

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Actos de memoria reparadora

Diana Taylor*

* Universidad de Nueva York, Estados Unidos.

e-mail: diana.taylor@nyu.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1261-9452>

Recibido: 02 de julio de 2022

Aceptado: 02 de septiembre de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2717>

Actos de memoria reparadora

Resumen

Desde el inicio de la pandemia del Covid-19, muchos de nosotros hemos tenido que lidiar con el trauma de la pérdida: las vidas perdidas, los medios de vida que han desaparecido, la destrucción del medio ambiente, así como las violentas desigualdades sociales y políticas expuestas una vez más por la pandemia. Sin oponer las experiencias personales del trauma a las colectivas, propongo aquí que las prácticas de memoria reparadora basadas en la actuación y las actuaciones impulsadas por el trauma ofrecen a las víctimas, los supervivientes y los activistas formas de abordar las repercusiones globales/locales de la pandemia que también, indirectamente, nos ayudan a imaginar futuros habitables.

Palabras clave: trauma; performance; pandemia; justicia social; reparación; Augusto Boal.

Acts of Reparative Memory

Abstract

Since the onset of Covid-19, many of us have had to deal with the trauma of loss: the lives lost, the livelihoods that have disappeared, the destruction of the environment, and the violent social and political inequalities exposed once again by the pandemic. Without opposing individualized experiences of trauma to collective ones, I propose here that reconstructive memory practices based on trauma-driven action and actions offer victims, survivors, and activists ways to address the global/local impacts of the pandemic that also, indirectly, help us imagine livable futures.

Keywords: trauma; performance; pandemic; social justice; repair; Augusto Boal.

Actos de memoria reparadora

En *El arte de la memoria*, Frances Yates recuerda el relato de Cicerón sobre el noble Escopas de Tesalia, que contrató al poeta Simónides de Ceos para que cantara en su honor en un banquete que ofrecía a sus parientes.¹ Escopas se burla del poeta por alabar también a los dioses Cástor y Pólux y exige que los dioses paguen la mitad de los honorarios del poeta. Poco después, un mensajero entra en la sala del banquete e informa a Simónides que dos hombres lo están esperando afuera. Cuando el poeta sale, el techo de la sala de banquetes se derrumba “aplastando al propio Escopas y a sus parientes bajo las ruinas” (Cicerón, 465). Los cadáveres destrozados quedan irreconocibles, pero Simónides identifica a los muertos recordando exactamente dónde estaba sentada cada persona. Los amigos y familiares pueden entonces enterrar a sus seres queridos. A partir de esto, Cicerón concluye que el poeta “inventó el arte de la memoria” porque “se dio cuenta de que la disposición ordenada es esencial para la buena memoria” (Yates 2).

Este relato demuestra que el arte de la memoria nace del trauma y, en cierto sentido, implica la retribución y permite la reparación. Para Cicerón el potencial del relato radica en señalar las técnicas de la memoria, que él categorizó como “una de las cinco partes de la retórica”, al describir “la mnemotecnia de lugares e imágenes” (Yates 2). Su ejemplo demuestra cómo Simónides había entrenado su memoria (una habilidad esencial para un poeta en la tradición oral) para “seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas... de modo que el orden de los lugares conserve el orden de las cosas” (Cicerón citado en Yates 2). El relato de Cicerón sólo apunta incidentalmente a cómo la memoria puede ayudar a reparar

¹ Ver Yates, Francis. *El arte de la memoria*, donde el autor cita *De oratore* de Cicerón, II, LXXXVI. 465-469 pp.

los efectos de una pérdida traumática. La capacidad de las familias para dar a sus muertos un entierro adecuado es fundamental para el proceso de duelo y curación, como sabemos desde la *Antígona* de Sófocles a las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, los familiares de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, México, y los familiares de los que mueren a solas a causa del Covid-19 en todo el mundo, por nombrar algunos ejemplos. Cicerón también guarda silencio sobre las repercusiones de la violencia ejercida sobre Escopas y sus familiares. ¿Investigaron los grupos familiares o comunitarios la causa del derrumbe o clamaron por la rendición de cuentas y el castigo? Sabemos, por los ejemplos que acabo de citar, que la pérdida y el dolor se extienden más allá de los grupos familiares, hasta llegar a las comunidades y naciones que siguen luchando por identificar a las víctimas de la violencia y el abandono estatal, judicial y social (etcétera): por reconocer los daños, por emprender actos de reparación y, a veces, por exigir una retribución para sanar. Sin embargo, en la historia de Simónides hay una astuta referencia a la responsabilidad, la justicia y la retribución. Los dos forasteros, Cástor y Pólux, que invitan al poeta a ponerse a salvo, hacen caer la casa sobre el blasfemo Escopas y sus invitados como venganza por el insulto.

Pero, ¿entonces, qué?

Identificar a los muertos y enterrarlos, por muy crucial que sea, no siempre es suficiente. ¿Quién es el responsable de esta pérdida? En el caso de Escopas, podríamos decir que la aniquilación fue un “acto de Dios”, literalmente. Aunque en este caso eso sólo sería parcialmente cierto, porque Cástor era mortal mientras que su gemelo Pólux era inmortal. Este “acto de Dios”, un término que comúnmente se refiere a los eventos devastadores más allá de la intención o el control humano, no sólo estaba muy dentro de su control divino/humano, sino que estaba calculado para infligir el máximo daño al ofensor Escopas y sus parientes. Del mismo modo, la devastación causada por las inundaciones, la sequía, el hambre, las migraciones masivas y las extinciones no son actos de Dios. Tampoco lo son los millones de muertes causadas por la pobreza, la falta de alimentos adecuados, la vivienda o la atención sanitaria. Tampoco lo son las causadas por la pandemia mundial del coronavirus. Esta historia, aunque de forma tangencial, señala el cinismo que hay detrás de los esfuerzos por evadir la responsabilidad desviando la atención y apelando a poderes superiores.

