

## **Performance y testimonio sobre la violencia política en la escuela**

Marta Haas

Doctoranda Universidade Federal do Rio Grande do Sul y Université Paris Nanterre

martitahaas@gmail.com

### **RESUMEN:**

En esta investigación pretendo establecer relaciones entre el potencial transformador que la performance puede tener en su interfaz con la educación y el testimonio sobre la violencia de Estado.

**PALABRAS CLAVE:** performance, testimonio, trauma, memoria, violencia política.

Este trabajo es parte de mi investigación doctoral, en curso en la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (Brasil) e Universidad Paris Nanterre (Francia). En esta investigación pretendo establecer relaciones entre el potencial transformador que la performance puede tener en su interfaz con la educación y el testimonio sobre la violencia de Estado. Así como la performance, el testimonio también es un acto de transferencia. Diana Taylor (2012, 2013), investigadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, analiza cómo la performance, al funcionar como un acto de transferencia vital, transmite conocimiento social, memoria e identidad a través de conductas repetidas. La autora destaca que, si bien la performance “[...] puede parecer una palabra extranjera e intraducible, las estrategias de performance tienen raíces en las Américas, donde la transmisión del conocimiento y la memoria colectiva jugaron un papel fundamental a lo largo de la historia” (TAYLOR, 2012, p. 52).

Estas estrategias performáticas están arraigadas, ya que a lo largo del tiempo los pueblos originarios de nuestro continente han transmitido y transmitido conocimientos a través de prácticas corporales. Mismo sin acceso a la escritura, varios rituales, canciones, bailes y festivales indígenas continuaron

y continúan transmitiéndose a lo largo de los siglos. Esto puede parecer paradójico, ya que una de las características de la interpretación es precisamente su efímero: desaparece rápidamente y nunca se repite exactamente de la misma manera. Para comprender cómo la performance puede ser efímera, pero también algo que perdura en el tiempo, transmitir valores e identidad, Taylor diferencia dos sistemas de transmisión: el archivo y el repertorio.

El archivo consiste en materiales supuestamente duraderos (como textos, documentos, fotos, edificios, huesos, restos arqueológicos, videos, mapas) y el repertorio consta de prácticas incorporadas, vistas como efímeras y no reproducibles (como la oralidad, el ritual, la danza, el canto, los deportes). La memoria de archivo opera a distancia, en términos temporales o espaciales, separando la fuente del “conocimiento” del conocedor en el tiempo y / o el espacio. El repertorio, a su vez, está constituido por la memoria incorporada que circula por lo que se considera conocimiento efímero y no reproducible, como narraciones orales, gestos, canciones, danzas. Requiere presencia, se produce y retransmite en directo.

Taylor dialoga con la investigadora Rebeca Schneider ( 2001), al analizar el interés político de considerar el conocimiento y la performance encarnados como lo que es efímero y desaparece, mientras que el archivo se percibe como permanente. Según Schneider, los archivos son una forma de pensar blanca, occidental y patrilineal. Los archivos están vinculados al poder, el dominio, la fuerza y el control. Si seguimos esta lógica, asumiendo que la performance no dura y el archivo es la única forma de almacenarlo, los archivos terminan oscureciendo la memoria y otros métodos de transmisión de conocimiento. Esta lógica hace que las personas busquen archivos para contarles sus recuerdos, en lugar de hacerlo ellos mismos. Pero hay otras formas de mantener y transmitir, de mantener viva una cultura, algunos ejemplos son las narrativas orales, los gestos y los bailes, difundidos de generación en generación.

Schneider cuestiona que, si consideramos lo efímero de la performance como una desaparición, “[...]if we think of ephemerality as 'vanishing', and if we

think of performance as the antithesis of 'saving', do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the [...] logic of the Archive?"<sup>1</sup>( 2001, p. 100). Según Maria Fonseca Falkembach, cuando Schneider cuestiona la lógica del archivo, "[...] ao contrário de pensar na dificuldade de conservar a performance, porque as práticas de transmissão corpo a corpo implicam perder uma boa parte da história (como se a memória não pudesse se alojar no corpo), propõe pensar um outro modo de permanência" (FALKEMBACH, 2014, p. 8). Por tanto, la permanencia de la performance consiste en una memoria incorporada.

Taylor busca escapar de esta lógica del archivo, afirmando que el repertorio performado a través de prácticas corporales no puede ser contenido o resguardado en el archivo. Ella señala que, "[...] tal como el archivo excede al repertorio (ya que perdura), el repertorio excede al archivo. El performance 'en vivo' no puede ser capturado – ni transmitido – a través del archivo" ( 2012, p. 155). La performance se transmite según sus propios códigos y estructuras y tanto el archivo como el repertorio están mediados, es decir, pasan por un proceso de selección, memorización, internalización y transmisión. La investigadora sostiene que tanto el archivo como el repertorio son fuentes de conocimiento que superan las limitaciones del otro y generalmente trabajan en conjunto.

