

***La cueca sola, los Zapatos Rojos, la performance y el testimonio en América Latina***

**Zulema Moret**

*We know, we conceive, we even imagine only the signifying body...*

*The body can belong to the community only by being itself meaningful.*

**Jean-Luc Nancy**

*Carozos de memoria atragantan, quedando con aliento atravesado por nombres, fragmentos, esquirlas de palabras, mundanas visiones de traición. (...)*

*Tesoros de memoria, retazos ofrecidos de claves necesarias para reconstruir. (41)*

**Susana Romano Sued**

La evocación del pasado, la evocación de seres que formaron parte de ese pasado trae una serie de interrogantes consigo. Por un lado, las huellas o trazos que ese sujeto ha dejado en su pasaje por la vida antes de ser muerto o desaparecido. Así podemos referirnos a las huellas que quedan en el recuerdo de grupos sociales y de individuos. Esas huellas pueden ser de distinta índole e interconectar distintos lenguajes, expresiones, signos; en el campo del arte como en el terreno de la monumentalidad, los monumentos, los memoriales.

Estos regímenes de visibilidad de la memoria conforman la historia del grupo social a través de vestigios escritos –documentos históricos, archivos- a través de archivos fotográficos, a través

de testimonios escritos o filmados. Sobre estos vestigios voy a referirme en este ensayo, en tanto cada uno de ellos visibiliza una situación histórica determinada en un país latinoamericano, cada uno de ellos rememora actos de violencia, silencio, desapariciones, muertes, desigualdades en el seno de la sociedad latinoamericana contemporánea. Para Jean François Macé: "(...) la memoria constituye un campo de usos, abusos y luchas y para los familiares de las víctimas esas marcas históricas de la memoria son la oportunidad de resistir a dos fuerzas" (1) (37). La primera de estas fuerzas emana de del régimen de visibilidad del terror puesto en marcha por las dictaduras a través del ocultamiento, la represión y la necesidad de exterminar individuos, organizaciones políticas. En segundo orden, el régimen oficial de la memorización se encuentra amarrado al presente, una suerte de domesticación de la memoria. Frente al peligro de esa domesticación, el artista, el familiar, el activista reaccionan de diferentes maneras a partir de prácticas de distinto registro: acciones artísticas, acciones callejeras, uso del espacio público, testimonio escrito, fotografías, etc.

Unos zapatos rojos hablan en México de las mujeres asesinadas y de la violencia en torno a esos asesinatos, los cuerpos abandonados, con sus marcas de violencia. La presencia de los zapatos 'hablan' de aquellas mujeres que los usaron alguna vez, pero que 'ya no están'; el vacío del cuerpo que ya no baila con su pareja, acentuado por la foto que cuelga del cuello de la mujer amada, habla de la desaparición forzada de individuos en Santiago de Chile en tiempos de la dictadura de Pinochet; las huellas de sangre frente al Palacio Legislativo en la ciudad de Guatemala hablan de las muertes acontecidas en momentos oscuros de su historia, al igual que la violencia ejercida sobre el cuerpo de la mujer indígena, que es basura entre las basuras del basural. Las voces susurrantes de los personajes en el testimonio de Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera, hablan bajo la escritura de Susana Romano Sued de la barbarie ocurrida en los campos de concentración durante la dictadura argentina, mostrando la fragmentariedad de una escritura marcada por el dolor de la memoria del sufrimiento humano. Podríamos referirnos a los registros traumáticos post/dictatoriales bajo sus diferentes formas y lenguajes y a la posibilidad que brindan estas acciones de elaborar situaciones traumáticas en el interior de una sociedad determinada. Para Marianne Hirsch: "Postmemory is a powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through and imaginative investment and creation" (662) [ El trabajo de la postmemoria es una forma poderosa de memoria precisamente porque la conexión con su objeto, o fuente de origen se mediatiza no por la simple recolección de materiales, sino mediante una imaginativa inversión y creación] y de esta conexión se trata entre los objetos elegidos para representar los sujetos a los que se refieren las prácticas artísticas elegidas para tal fin.