Aunque el relato de Cicerón elude las implicaciones y consecuencias de la catástrofe que se encuentra en el centro de su historia, y de la que depende su argumento sobre la “invención” del “arte de la memoria”, está claro que el trauma afecta a quienes están más allá de las víctimas que aniquiló y, a veces, a las generaciones venideras. Como observa Joseph Farrell (374), la comprensión de Cicerón de la memoria como una facultad “relativamente simple” para almacenar y recuperar información difiere de la comprensión de la memoria que muchos tienen hoy en día, a menos que pensemos en la memoria de las computado-

ras. Nuestros discos duros son bastante distintos e independientes de los materiales que contienen y ponen a nuestra disposición.

Incrustados en la historia de Simónides, ostensiblemente limitada a las “artes de la memoria”, se encuentran varios de los elementos de la memoria, como el trauma, la responsabilidad, la reparación y el “performance”, que abordaré aquí como “memoria reparadora”.

Por “performance”, me refiero a varias dimensiones del trauma (etimológicamente un ‘golpe’, una herida física o psíquica) y del estrés postraumático que sólo puede entenderse como actuación o performance.² El trauma se expresa de forma visceral, a través de síntomas corporales: actos de autolesión, disociación, síntomas físicos y problemas de comportamiento. El estrés postraumático se expresa a través de la re-experimentación del acontecimiento traumático, los *flashbacks*, las pesadillas y otras formas de repetición, experimentadas en el aquí y ahora. El hecho de que no podamos separar claramente el “trauma” del “estrés postraumático” (EPT, es decir, el “golpe” de las réplicas) señala la centralidad de los efectos reiterados que constituyen este tipo de condición.³ La definición de Richard Schechner de performance como “comportamiento que se repite dos veces” y “nunca por primera vez” es igualmente válida para el trauma y el EPT.⁴ El trauma y el EPT nunca son por primera vez. Ambos se conocen sólo por la naturaleza de sus repeticiones. No todas las adversidades –abuso, incesto, negligencia– tienen efectos a largo plazo identificados como experiencias adversas de la infancia (EAI)⁵ o las réplicas características del EPT. No

² Ver Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

³ Mary Sykes Wylie argumenta en contra de la anterior definición de EPT, que ella resume: “Como diagnóstico, el EPT es bastante sencillo. Una persona está expuesta a un suceso o sucesos traumáticos que implican una amenaza de muerte o de lesiones graves, o una amenaza para la integridad física de uno mismo o de los demás”, y que provocan “un miedo, una impotencia o un horror intensos”, seguidos, a lo largo del tiempo, de variaciones en la reexperimentación intrusiva del suceso (*flashbacks*, pesadillas, sensación de que los acontecimientos se repiten, etc.), evitación persistente y paralizante (de personas, lugares, pensamientos o sentimientos asociados al trauma, a veces con amnesia relacionada con partes importantes de la experiencia) y aumento de los patrones de excitación (insomnio, hipervigilancia, irritabilidad, etc.)”. Como Bessel van der Kolk y luego otros psiquiatras (como Judith Herman, que trabajó con BVDK) empezaron a comprender, este diagnóstico no alcanzaba a cubrir a sus numerosas pacientes femeninas que sufrían estos síntomas y otros relacionados que, según fueron descubriendo, tenían su origen en el incesto, el abuso infantil y el abandono. “La larga sombra del trauma: Childhood Abuse May Be Our Number One Public Health Issue”, *Psychotherapy Networks*, marzo/abril de 2010, <https://www.psychotherapynetworker.org/magazine/article/417/the-long-shadow-of-trauma>. Consultado el 23 de octubre de 2021.

⁴ Ver Richard Schechner, *op cit.*

⁵ El doctor Vincent Filetti fue el primero en reconocer el patrón de manifestaciones de adversidad en la infancia

todas las personas que han sobrevivido a la violencia doméstica o a la pérdida de un ser querido están traumatizadas, aunque pueden experimentar una amplia gama de emociones dolorosas. Sin patologizar ni minimizar el dolor, es crucial señalar que el trauma, como el performance, está siempre *in situ*. Permanece con nosotros, aquí y ahora. Los golpes del pasado siguen rondando nuestro presente y sacuden el cuerpo individual y social. Como he escrito en otro lugar (Taylor, *¡Presente!*), la cuestión no es sólo qué es el trauma (etimológicamente un golpe o una herida), sino también qué hace el trauma, cómo se apodera de nuestros cuerpos, conscientes e inconscientes, individuales y colectivos.

Hablar de “memoria traumática”, por tanto, es reconocer que la pérdida y el trauma no están separados del medio (la memoria) que los contiene y transmite. El trauma, literalmente, vive en el cuerpo. Puede cambiar el sistema regulador neuro-hormonal (por ejemplo, el cortisol, la adrenalina, el sistema inmunológico) y, a través de ello, los controles epigenéticos que permiten que los genes se expresen. Los interruptores que regulan nuestros niveles de excitación, nuestras respuestas de “lucha/huida/congelación” (Van Der Kolk 30), pueden estar permanentemente activados. El trauma ataca y desregula todo nuestro cuerpo y puede transmitirse de generación en generación. Se transmite de muchas maneras, más allá de la epigenética: creciendo con los silencios, la vergüenza y la ira de los que sobrevivieron. Los hijos e incluso los nietos de los supervivientes pueden sufrir depresión, ansiedad, falta de confianza, mayor reactividad e inquietud, entre otros síntomas. Lo mismo pueden hacer los miembros de las comunidades despreciadas. Más que coincidir con la memoria, como en la historia de Simónides, podríamos decir que el trauma atrapa la memoria como rehén, congelándola en tiempo y lugar, impidiendo que se adapte o integre a la vida cotidiana.⁶ Debido a su intensidad emocional, los recuerdos traumáticos se inscriben con mucha más fuerza en nuestro cuerpo que los recuerdos ordinarios y duran mucho más tiempo. La memoria se graba en nosotros no como en una “tablilla de cera” insensible, como dice Cicerón (467), sino en nuestra carne y psique vivas. “El tiempo no cura, oculta” (Falitti citado en Jackson 15).⁷