Al asumir que la performance funciona como un sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimientos, utilizando tanto el archivo como el repertorio, Taylor ( 2013, p. 232)cuestiona "[...] por que tão poucos acadêmicos refletem sobre o modo como a performance transmite a memória traumática. Como aqueles de nós que não sofreram a violência conseguem entendê-la? E mais, como participar, de nossas próprias maneiras, contribuindo para transmitir essa memória?".Según la investigadora, varias generaciones en Argentina - H.I.J.O.S., Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo - utilizan el trauma para inspirar su activismo y realizar performances-protesta. Estos grupos transmiten la memoria traumática "[...] não apenas de uma geração à outra, mas também do contexto político argentino a um público internacional

---

<sup>1</sup> Como el español no es mi lengua materna, decidí dejar todas las citas en el idioma original.

que não teve experiência direta de violência. Esses atos de transferência se mostram vitais para a compreensão da agência cultural” (TAYLOR, 2013, p. 234).

Para Taylor, las protestas en forma de performance que llevan a cabo estos movimientos ayudan a los sobrevivientes a lidiar con el trauma individual y colectivo, animándolos a denunciar públicamente lo que han sufrido. Si bien los estudios de trauma tienen un enfoque más individual y centrado en la patología personal, y los estudios de performance un enfoque más colectivo y público, hay muchas características performativas en el trauma. Sin embargo, también existen diferencias importantes en la transmisión del trauma y la performance.

Na performance os comportamentos e as ações podem ser separados dos atores sociais que os performatizam. Essas ações podem ser aprendidas, encenadas e passadas para outras pessoas. A transmissão da experiência traumática se parece mais com o ‘contágio’ – uma pessoa ‘pega’ e incorpora o peso, a dor e a responsabilidade de comportamentos/acontecimentos passados. A experiência traumática pode ser transmissível, mas é inseparável do sujeito que a sofre(TAYLOR, 2013, p. 236).

Para la autora, al dialogar los estudios de trauma y performance, es posible enfatizar los aspectos públicos de la violencia y la pérdida, transformando el dolor personal en un motor de cambio cultural. Esto se puede ver no solo en las protesta-performances de estas generaciones afectadas por la dictadura argentina, sino también en las acciones artísticas. Taylor ( 2013, p. 263–293) trae como ejemplo algunas actuaciones del *Grupo Cultural Yuyachkani* (Perú). El nombre del colectivo, que fue creado en 1971, ya denota la idea de un conocimiento y una memoria incorporados, ya que la palabra quechua *Yuyachkani* se puede traducir de varias formas – “estou pensando, estou lembrando, eu sou seu pensamento” – que borran los límites entre el sujeto pensante y el sujeto pensante: “o ‘eu’ que pensa/lembra é inextricável de ‘você’ cujo pensamento ‘eu’ sou” (TAYLOR, 2013, p. 292).

El grupo, a lo largo de su historia, ha venido plasmando la memoria social y traumática del Perú, no solo relacionada con traumas más recientes,

como el conflicto armado interno<sup>2</sup>, sino también relacionada con siglos de conflicto civil, resultado del proceso colonizador que resultó en el silenciamiento e invisibilidad de la población indígena, mestiza y campesina. Sin embargo, ¿cómo transmitir la memoria de desapariciones que no tienen registro a través de documentos y fotos, es decir, a través del archivo? Según Diana Taylor, el trabajo de *Yuyachkani* busca transmitir precisamente esas memorias que quedan al margen. Incluso cuando no queda el registro, a través del archivo, de la violencia criminal contra estas poblaciones, la memoria permanece incorporada a través del repertorio: las narrativas de los sobrevivientes, sus gestos, valores, canciones, bailes. Cuando no hay marcadores históricos (archivos) que evidencian la violencia, ésta se da a conocer solo a través de su repetición performática.

Depois de 500 anos de conquista e colonização contínuas, quem pode dizer onde está situada a memória do trauma? Mais ainda: o trauma afeta o sujeito ou a coletividade inteira? Ele é vivenciado tardiamente ou incorporado? Está situado no arquivo ou apenas no repertório? Como ele é passado de geração em geração? Sabemos por mitos e histórias apenas que as populações indígenas do Peru se veem como o produto da Conquista e da violência. A violência, então, não é um acontecimento, mas uma visão de mundo e um modo de vida(TAYLOR, 2013, p. 290).