Refiriéndose al caso argentino, Lydia Gill Keff, declara que "(...) han sido aquellos actos performativos – las rondas de las Madres y las Abuelas, las marchas de la resistencia, los escraches, el siluetazo, el pase de lista de los desaparecidos los que han llenado el imaginario colectivo de la resistencia y posteriormente de la memorialización" (2)(161). Estos han sido diseñados para combatir la petrificación de la historia mediante una creación dinámica de

conciencia que elimina la barrera del actor/espectador, creando una participación, una dinámica y un diálogo que operen en oposición a los 'monumentos' de la historia oficial. De este modo a través de las acciones individuales o grupales se logra la participación de la comunidad, del público. La participación se convierte de este modo en un proceso de autoexpresión, o autorrepresentación protagonizado por toda la comunidad

(3)

### Chile and "La Cueca Sola"

**La Cueca** es una danza tradicional que se baila en pareja, tanto en Chile como en Argentina. Durante el régimen de Pinochet, las mujeres comenzaron a bailar solas, sin las parejas, y por esa razón se la llamó "La Cueca Sola". El espacio vacío, la ausencia del hombre,

**La cusolao** la cueca sola (The Cueca Alone) se refiere a partir de esta falta, de esta ausencia a la persona desaparecida, al hombre que ya no está. **La Cueca Sola**, es una creación única en el arte político que se inició en marzo de 1978, durante una celebración del Día Internacional de la Mujer y que tuvo una gran repercusión tanto a nivel nacional como posteriormente, a nivel internacional.

El trabajo del conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos representó a través de una determinada puesta en escena: una mujer vestida de negro con blusa blanca y la foto del familiar desaparecido colgando de su cuello, sobre el pecho, el drama de aquellas mujeres con sus seres queridos secuestrados bajo la dictadura de Pinochet. Para tal fin, utilizó la cueca y una puesta en escena de extrema austeridad como instrumento de agitación de la memoria. Sobre el escenario del Teatro Caupolicán, en un acto conmemorativo del Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo de 1973, se mostró por primera vez un baile de «**cueca sola**», un concepto artístico acogido y explicado por un país entonces bajo dictadura que combinó códigos de la creación popular y la denuncia. La cueca sola fue, primero, un canto. Ése era el título de una composición de Gala Torres que introdujo en la estructura de la cueca una letra de lamento y denuncia como nunca antes se había hecho hasta entonces. Los siguientes son los versos de esa composición pionera (4):

*En un tiempo fui dichosa  
apacibles eran mis días,*

*mas llegó la desventura  
perdí lo que más quería.  
Me pregunto constante,  
¿dónde te tienen?  
Y nadie me responde,  
y tú no vienes.*

*Y tú no vienes, mi alma,  
larga es la ausencia,  
y por toda la tierra  
pido conciencia.  
Sin ti, prenda querida,  
triste es la vida.*

(“Cueca sola”, por Gala Torres)

La carga de denuncia de su canto exigía un baile y una disposición corporal diferentes a los habituales en la cueca. Gabriela Bravo, de la agrupación folclórica de la A.F.D.D, fue la responsable de seguir el esquema tradicional de la cueca con una distinción enorme respecto a la danza folclórica oficial: la mujer no tenía con quién bailar. La foto sobre su pecho era la imagen de un marido detenido y hecho desaparecer por los organismos de represión de la Junta Militar en el poder y ante cuyo recuerdo la mujer agitaba su pañuelo desde una visible desolación. La cueca ya no era un esquema de conquista y celebración entre dos participantes animosos, sino que la escenificación de una enorme pérdida, de una falta que se volvía presencia en la ausencia del ser querido. El canto y el baile se levantaban como instrumento de denuncia, sin gritos, sin manifestaciones dramáticas, solo a través de una austeridad conmovedora, capaz de transmitirles de inmediato su mensaje, sin necesidad de explicaciones ni discursos a cualquier audiencia.

«No recuerdo otra manifestación artística similar», destaca [Karoline Babic](#) (5): «Me sorprende su función social, que es muy importante, pues ayuda a recordar un periodo muy terrible. He visto gente que las ve cantar y bailar y se pone a llorar, porque tiene una tremenda fuerza evocativa, y eso ocurre porque refleja muy bien el quiebre personal de los familiares de detenidos desaparecidos. Habla de un pasado feliz que pronto se rompe y se convierte en un presente-futuro lleno de incertidumbre y angustia”. Para las mujeres involucradas en el conjunto folclórico de la A.F.D.D., la música ha sido, también, un modo de acompañar sucesivas etapas de su pena, temor, indignación y frustración por la impunidad en la que persisten muchos de los culpables de aquellos secuestros que les cambiaron la vida, hace cuarenta años. En parte por eso, el conjunto sigue activo, y ha persistido en el tiempo, por sobre los cambios políticos, las investigaciones y exhumaciones, y hasta la muerte de varias integrantes (6).