Las personas violadas pueden disociarse de su cuerpo y bloquear el conocimiento consciente de lo ocurrido para reducir la amenaza a su existencia. Un niño no puede admitir

(empezando por la obesidad) que dio lugar al estudio ACE [“The Adverse Childhood Experiences Study - the largest, most important public health study you never heard of - began in an obesity clinic”. (El estudio sobre experiencias adversas en la infancia, el mayor y más importante estudio de salud pública del que nunca se ha oído hablar)]. <https://tatlife.com/the-adverse-childhood-experiences-study-the-largest-most-important-public-health-study-you-never-heard-of-began-in-an-obesity-clinic/>. Consultado el 23 de octubre de 2021.

⁶ Ver Van der Kolk, *Op cit*, capítulo 11, “Uncovering Secrets: El problema de la memoria traumática”, 173-201 pp.

⁷ Donna Jackson Nakazawa cita al doctor Vincent Falitti.

que ha sido sujeto de abuso sexual o herido por el pariente o el profesor o el sacerdote que se supone le protege; es más seguro culparse a sí mismo u “olvidar”.⁸ La mente suprime el conocimiento y el recuerdo. Los estudiosos que sostienen que la “memoria traumática” es un oxímoron, que no podemos hablar de “recuerdos” que no podemos recordar, se centran exclusivamente en la mente consciente y se olvidan del cuerpo. Pero como sostiene Bessel van der Kolk, “el cuerpo lleva la cuenta”, como reza el título de su libro *The Body Keeps the Score*. La memoria traumática es inaccesible, sostenía Freud, excepto a través de la repetición: el “paciente no recuerda nada de lo que ha olvidado o reprimido, sino que lo *actúa*. Lo reproduce no como un recuerdo, sino como una acción; lo repite, sin saber por supuesto que lo está repitiendo... Cuanto mayor sea la resistencia, más ampliamente sustituirá la actuación (la repetición) al recuerdo” (150-151). “Los acontecimientos traumáticos”, subraya van der Kolk, “son casi imposibles de expresar con palabras” (233), pero el cuerpo los recuerda y los ejecuta. Sin embargo, ninguno de estos mecanismos de supervivencia –encapsular el núcleo doloroso lejos del “yo” consciente o re-actuarlo– puede llamarse en sí mismo “reparador”. Como dice Van der Kolk, mientras que Freud sostiene que la “compulsión de repetir” lleva a dominar el trauma, “no hay pruebas de esa teoría: la repetición sólo conduce a más dolor y odio hacia uno mismo” (Van Der Kolk 32). Se trata, pues, de estrategias de supervivencia, no de reparación.

Aunque algunos de estos ejemplos de memoria traumática se refieren a la experiencia individual del trauma, las colectividades (desde la familia hasta las comunidades y las sociedades en general) también pueden ser rehenes de heridas traumáticas que no han sido reconocidas o reparadas. Las Abuelas, Madres e Hijos de los Desaparecidos, por ejemplo, sufrieron la pérdida devastadora e incierta de sus seres queridos, todos ellos secuestrados y “desaparecidos” definitivamente por los militares argentinos. Los vínculos genealógicos apuntan a los efectos intergeneracionales de las lesiones traumáticas. El terror patrocinado por el Estado se dirigió a la población en general al llevar a cabo las “desapariciones” a plena luz del día, a la vista de todos. Obligada a la complicidad mirando hacia otro lado (lo que llamo *percepticidio*) o justificando la violencia (“algo habrán hecho para merecer esto”), toda la sociedad sufre los efectos a largo plazo de la violencia, lo comprenda o no en ese momento.⁹

⁸ Este punto está bellamente articulado en la entrevista entre Ezra Klein y Bessel van Der Kolk en The Ezra Klein Show. “This Conversation Will Change How You Think About Trauma”, *The New York Times*, 24 de agosto de 2021, <https://www.nytimes.com/2021/08/24/opinion/ezra-klein-podcast-van-der-kolk.html>

⁹ Para el “percepticidio”, véase Taylor, *Disappearing Acts*. Durham: Duke University Press, 1997. Para “algo habrán hecho”, véase *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Algo_habr%C3%A1n_hecho. Página web. Consultado el 28 de agosto de 2021.

