Ibíd.: 56). El indigenismo y regímenes presidenciales opresores también caracterizan a la época. El mostramos el contexto de los artistas, junto con un detalle de sus vidas, es una propuesta de Reinoso que pretende mostrar vidas y memorias de personas que llevan una carga histórica y socio-política en sus cuerpos; una carga específica que influirá exponencialmente en su obra y en el uso particular que cada uno hace de su cuerpo.

Andrea Reinoso sitúa también su posición política de llevar un cuerpo feminizado, de mujer, un territorio donde estallan pugnas simbólicas por colonizarlo, una matriz colonial que pretende moldearlo y clasificarlo en una binariedad de dominante/dominado, visibilizado/invisibilizado y civilizado/bárbaro, un proceso de dominación que utiliza a la violencia como herramienta de opresión. Andrea nos cuenta su lugar de enunciación, su historia corporal íntima, marcada por “dolores y recuerdos, como tantas vidas y regímenes de opresión” (Ibíd.: 66). El dejarnos leer la corporalidad de la autora, junto con sus vulnerabilidades, conecta con la idea de “conocimiento

situado” de la filósofa feminista Donna Haraway; pues, esta acción de enunciación, nos muestra la parcialidad política clara que Reinoso plantea, las conexiones entre su historia, subjetiva y específica, y el tema sobre el que investiga: cuerpo, dolor y memoria.

Al reflexionar sobre el régimen biopolítico, en que el Estado-nación moderno utiliza al cuerpo como una herramienta de producción para el mercado, ordenando y estatalizando sus aspectos más íntimos (sexualidad, nacimiento, vejez de las personas); Reinoso clasifica a los cuerpos en siete. A saber: cuerpo marginal, visibilizado/invisibilizado, del deseo/deseado, que produce, que consume/consumido, violable y desechable, sexuado. En cada uno de estos apartados, la autora reflexiona sobre las obras de los performers antes mencionados, y la conexión con sus contextos e historias de vida. Los temas tratados en estas obras son violencia militar y estatal, masacres indígenas, memoria, transcidos, feminicidios, violaciones de los derechos humanos, interrogantes de género y lo *queer*, el dolor colectivo. En todos los casos, los artistas utilizan su cuerpo junto con otros elementos (crucifijos, cuchillos, vestidos de quinceañeras, sangre, heridas, tinta) en función de poner a debate estos temas; lo hacen de manera visual, *corporizada* en su territorio corporal, interpelan a la vista del espectador y en la mayoría de casos, utilizan lo *desviado*, lo repulsivo.

Por último, Reinoso hará una reflexión sobre el dolor como un recurso político del artista performático para visualizar violencias sociales y de denuncia; aspecto recurrente en performances² de los artistas en lupa. La autora nos habla sobre cómo la “marca corporal” auto-infringida en el cuerpo individual del artista, al hacer referencia a una herida colectiva, a un proceso histórico de violencia, se convierte en un “acto de memoria”, en una táctica de resistencia artística frente al olvido. Pues, al inscribirse en la piel, entendida como un lienzo de lo simbólico, cumple la función de archivo, de rememorial, convierte al cuerpo en transindividual, lo politiza. Resulta menester destacar, en este sentido, la performance *La Verdad* (2013)³ de la guatemalteca Regina José Galindo. En este, la artista lee los testimonios de mujeres indígenas de la guerra civil durante una hora, “víctimas de torturas, violaciones y se convirtieron en testigos de la masacre”; mientras tanto, un dentista le aplica siete veces anestesia en sus labios (Reinoso, 2015: 158). Debido a esto, cada vez sus palabras se vuelven más ininteligibles, pero Galindo sigue con el testimonio a pesar de todo. “No importa que tanto intenten callarnos. La verdad está allí, nadie podrá silenciarla” es la frase introductoria de la artista para la obra (Galindo, 2013).

Reinoso concluye en que ya no se puede desligar al cuerpo de lo político, que se lo ha situado en medio de la pugna de poderes, saberes, y discursos que lo pretenden normar. Además, que el contexto latinoamericano sincrético, mestizo, ancestral, influye directamente sobre los modos de hacer performance para los artistas de la región; además de que sus historias personales y nacionales están atravesadas por épocas de violencia. Su reflexión está siempre inserta en la intersección de clase-raza-etnia-género, lo que permite dar cuenta de la matriz colonial que rige en nuestras poblaciones y sus relaciones.

Considero que es un elemento angular en el texto su aporte político, tanto en su forma de ser redactado, como en los objetivos a los que se inscribe, que responden a las creencias políticas de Reinoso. Primero, está redactado usando la “x” en los sustantivos para generarlos inclusivamente; lo cual responde a una coyuntura académica de repensar el lenguaje español desde el feminismo y su crítica hacia la histórica invisibilización de *otrxs cuerpxs*, diferentes al masculino hegemónico. Y segundo, tiene un constante coqueteo con las diversas formas de resistencia, la lucha política, la memoria; elementos que sin duda tejen una ligera invitación a la activación política de sus lectores, aunque no sea el objetivo de Reinoso. De a poco, los

2 Por ejemplo *Ayotzinapa: Querían enterrarnos, no sabían que éramos semillas* (2014) de Brittany Chávez, *Atadademanos* (2010) de María José Machado, *Desbendecido* (2014) y *Cain* (2014) de Daniel Coka.

3 El registro completo de esta obra se puede encontrar en la plataforma de Youtube, siguiendo el link: <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>.

centros latinoamericanos de investigación dan cuenta del potencial epistémico del cuerpo, al menos, en las tres últimas décadas. Este fructífero campo lo vemos cada vez más desarrollado y pensado desde diferentes ángulos y conexiones teóricas. Sin duda, la obra de Reinoso constituye una pieza más en la construcción de una epistemología del cuerpo. Me quedo con la frase “radical no implica tomar un arma, radical es mirar a lxs otrxs y verte reflejado en sus ojos, radical es llorar y sentir el dolor del otrx, radical es poner el cuerpo” (Reinoso, 2015: 174).

José Luis Roldán