Dentro del campo de investigación destaca el documental [La cueca sola](#) (2003), de producción canadiense, dirigido por Marilu Mallet

(7)

. Mallet cuenta la historia del golpe militar en Chile en septiembre de 1973, expresando cómo “La Cueca Sola” se ha convertido en un símbolo de la lucha de las mujeres contra la dictadura.

En el film, después de pasar treinta años en el exilio, la directora chilena regresa a Santiago para encontrarse con cinco mujeres chilenas de tres generaciones distintas quienes sufrieron los efectos de la dictadura. Isabel Allende, Monique Hermosilla, Estela Ortiz, Carolina Toha y Moyenei Valdés han perdido respectivamente a su padre, a su esposo, o a un amigo, pero han superado sus duelos, pero hablan abiertamente cada una de ellas de su compromiso político en entrevistas íntimas que revelan la experiencia traumática por la que ha pasado cada una de ellas. Mallet, en su documental, pinta un retrato vívido del pasado del país y de su actualidad y pone en escena la importancia de generar documentos que permitan expresar, elaborar los traumas del pasado con sus correspondientes duelos.

### Los Zapatos Rojos en México

La segunda acción artística elegida es la que se tiene como escenario Ciudad Juárez, México, en 2009 y nos referimos a la instalación denominada “Zapatos Rojos” (Red Shoes). Esta instalación de arte público, ha viajado a lo largo de México, América Latina y Europa y fue creada por la artista mexicana Elina Chauvet. Con el apoyo de *Ni Una Menos (8)* (No One Less) y de

Ar

*te Espacio (9)*

, le pidieron a la gente que trajeran zapatos rojos o que pintaran los zapatos de rojo para poder ubicarlos en un parque o en un espacio público. La instalación habla así de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, y su significado se extiende a otras ciudades y países, para crear conciencia contra el feminicidio. Al principio fue una marcha silenciosa con 33 pares de zapatos rojos como símbolo de las víctimas de violencia de género. La idea de la performance era el poder viajar, cruzando las fronteras a otros países y lo lograron. Los medios cumplieron un importante rol, brindando información a nivel nacional e internacional. Según escribe su creadora, Elina Chauvet: “Es a través de la ética y la estética, a través de la ausencia y la visibilidad que los

#### **Zapatos Rojos**

nos muestran el vacío dejado por las hijas, hermanas, madres y esposas.

#### **Zapatos Rojos**

es un encuentro del arte y la memoria colectiva. Busca en su andar solidaridad entre los pueblos para con una ciudad donde el asesinato y desaparición de mujeres es un hecho cotidiano, también genera una reflexión en las ciudades y países donde se presenta ya que provoca hablar de un tema cada vez menos oculto como es la violencia en contra de las mujeres.(...)

#### **Zapatos Rojos**

se replica invitando a la sociedad para que participe donando zapatos pintados de rojo o bien yendo a pintarlos in situ el día de la instalación, en cada ciudad se reproduce una nueva instalación, su proceso desde la convocatoria hasta la instalación de la pieza debe de ser lo suficientemente amplio para generar difusión y discusión sobre el tema”.

### Cronología de las acciones realizadas por ZAPATOS ROJOS (2009-2013) (10)

**Zapatos Rojos** inició su andadura en Ciudad Juárez el 20 de agosto del 2009, como una marcha silenciosa de 33 pares de zapatos rojos, donados por mujeres Juarenses y a partir de esa fecha siguió su marcha en distintos espacios geográficos, de acuerdo a la siguiente cronología:

- El 15 de septiembre del 2012, **Zapatos Rojos** re-inició su marcha simbólica para recorrer el mundo, esta vez partiendo del puerto de Mazatlán Sinaloa, México con 300 pares de zapatos que se recibieron de las diferentes donaciones la pieza se instaló en la Calle Venus, del Centro Histórico para después continuar su recorrido a la ciudad de Culiacán, Sinaloa, México.
- El 10 de febrero del 2012, fue instalada en la plazuela Rosales a un costado de Catedral.
- El 6 de junio del 2012 fue instalada en México D.F., en el Zócalo, frente a Palacio de Gobierno con el apoyo de la activista Norma Andrade, Co- fundadora de la Asociación Civil , Nuestras Hijas de Regreso a Casa y madre de Alejandra Andrade, joven asesinada en Cd. Juárez el 2001
- El 14 de julio del 2012 se instaló en La Plaza Hidalgo, frente a Palacio de Gobierno, sitio donde fue asesinada en diciembre del 2010 la activista Marisela Escobedo durante un plantón que realizaba para presionar al Gobernador del Estado ante la nula respuesta de justicia hacia el asesinato de su hija ocurrido en Cd. Juárez en junio del 2009.
- El 26 de Julio del 2012 **Zapatos Rojos** fue instalada en El Paso Texas con el apoyo de la Curadora de Arte Kerry Doyle y Marisela Ortiz, activista, Co- fundadora de Nuestras Hijas de Regreso a Casa, exiliada en el Paso Texas USA debido a amenazas de muerte en contra de ella y sus familiares. La pieza fue instalada en el exterior de la Embajada Mexicana debido a que muchas activistas y familiares de víctimas han tenido que huir de México por amenazas de muerte.( Del 2009 al 2011 fueron asesinados 17 activistas y defensores de derechos humanos en Chihuahua).
- El 18 de noviembre del 2012 fue replicada en la Ciudad de Milán, Italia por la curadora Francesca Guerisoli, en la Colone di San Lorenzo, como parte del proyecto **Con i tuoi occhi** (Con tus ojos).
- El 25 de noviembre se replicó en Trelew (Chubut, Argentina), comisariada por Giselle Lapalma, en Peatonal Fontana.
- Del 22 al 25 de noviembre fue instalada por Amnistía Internacional durante las Jornadas en contra de la violencia de género en Génova, Italia, Palazzo Ducale (Cortile Maggore), curadora Francesca Guerisoli.
- El 23 de noviembre del 2012, fue instalada en Mexicali Baja California México por invitación de la Universidad Autónoma de Baja California Norte, en el marco del IV Congreso de Estudios de Género en el Norte de México.
- El 23 de noviembre se replicó simultáneamente en Mendoza Argentina, frente a la Legislatura de Mendoza, comisariada por Rosana Rodríguez y con apoyo de la facultad de Ciencias Políticas y Sociales del Centro Universitario de Mendoza Argentina.

- El 10 de diciembre de 2012 fue instalada en Ciudad Juárez, Chihuahua, por madres y familiares de jóvenes desaparecidas, frente a la Fiscalía General del Estado de Chihuahua en protesta por no recibir entrega de los cuerpos escondidos en la morgue.
- En febrero de 2013 fue instalada en la ciudad de Lecce al sur de Italia, promovida por la consejera provincial para la igualdad, Comuna de Lecce, curadora, Francesca Guerisoli.
- En marzo de 2013 instalada en Turín, Italia, por diferentes asociaciones, Comuna de Turín y Amnistía Internacional, curadora Francesca Guerisoli.
- El 12 de mayo del 2013 Elina Chauvet instaló personalmente la pieza en Bérgamo Italia, con el apoyo de la comuna de Bérgamo y diferentes patrocinadores privados, Piazza Vecchia, Bérgamo alta.

**Zapatos Rojos** ha servido de inspiración en diversas ciudades Italianas por artistas y activistas que de manera independiente realizan instalaciones con zapatos rojos siempre mencionando la procedencia de su inspiración (11) y **Zapatos Rojos** continúa con su proceso abierto a nuevas réplicas en distintos países del mundo, donde haya que recordar la muerte y la desaparición de mujeres como ejercicio de memoria histórica personal y social. Es un excelente ejemplo de participación comunitaria que permite visibilizar y concientizar sobre el grave problema de la violencia de género. Sabemos que en esta ciudad fronteriza, considerada como la más violenta del país, organizaciones no gubernamentales estiman que sólo en 2009 y 2010 cerca de 300 mujeres fueron asesinadas. "La mayoría eran jóvenes y pobres. Algunas trabajaban en máquinas (fábricas de ensamblaje) y desaparecieron al salir del trabajo, otras fueron víctimas de la violencia doméstica o estaban involucradas en la prostitución", según el EAAF. En otros casos las mujeres eran víctimas de la trata de personas y el narcotráfico (12)