Sin embargo, las Abuelas y Madres de la Plaza encontraron una estrategia reparadora para canalizar su pérdida en una acción social productiva, un proceso que, al tiempo que ayudó a aliviar su dolor, puso en marcha un movimiento colectivo de justicia social. Semana tras semana, desde 1977 hasta el presente, las Madres caminan (ahora conducen) alrededor de la Plaza de Mayo con sus pañuelos blancos y sosteniendo las fotografías de sus hijos.¹⁰ Repetición, sí, pero con conciencia, flexibilidad y cambio. Colocan a sus seres queridos, su dolor y sus exigencias de “¡Aparición con vida!” a la vista. La memoria traumática, volcada conscientemente hacia el exterior como demanda de justicia se convirtió en un acto político reparador.¹¹ La memoria constituye un acto, un hacer. “Cuando nos preguntan qué hacemos”, dijeron las Abuelas, “podemos responder, recordamos”. Recuerdan creando exposiciones, haciendo bancos de ADN para identificar a sus nietos o nietas nacidos en cautiverio, marchan con las Madres, H. I. J. O. S. y otros grupos de Derechos humanos. Al conectarse con otros, el dolor puede ser menos paralizante, transformándose en cambio en un motor para el cambio social. En lugar de cerrarnos, el reconocimiento colectivo de “la pérdida nos ha hecho un tenue ‘nosotros’” (22), como dice Judith Butler.

Artistas de teatro y performance de todo el continente americano han hecho del trauma, la memoria y la injusticia el tema central en su búsqueda de justicia social. Aunque hay varios ejemplos sobresalientes, me limitaré a citar rápidamente dos piezas individuales del Grupo Cultural Yuyachkani –el grupo de teatro y performance más importante de Perú– de principios de la década de 2000, cuando la brutal guerra interna del país, que mató a 70,000 personas y desplazó a otras 500,000, llegaba a su fin.¹²

En *Antígona* (2000), Yuyachkani permite a los testigos pasivos de la atrocidad enfrentarse a su pasado. La trágica lucha de Antígona, escenificada como un espectáculo unipersonal de Teresa Ralli, la conocemos al final por la figura de Ismene, la hermana que no pudo encontrar el valor para ayudar a Antígona a enterrar a su hermano. Optó, al contrario, por no decir ni hacer nada. Al final de la obra, Ismene decide hablar. Ella se identifica y expresa un devastador

¹⁰ Ver Micheletto, Karina. “Las Madres volvieron a su plaza”, *Página 12*, 3 de septiembre de 2021, <https://www.pagina12.com.ar/365721-las-madres-volvieron-a-su-plaza>. Consultado el 7 de septiembre de 2021.

¹¹ En *Archivo y repertorio* (Taylor, Duke UP: Durham, 2003) escribí sobre la exposición de 2001 de las Abuelas, Memoria Gráfica, en la que colocaron las fotos de los desaparecidos en una larga fila intercalada con espejos para que los visitantes, sin saberlo, se convirtieran en parte de la familia de los desaparecidos. La exposición decía: “Cuando nos preguntan qué hacemos”, decían las Abuelas, “podemos responder, recordamos”. Entonces escribí: “La memoria traumática interviene, alcanza, coge desprevenidos a los espectadores y los sitúa directamente en el marco de la política violenta” (180.) Hoy, lo revisaría para añadir: “La memoria reparadora descongela la memoria traumática, permite la circulación de las emociones y la conectividad”.

¹² Datos tomados de “Guerra civil en Perú”, *Trauma y Salud Global de McGill*, <https://www.mcgill.ca/trauma-globalhealth/countries/peru/profile/civilwar>



Imagen 1. Ana Correa en *Rosa Cuchillo*, Buenos Aires, 2007. Foto de Marlène Ramírez-Cancio. Archivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política.

sentimiento de odio a sí misma y de complicidad. Asume su papel en el drama, enterrando simbólicamente a su hermano y disculpándose con ambos por su cobardía: “pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a tiempo porque me acobardó el ceño del poder, y dile que ya tengo castigo grande: el recordar cada día tu gesto que me tortura...”¹³

Se trata de una extraordinaria reescritura y reelaboración de *Antígona* en muchos sentidos, sobre todo porque promulga un cambio reparador: los personajes atrapados en el guion de Sófocles pueden cambiar el final. La obra de Yuyachkani permite a los que estaban congelados por el terror y atormentados por un sentimiento de complicidad reconocer y emprender acciones reparadoras (en lugar de volver a actuar el trauma). Es crucial que las personas traumatizadas se descongelen, se despeguen, que comprendan, como dice Van der Kolk, que entonces fue entonces, y ahora es ahora. No obstante, aquí la dimensión reparadora sigue siendo a nivel individual y específico de Ismene.

En *Rosa Cuchillo* (2002), la actriz Ana Correa interpreta a una mujer indígena que busca en la tierra y en el inframundo a su hijo, desaparecido durante la guerra interna del Perú. Rosa vaga de pueblo en pueblo, reuniendo a la gente, contándoles su pérdida, tan común para muchos en la zona [Ver Imagen 1]. Esta obra se escenificó en el contexto de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR 2002-3), en la que Yuyachkani participó activamente. Se invitó a los habitantes del pueblo a contar sus historias para ayudar a la Comisión a crear un registro público de lo que habían sufrido y perdido. El reconocimiento

¹³ Texto tomado de *Antígona*, de Yuyachkani y José Watanabe.

público de la violencia ejercida contra los pueblos indígenas se convirtió en un elemento central del compromiso nacional de ayudar a reparar y retribuir a las personas y comunidades devastadas.

Yuyachkani, al igual que muchos artistas, tenía que evaluar cómo participar de la manera más productiva en el trauma nacional utilizando las herramientas que tenía a mano: su práctica teatral y escénica. Está claro que, dada la dimensión de la crisis, era poco lo que podía hacer de forma realista para enfrentarse a la violencia: “Nada de lo que se crea en el escenario puede compararse con lo que está sucediendo en este país” (156), dijo Miguel Rubio, director del grupo.¹⁴ Pero había que hacer algo.

Ese compromiso, el de hacer lo que se pueda cuando parece que nada puede hacerse –y el no hacer nada no es una opción– ha sido también fundamental en mi trabajo, y un tema que recorre mi más reciente libro: *¡Presente! La política de la presencia*.