Sobre la transmisión de la memoria social relacionada con siglos de violencia continua, Taylor afirma que el *Yuyachkani* usa la performance como un instrumento de recuerdo. Aunque es un grupo urbano, ellos no se apropian de las prácticas performáticas de otros, separando la performance de sus audiencias originales. Por el contrario, buscan ampliar su audiencia llegando a diferentes zonas rurales, explicando que el territorio peruano es compartido por diferentes comunidades. Además, hacen evidente al público urbano cuánto se

---

<sup>2</sup> El conflicto armado interno en Perú, también conocido como la “guerra sucia”, abarca el período comprendido entre 1980 y 2000. Consiste en un conflicto extremadamente violento entre el gobierno y los grupos guerrilleros (*Sendero Luminoso* y el *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru*). Esto resultó en graves violaciones a los derechos humanos, especialmente en las zonas rurales del interior del país. Se estima que alrededor de 30 mil personas fueron asesinadas y 80 mil personas sin hogar. En 2001, hubo una gran movilización de la sociedad civil con el objetivo de reflexionar sobre las consecuencias del conflicto. Se crea la *Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR), que se encarga de investigar los delitos y violaciones a los derechos humanos. *Yuyachkani* fue parte de esta movilización y acompañó las audiencias públicas y el lanzamiento del informe final de la CVR con presentaciones.

desarraiga su memoria, cuánto se invisibilizan otras poblaciones, lo que contribuye a la desaparición de tradiciones y saberes que forman parte de la cultura multiétnica del Perú. Según Taylor (2013, p. 291), “[...] a performance oferece ‘trilhas de memória’, o espaço de reiteração que permite que o povo represente as antigas lutas por reconhecimento e poder que continuam a ser sentidas no Peru contemporâneo”.

Otro aspecto que vale la pena destacar aquí es la función de testificar contenida en el trabajo de *Yuyachkani*. Al crear representaciones que buscan una distancia crítica, es posible dialogar con la historia del trauma sin que las performances en sí sean traumáticas. Según la autora, para los *Yuyachkani*, la performance no desacraliza a las víctimas, “[...] transformando sua dor em fonte de prazer para os espectadores. Em vez disso, sem a representação, os espectadores não reconheceriam seu papel na história contínua de opressão que, direta ou indiretamente, envolve a todos” (TAYLOR, 2013, p. 292). Dado que el acto de testificar es transferible, el teatro puede contribuir en esta dirección, transformando a otras personas en testigos, creando una comunidad de testigos a través de la actuación. Por tanto, la acción del grupo va en contra de la noción de performance como algo efímero, que rápidamente desaparece. Por el contrario, al abordar en sus acciones los traumas que forman parte de la historia del Perú, la actuación contribuye a compartir la memoria traumática y a generar un sentido de responsabilidad colectiva.

En el testimonio, la transmisión de la memoria traumática de la víctima al testigo incluye el acto compartido y participativo de contar y escuchar, que se asocia con la performance en vivo. Según Diana Taylor (2013, p. 235), dar testimonio es un proceso en vivo, un hacer, un evento que ocurre en tiempo real, en presencia de un oyente que se convierte en “participante y copropietario del evento traumático”. Taylor también agrega que el trauma narrado en el testimonio, así como la performance, se caracteriza por la naturaleza de sus repeticiones. Ambos se hacen sentir afectiva y visceralmente en el presente y están siempre in situ. Cada uno interviene en el cuerpo individual/político/social en un momento particular y refleja tensiones específicas. Sin embargo, el enfoque individual de los estudios de trauma y

testimonio “claramente se superpone con el enfoque más público y colectivo de los estudios de performance” (TAYLOR, 2013, p. 235). Este aspecto más público y colectivo de la performance es lo que pretendo enfatizar al crear acciones performáticas con estudiantes del sistema escolar público.

La propuesta es realizar talleres que aborden el tema de la violencia política con base en la performance. Entretejiendo el testimonio de las personas que fueron víctimas de esta violencia con la realización de acciones performáticas - creadas colectivamente con estudiantes -, buscaré actualizar el debate sobre la memoria de acuerdo con ciertas preguntas: ¿Cómo la performance puede ampliar y colectivizar la experiencia del testimonio, transmitir conocimientos y aportar un sentido de responsabilidad colectiva? Dado que la acción performática será creada colectivamente y presupone el compromiso corporal de los involucrados, ¿qué tan transformador puede ser realizar los efectos de esta violencia en el momento presente? ¿Es posible crear e incorporar, desde la performance y el testimonio, una memoria insurgente que desafíe las estructuras de la violencia política?

## **BIBLIOGRAFÍA**

FALKEMBACH, Maria Fonseca. Terra de Muitos Chegares: performance como testemunho. **X ANPED SUL**, Florianópolis, p. 1–16, 2014.

SCHNEIDER, Rebecca. Performance remains. **Performance Research**, [s. l.], v. 6, n. 2, p. 100–108, 2001. Disponível em:

<https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>. Acesso em: 22 jun. 2020.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.