A lo largo de su investigación, Julia E. Monárrez Fragoso se refiere al tema del feminicidio aportando importantes detalles al analizar las caracterizaciones sociodemográficas de las niñas y mujeres asesinadas y clasificar el feminicidio y asesinato de mujeres desde el año 1993 hasta el año 2005, desde el aporte de la teoría feminista (13). Se estiman una cantidad de 440 asesinatos de 1993 a 2004, de las cuales 58 permanecen como desconocidas. La construcción de la base de datos por parte de El Colegio de la Frontera Norte se inició en julio de 1998, con 124 casos documentados, mientras que en el libro *El silencio que la voz de todas quiebra* (Benítez et al., 1999) sus siete autoras conformaron una estadística de fuentes periodísticas de 137 casos entre 1993 y 1998. Pero no olvidemos que el análisis del feminicidio - según Monárrez Fragoso - puede presentar algunos problemas pues se desconoce el número exacto de las mujeres asesinadas, a las causas o los motivos que ocasionaron sus muertes, debido a la poca confiabilidad de las estadísticas.

**La huellas del cuerpo: memoria y registro de la Historia de Guatemala**

Regina Luz Galindo, una artista guatemalteca que utiliza su cuerpo como un medio para expresar y explorar muchas de las violaciones de derechos humanos en Guatemala es conocida internacionalmente por sus *performances* y acciones públicas. Galindo comenzó a destacar a mediados de los 90 como una de las artistas más emblemáticas de su generación. Muy pronto fue comparada con Marina Abramovic por sus controvertidas performances, en las que su cuerpo es el vehículo con el que denuncia los conflictos sociales y políticos que asolan su país y que son extensibles a toda la sociedad actual. Un cuerpo, su cuerpo, establece relaciones con su exterioridad y se convierte en metáfora de la realidad exterior, seguimos en esta afirmación a Tracey Warr, para quien: "What is inflicted on the artist's body becomes a metaphor for what its inflicted on the social or collective body" (*The Artist's Body*). [Lo que se inflige sobre el cuerpo del artista se transforma en una metáfora de lo que se inflige en el cuerpo colectivo o social]

Desde las décadas de los sesenta y los setenta, una lectura del cuerpo como signo artístico, nos muestra los diversos modos en que aquellos artistas no alineados con una subjetividad normativa (los binarismos de raza y de género: lo blanco, masculino, y derecho, por ejemplo) mientras que las feministas, por ejemplo, han vuelto a trabajar imágenes de violencia contra las mujeres con el objetivo de articular lo personal como político. Lo político como memoria e historizado en el acto mismo de la creación. Por definición, la performance del cuerpo del artista como producto artístico, produce que su propio cuerpo/ su propia subjetividad sea el medio de una comunicación pública, con una audiencia que es inmediata en sus reacciones y respuestas. El cuerpo de la artista es así, objeto y sujeto al mismo tiempo. En un paso posterior, y esto consta en relación a la obra de Regina José Galindo, esa acción es filmada y se transforma en documento como ella misma afirma en alguna de sus entrevistas. Por su parte, Diane Nelson nos recuerda que: "When asked about Mayan cultural rights activism, both Ladino and Maya say such activism is 'finger in the wound', suggesting that the addressing of ethnic difference is painful prodding into a constitutively open field- that identities are stumped" (14)

(95) [Cuando se pregunta sobre el activismo por los derechos culturales de los mayas, sean ladinos o mayas, se sae que dicho activism es como poner 'el dedo en la herida', con referencia a las diferencias étnicas constituyen una dolorosa incitación dentro del abierto campo constitutivo en el que las identidades colapsan] .

En una de sus *performances*, "No perdemos nada con nacer," la artista dispone de su cuerpo dentro de una bolsa de plástico. Desnuda, su cuerpo es arrojado a un basurero en la ciudad de Guatemala, en un gesto que parece cuestionar el valor que tiene una vida humana, en un país donde la violencia, o la muerte como resultado de ella, se han normalizado. Otras performances hablan de la 'limpieza social', en esta acción la artista es limpiada mediante mangueras que arrojan agua, como los que utiliza la policía local durante las protestas en el



espacio público.