Al principio de la pandemia, cuando yo aún dirigía el Instituto Hemisférico de Performance y Política, conseguimos recaudar más de 200,000 dólares para que los centros locales de ayuda mutua y las iglesias suministraran alimentos a las comunidades de indocumentados de la ciudad de Nueva York, así como para garantizar la asistencia médica y jurídica gratuita. Pero eso se hizo a mediados de 2020. ¿Y ahora qué?

Un grupo de amigos cercanos y colegas míos nos embarcados en un proyecto de memoria reparadora: el Proyecto de Memoria de Código Postal (ZCMP), por sus siglas en inglés).¹⁵ El ZCMP

[...] busca encontrar formas reparadoras de conmemorar las devastadoras pérdidas resultantes de la pandemia del coronavirus, reconociendo al mismo tiempo sus efectos radicalmente diferentes en los distintos barrios de la parte alta de la ciudad de Nueva York, construidos sobre la tierra del pueblo originario lenape. Los códigos postales que albergan una mayor población negra, latina e indocumentada han sufrido pérdidas mucho mayores de subsistencia, salud, empleo, educación y vida [...].¹⁶

¹⁴ Entrevista a Miguel Rubio, cita sacada de: Cotto-Escalera, Brenda Luz. *Cultural Group Yuyachkani: group work and collective creation in contemporary Latin American theatre*. 1995. Universidad de Texas en Austin, tesis doctoral.

¹⁵ Marianne Hirsch (Columbia University) y yo dirigimos el proyecto con la ayuda de las co-organizadoras Lorie Novak (New York University), Laura Wexler (Yale University) y Susan Meiselas (Magnum Foundation). El proyecto fue financiado por Center for the Study of Social Difference (Columbia University) y la Fundación Henry Luce.

¹⁶ Ver <https://zcmp.org/>

Las discrepancias en las tasas de mortalidad según los códigos postales son dramáticas, y, por supuesto, anteriores a la llegada del Covid-19. Como era de esperarse, por efecto de la pandemia han muerto el doble de personas que en los barrios de la clase acomodada.¹⁷ El estrés traumático en estas comunidades ha sido masivo, duradero y acumulativo, producto no sólo de décadas sino de siglos de violencia racial.

La pandemia exacerbó las desigualdades existentes. Al igual que en el *Decamerón*, los que podían permitírsele abandonaron la ciudad durante los meses más severos de la pandemia y huyeron para refugiarse en lugares más seguros, a veces lujosos. Los trabajadores esenciales, entonces como ahora, se vieron obligados a cuidar de los muertos y moribundos hasta que ellos mismos también murieron a causa del contagio. Los enfermos morían solos. Nadie podía acompañar o llorar a sus muertos. El aislamiento agravó el dolor. La gente tenía que escoger entre arriesgar su vida en trabajos esenciales o prescindir de los medios para alimentar a su familia. Los niños estaban atrapados en sus casas, ya que las escuelas, los programas especiales, los parques y las actividades deportivas se cerraron. El gobierno de EE.UU. le echó sal a la herida; por ejemplo, liberó a los inmigrantes seropositivos de Covid-19 retenidos en centros de deportación y prisiones para que volvieran a casa e infectaran a sus familias. Esto equivale a un asesinato premeditado por Covid-19. Como señaló un periodista: “El coronavirus era una emergencia hasta que Trump descubrió quiénes eran los que morían” (Serwer). El hecho de que la devastación haya sido una decisión política, y no un “acto de Dios”, no hace sino empeorar las cosas. “Como la rabia silenciosa”, escribe Artaud, “la peste más terrible es la que no revela sus síntomas” (24).

Aunque lo peor de la pandemia parece haber remitido, no ha terminado y sus efectos perduran. La medicina occidental ha sido lenta y manifiestamente inadecuada a la hora de comprender o tratar el trauma: primero negó su existencia, luego lo limitó a las heridas de guerra y lo clasificó como una condición rara y excepcional, mientras que las pruebas de abuso en el ámbito doméstico y político, basadas a menudo en el género, la raza, la edad, las discapacidades y otras vulnerabilidades socialmente construidas, han sido asombrosas. Van der Kolk lo llama la “epidemia oculta” (151). Los tratamientos médicos preferidos se centran actualmente en la supresión de los síntomas mediante enfoques farmacológicos. Sin embargo, muchas comunidades han recurrido a rituales, bailes, cantos, meditación, yoga y otras prácticas para ayudar a la gente a sanar. La psiquiatría moderna está empezando a aceptar más terapias comunitarias, integrales y no farmacológicas.

¹⁷ Ver Durkin, Erin. “NYC’s poorest neighborhoods have highest death rates from coronavirus”, *Politico*, 18 de mayo de 2020. <https://www.politico.com/states/new-york/albany/story/2020/05/18/nycs-poorest-neighborhoods-have-highest-death-rates-from-coronavirus-1284519>.

La orientación del ZCMP se basa en la comunidad, abriendo un espacio para que la gente pueda reunirse y crear algo en conjunto. Hemos combinado las prácticas artísticas y teatrales con una amplia comprensión teórica y holística del trauma, el duelo y la memoria corporal, y hemos pedido a los artistas que propongan talleres abiertos a los participantes, concebidos como cocreadores. Por ejemplo, se ofrecen talleres de “ensayos para el cambio” basados en las metodologías del Teatro del Oprimido de Augusto Boal: mapeo corporal, talleres de fotografía y narración/escritura, proyectos de arte postal y compromisos creativos con la gente y los espacios de los barrios en los que estamos trabajando. Al final, todos creamos algo juntos que se presentó en las escalinatas de la Catedral de San Juan el Divino, en Nueva York, el 5 de diciembre de 2021.

Aunque todavía no hemos desarrollado una teoría totalmente formulada que sustente el proyecto, la técnica de Teatro de la Imagen de Boal nos ha servido como punto de partida. El Teatro de la Imagen esboza un camino crítico de tres partes para llegar de aquí a allá, aunque el aquí y allá de Boal –pasar de la opresión a la revolución– difiere del nuestro. Los pasos consisten en: 1) reconocer la situación “actual” (lo que Boal llamaba “opresión”), 2) prever el resultado deseado o “ideal” (su “revolución”), y 3) ensayar el proceso de “transición”, averiguando cómo avanzar. Ése es, por supuesto, el trabajo más difícil.¹⁸ Los participantes forman grupos y, sin decir una palabra, crean imágenes con sus cuerpos para representar cada una de estas tres etapas. Una vez que todos los miembros del grupo han visto todas las imágenes, discuten sus posibles significados. ¿Puede esta trayectoria “opresiva” o dolorosa de la pandemia tener un final distinto, que afirme la vida?

Este ejercicio en tres partes nos ayuda a pasar de la memoria traumática a la reparadora en un entorno lúdico y no terapéutico. Boal estaba influenciado por la emancipadora *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire,¹⁹ pero también conocía la teoría del psicodrama del psiquiatra Jacobo Moreno (Boal 138), basada en el poder reparador de la creatividad y la espontaneidad en un entorno grupal de confianza y amor.²⁰ En el psicodrama, los participantes representaban escenas de su vida, pidiendo a sus compañeros de taller que asumieran papeles, cambiaran de perspectiva y buscaran soluciones que

¹⁸ Véase Boal, *Teatro del Oprimido*, 135 y ss.

¹⁹ Véase Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Traducción de Myra Bergman Ramos. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2012, 9-48 pp.

²⁰ “El amor y el compartir mutuo son principios de trabajo poderosos e indispensables en la vida de grupo. Por lo tanto, es imperativo que tengamos fe en las intenciones de nuestros semejantes, una fe que trascienda la mera obediencia derivada de la coacción física o legalista”: Levy Moreno, Jacob. *The Autobiography of J. L. Moreno, M.D. (abreviada)*. Moreno Archives, Harvard University, 1985. Para más información del autor: <https://alchetron.com/Jacob-L-Moreno>.

les ayudaran a resolver problemas. Boal, director de teatro y no psiquiatra, llevó estas técnicas psicoterapéuticas al performance y la política. Su objetivo era *empoderar* en lugar de *curar*. Ya no seremos espectadores pasivos de los males sociales que nos aquejan, propone; seremos *espect-actores* y ensayaremos y llevaremos adelante los cambios que queremos hacer (Ibidem, 135).

“El nombre del proceso reparador es amor”, nos recuerda Eve Kosofsky Sedgwick, citando a Melanie Klein (128). Sedgwick relee las “posiciones” paranoicas y reparadoras de Klein como “prácticas críticas reparadoras” (128); es decir, ofreciendo una “posibilidad ética”, la promesa de lo abierto que abarca los elementos de la sorpresa, la empatía, el cuidado y el amor, incluido el autocuidado (137). La cualidad abierta y contingente de su concepto de “reparación” también caracteriza nuestro proyecto: proporcionamos el andamiaje –los talleres, los actos de performance/evento/exposición al final del trabajo de los participantes–, pero no tenemos ningún “producto” o resultado en mente. Ya veremos lo que pasa, dijimos a nuestros participantes y a los financiadores. El elemento sorpresa, como reconocieron nuestros participantes, hablaba de nuestra voluntad de colaborar, aquí y ahora, con el desorden temporal y espacial provocado por la pandemia. Nos hemos reunido con cuidado –con la vacuna puesta y usando cubrebocas–, tocándonos y abrazándonos unos a otros, resistiendo la politización del Covid-19 que ha convertido a los seres humanos, como dijo un participante, en “armas biológicas”. Pero muchas veces hemos tenido que recurrir a talleres en línea y adaptarnos a las constantes variaciones del virus.

Las cualidades del amor, el juego y el cuidado resultan vitales para nosotros en nuestro proyecto de artes reparadoras. Tomados del psicodrama, del Teatro del Oprimido, del entrenamiento teatral, etétera: los ejercicios nos permiten desarrollar confianza y superar los límites entre nosotros. En el ejercicio del “coche” –en el que uno conduce y el otro (a ciegas) se deja llevar– nos turnamos para dirigirnos en ejercicios en los que cedemos nuestra agencia al otro. Las divertidas y ridículas posturas corporales que tenemos que adoptar durante los ejercicios facilitan la conversación incluso sobre los acontecimientos más serios. ¿Cómo puedo estar distante y criticar a alguien que me ha levantado, o cuya oreja recién se posó sobre mi estómago, o cuyos ojos he mirado durante unos interminables tres minutos? El carácter espontáneo y lúdico de los ejercicios crea lo que Jacques Lecoq denominó *complicité*: un sentimiento alegre de que estamos todos juntos en esto, un sutil sentido de pertenencia, incluso de solidaridad, que sirve de poderoso antídoto contra los sentimientos de vergüenza y culpa por participar, aunque sea involuntariamente, en situaciones opresivas y traumáticas. Como dijo un participante, “tenemos ahora que arreglar lo que nosotros mismos destruimos”. Aprendemos a sostenernos y apoyarnos mutuamente; a través del ensayo, creamos una nueva comunidad de practicantes.