Estas *performances* pueden interpretarse como ejercicios de memoria. El cuerpo y su presencia a través de las huellas de sangre y otros líquidos hablan de la violación de los derechos civiles de la población y en especial de las mujeres y se pueden aplicar a la realidad de otros países que se encuentran todavía bajo condiciones coloniales. Desde una mirada crítica postcolonial, Galindo aborda cuestiones como las diferencias raciales y de subalternidad en su obra “Angelina” (2001), en la que se viste como doméstica durante un mes realizando con esta vestimenta toda clase de acciones cotidianas. Aludiendo a otro conflicto de racismo social erige “Cabecita Negra” (2008), y con un hacha desmonta toda la madera del espacio, como hacían los llamados “Cabecitas negras” durante la presidencia del General Juan Domingo Perón, en Argentina, de acuerdo al relato oficial reaccionario de la época. Con la madera construye una escultura en forma de fogata. En otra creación denominada “Hermana” (2010) cuestiona las relaciones de raza y clase entre ladinas<sup>15</sup> e indígenas en la Guatemala actual, en tanto es a partir de la acción de una mujer indígena quien abofetea, escupe y castiga al cuerpo ladino de la artista, lugar en el que se evidencian los conflictos que van más allá de las cuestiones de género, para representar las tensiones raciales y de clase social.

Una de las acciones que ha tenido mayor repercusión en el campo crítico es “¿Quién puede borrar las huellas?” (2003) (16). La escena parece sencilla: una mujer vestida de negro, descalza, hunde sus pies en una palangana (fuente) llena de sangre humana, luego camina en dirección al Palacio de Justicia, dejando las huellas de sangre. Las huellas de la sangre hablan de la sangre literalmente, se manifiestan sobre la calle que conduce al epicentro de la representación de la Justicia, caminata de la corte de la Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala. “¿Quién puede borrar las huellas?”, en la que la artista mientras camina, va dejando huellas de sangre humana frente al Palacio de Justicia, en protesta por los actos de violencia durante la dictadura de Ríos Montt.

En relación a la función del cuerpo y su representación, Amelia Jones señala: “At the same time social, political and cultural context is crucial to the analysis of what body art (and for the matter, post-structuralism, feminism and theories of postmodernism) can tell us about our current experience of subjectivity.” (11) (17) [Al mismo tiempo, el contexto social, político y cultural es crucial para el análisis del body art ( y gracias al post/estructuralismo, el feminismo y las teorías del postmodernismo) pueden contarnos algo sobre la experiencia de la subjetividad] Galindo, en ese andar, dejando huellas de sangre, nos recuerda a las víctimas del conflicto armado en Guatemala, en rechazo a la candidatura presidencial del ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt. Sin embargo, esta acción no puede ser leída sin conocer las condiciones de producción del artista en su medio y de los acontecimientos históricos que lo produjeron. Por su parte, Diane Taylor expresa: “The physical presence of the body in the live experience of trauma and the interaction and exchange between people in here and now, I

believe, make a difference in the way knowledge is transmitted and incorporated”(55). [La presencia física del cuerpo durante la experiencia traumática y la interacción e intercambios con la gente ahora y aquí, creo que son diferentes desde la perspectiva en el que el saber se transmite y se incorpora].

Cabe agregar, que son múltiples los registros a través de los cuales Galindo construye su edificio performático, oscilando de la historia social a la historia del signo llamado ‘mujer’ dialogando con la violencia vivida por la mujer históricamente.

### **Cuerpo, voz y memoria.**

Numerosos textos han proliferado durante las últimas décadas en relación con la temática de los brutales acontecimientos de la represión, durante el denominado ‘proceso de reorganización nacional’ en Argentina. Algunos han sido considerados como testimonios o relatos de corte testimonial, poniendo de manifiesto los traumas vividos durante y después de la detención y desaparición de las personas. Para poder adentrarnos en dichos relatos, debemos estudiar las formas alternativas de estas memorias, algunas de las cuales responden a la categoría denominada ‘testimonio’. María Graciela Giordano, en su análisis de algunas narraciones de este orden, menciona que: “sería bastante incoherente pretender encasillar los textos a los que aludo en este trabajo en categorías rígidas como ‘testimonio’, ‘ficción’, ‘ficción testimonio’, ‘pseudo-testimonio’ y otras denominaciones. De este modo se restringiría la validez de estos relatos despojándolos de su valor testimonial en la medida en que los textos cumplan con los criterios estipulados por la crítica para definición del testimonio, motivo por el cual prefiero denominarlos memorias de la represión”. (144, 145).