Estas prácticas reparadoras nos animan a comunicarnos a través de la acción para reconocer la memoria corporal. La comunicación silenciosa ayuda a los participantes en estas etapas iniciales. Los gestos, el movimiento, la expresión facial y corporal, los sonidos, todo ello capta y revela dimensiones que nuestro lenguaje deja fuera. Nos permiten reconocer y romper las posiciones corporales habituales creadas por el trabajo duro o el dolor o el estrés o la inactividad. Al no permitirnos recurrir al lenguaje, y al comprometernos lúdicamente en nuevas posiciones corporales, estos ejercicios nos permiten reconocer lo que Jacques Rancière llama la distribución de lo sensible: la “distribución a priori de las posiciones y las capacidades e incapacidades vinculadas a estas posiciones” (12). Boal lo expresa de esta manera: “los ejercicios [...] están diseñados para ‘deshacer’ la estructura muscular de los participantes [...] desmontarlos, estudiarlos y analizarlos [...] elevarlos al nivel de la conciencia” (128). “Deshacer”, desatascarse y cambiar de posición podría ser también una forma de pensar en la noción de emancipación de Rancière, que “comienza –dice– cuando desafiamos la oposición entre ver y actuar [...] el espectador también actúa [...], participa en la representación remodelándola a su manera” (13).

El desglose 1-2-3 en etapas nos ayuda a reconocer y a superar la situación actual. Pasamos del dolor del eterno, “ahora” traumático, al tiempo pasado, entonces; la primera, no la última, etapa de nuestro proceso. Podemos visualizar resultados ideales. Podemos articular y discutir cómo llegar a ellos.

Después de haber pasado por los “ensayos para el cambio”, los participantes pasan a los talleres de mapeo del cuerpo/memoria. Se ayudan unos a otros a trazar sus siluetas corporales en papel de carnicero, y luego todos empiezan a localizar sus recuerdos, su dolor, sus esperanzas, su alegría. ¿Dónde viven éstos en nuestros cuerpos? Las personas pueden añadir fotos, dibujos u objetos, cualquier cosa que consideren que ilustra mejor cómo y dónde y por qué sus cuerpos sienten lo que sienten. Todos muestran los mapas corporales y los miran individualmente y en conjunto para compartir lo que ven y sienten en ellos. Al día siguiente, los grupos pueden optar por recorrer los espacios de sus barrios, asociando recuerdos y sentimientos a los espacios. A diferencia de Cicerón, que valoraba la memoria porque podía ayudar al orador a seguir el orden de los lugares y las imágenes, aquí los cuerpos recuerdan en y a través del espacio y las imágenes. Estando allí, en el lugar, las personas suelen resucitar recuerdos enterrados que pueden expresar mediante el lenguaje y otros gestos. Así pueden rehacer el espacio, reimaginarlo y reclamarlo de forma creativa y alegre.

Los últimos talleres, centrados en la fotografía, la escritura, el dibujo y la narración, permiten a los participantes profundizar y comunicar sus recuerdos del pasado, el dolor del presente, y sus imaginaciones para el futuro. ¿Cómo pueden reescribir las narrativas traumáticas para que también aquí (como en *Antígona*) puedan reclamar su agencia, cambiar el final y crear historias que les permitan vivir?



Imagen 2. *“Habla con el futuro”*, de María José Contreras, Nueva York, mayo de 2022. Foto de Cathleen Campbell; archivo de Diana Taylor.

El 23 de abril de 2022, el zCMP inauguró Imagine Repair, un performance-exposición en la Catedral de San Juan el Divino de Harlem. Los participantes trabajaron con los responsables de los talleres e invitaron a otros artistas a crear un performance en la nave de la catedral y una exposición en las capillas adyacentes. Los habitantes de la comunidad construyeron altares para sus muertos. Los participantes expusieron las tarjetas de espíritus, dibujos, fotos, videos y dibujos que habían creado. En *“Habla con el futuro”*, la artista chilena María José Contreras, sentada en una cápsula de plástico, les preguntó a los visitantes qué mensajes y recuerdos dejarían para las generaciones futuras en la cápsula del tiempo [Ver Imagen 2].

La nave de la catedral resonó con cantos, trabajos hablados, desplantes, música, sermones profanos. Las sillas quedaron vacías para dar cabida a los muertos “¡presentes!”, y a las 19:00 horas repiqueteamos ollas para honrar a los trabajadores esenciales, acción seguida de más música. Las palabras resonaron en el enorme espacio: “En estos tiempos inhumanos, sé humano”. “Estamos aquí”. “Recuerda que las desigualdades a las que nos enfrentamos son obra de personas”. “No podremos ver el futuro que queremos si no so-

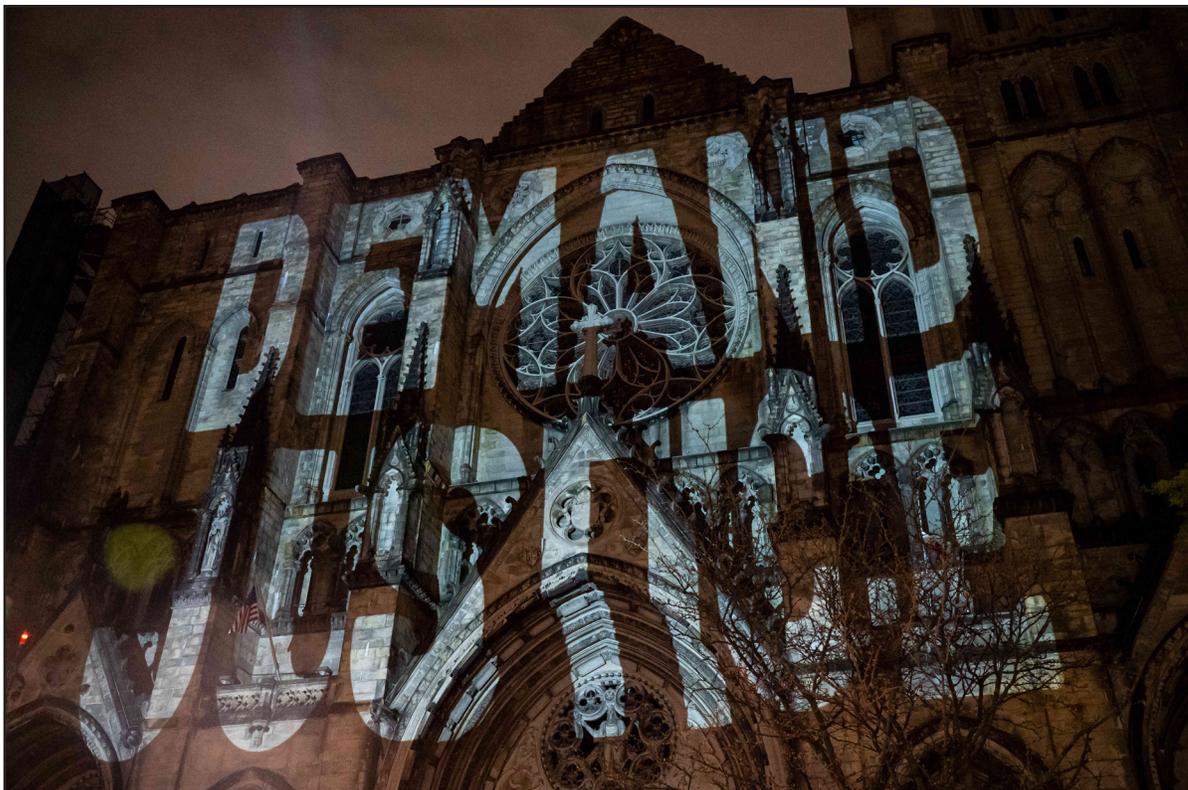


Imagen 3. “*Demand justice*” (Exige justicia), proyección sobre la fachada de la Catedral de San Juan el Divino de Harlem, Nueva York, 23 de abril de 2022. Foto: Desiree Ríos, archivo de Diana Taylor.

mos capaces de ver el presente en el que vivimos”. “¡Levántate! ¡Presente!” Mientras todos seguíamos al reverendo Billy y al coro Stop Shopping²¹ fuera de la nave, cantando, la “demanda” de los grupos se proyectó en la fachada de la catedral [Ver Imagen 3].

¿A quién iban dirigidos nuestros cantos, recuerdos y demandas? Algunos, a los que estaban con nosotros, creando el sentido de comunidad que la pandemia había debilitado. Algunos, a los que no estaban allí, a los que nunca podrían estarlo: a los muertos que nos siguen acompañando y a los del futuro, que quizá nunca sepan lo que esta pandemia ha implicado para las comunidades. ¿Recordará un Simónides quién era, o dónde vivía o qué había perdido? Frente al abandono y la desigualdad, la esperanza es que los participantes sigan canalizando la memoria traumática en una demanda de justicia. Los talleres de “Entrenar a los Entrenadores” les permiten continuar el trabajo mientras aprenden a ser líderes y facilitadores de

²¹ Ver portal web: <https://revbilly.com/>

talleres. Nuestra premisa es que las estrategias de reparación se reproduzcan, se aprendan, se transmitan. ¿Quién, al final, será responsable del exceso de muertes causadas por el racismo, la desinformación y la negligencia?, ¿caerá el techo sobre las cabezas de los culpables? Pero el proceso es comunitario, nos involucra a todos los que hemos vivido la experiencia –ya sea del Covid-19 o cualquier evento devastador– en cualquier rol o capacidad, tanto las Ismenes como las Antígonas. Seguimos en el momento de transición, suspendidos entre la situación “real” y el resultado “ideal”. ¿Cómo avanzamos? Mi opinión ahora es que encontraremos el camino desde el trauma hasta la reparación juntos, o no lo encontraremos nunca.

Fuentes consultadas

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción de Mary Caroline Richards. Nueva York: Grove Press, 1958.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido*. Nueva York: Theatre Communication Group, 1985.
- Butler, Judith. *La vida precaria: The Powers of Mourning and Violence*. Londres/Nueva York: Verso, 2004.
- Cicerón. *Sobre el orador: Libros 1-2*. Traducido por E. W. Sutton, H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.
- Cotto-Escalera, Brenda Luz. *Cultural Group Yuyachkani: group work and collective creation in contemporary Latin American theatre*. 1995. Universidad de Texas en Austin, tesis doctoral.
- Eve Kosofsky Sedgwick. *Touching Feeling*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Farrel, Joseph. “La fenomenología de la memoria en la cultura romana”. *The Classical Journal*, Vol 92, no. 4, abril-mayo 1997, 373-383 pp.
- Freud, Sigmund. “Remembering, Repeating and Working-Through”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XII (1911-1913), 150-151 pp.
- Jackson Nakazawa, Donna. *Childhood Disrupted: How Your Biography Becomes Your Biology, and How You Can Heal*. Nueva York: Atria, 2015.
- Serwer, Adam. “El coronavirus era una emergencia hasta que Trump descubrió quiénes morían”. *The Atlantic*. Consultado el 15 de mayo de 2020, <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/05/americas-racial-contract-showing/611389/>.
- Taylor, Diana. *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.
- Van Der Kolk, Bessel. *The Body Keeps the Score*. Londres: Penguin Books, 2014.
- Yates, Francis. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.