Por su parte, Lydia Gil Keff insiste en el ya mencionado ensayo, que “los testimonios literarios de la postdictadura o testimonios de atrocidad resisten el impulso didáctico o explicativo de la historiografía tradicional, el discurso totalitario del testimonio jurídico, el distanciamiento del discurso académico y el llamado a la solidaridad del testimonio colectivo”(162). De este modo, a partir de su estructura y el uso del lenguaje el testimonio de atrocidad se opone al totalitarismo de las formas monumentales (Ibíd, 163). Dentro de esta serie de testimonios de atrocidad podemos enumerar *La escuelita* (1986, edición en inglés) de Alicia Partnoy, *Una sola muerte numerosa* (1997) de Nora Strejilevich, *Pasos bajo el agua* (1997) de Alicia Kozameh, *Procedimiento: Memoria de La Perla y La Ribera* (2010) de Susana Romano Sued, *Mi nombre es Victoria: una lucha por la identidad*

(2009) de Victoria Donca, entre tantos otros. Numerosos estudios forman parte del reciente campo de la narrativa testimonial y los estudios de la memoria. Voy a referirme específicamente a la obra de Romano Sued, víctima de la tortura y el encarcelamiento, quien deja testimonio en una obra inquietante y perturbadora, dolorosa, a partir de estrategias poco habituales.

Las estrategias discursivas para narrar el horror de lo vivido durante años en el campo de detención son completamente distintas a las otras escritoras mencionadas. Las narraciones fragmentarias se organizan con un cierto caos o arbitrariedad temporal. No sabemos con certeza cuánto tiempo dura el encarcelamiento de las prisioneras, pero el tiempo está marcado con expresiones como las siguientes: “Día noche, de tarde entre 4 y 5” y en la viñeta siguiente: “Día dos. Cero hora” (35) y luego dice: “Día ocho. Cero hora”. El desorden temporal nos permite pensar en la distorsión temporal en la conciencia de las prisioneras, o de quien recuerda y registra. En relación al lugar, las formas narrativas siempre comienzan por los demostrativos “acá, allá, aquí, ahí, afuera”. Veamos algunos ejemplos: “Acá sumamos fiebre con cuatrocientos frentes temblando de fatigas...” o “Afuera tenue brisa caricia de mañana para dolientes deudos con trámite legal” o “Acá esta sangre terca se acerca” o “Aquí a mis brazos, vengan” (38,39).

La condensación se lleva a cabo por la ausencia de nexos gramaticales: no aparecen ni artículos ni conectores ni pronombres. Dicha condensación produce un efecto lírico, marca del cuerpo sufriente, el cuerpo doloroso, que apenas respira. Cierta asfixia forma parte del engranaje del cuerpo sufriente. La intermitencia del silencio, la fundación de la metáfora, la enumeración sin conectores producen este efecto lírico que nos introduce a la agonía del sufrimiento: “Acá deslumbrantes picaneos (18) relampaguean en regueros de chispas en perfiles de muslos, ingles, sobre encías, mejillas, sienes, tallando señaléticas de cifras estampadas en carnes y miembros de nuestra propiedad” (56).

Para Gil Keff, “Otro elemento que les permite a los testimonios literarios cumplir con la función contramonumental de memorialización es el uso de una estructura fragmentaria y multivocal que provee documentación del evento de atrocidad sin priorizarla el lector. Esta estructura altera la relación entre el texto y el lector, exigiendo una participación dinámica en la restauración de las historias de atrocidad mediante retazos recuperados, labor que evoca la tarea misma de los proyectos de restauración” (162). La lectura implica de este modo una participación activa de rearmar dichos textos, reconstruyendo los retazos recuperados en la escritura. Por eso Romano Sued invita a re/ordenar el testimonio, cuando escribe: “Acá testimoniamos, sin diario, sin capítulo, fragmentos de episodios, sumados de memoria, narrando, burlando vigilancias, dejamos en desorden constancias, y trazas y marcas y claves, relatos escritos en papeles hurtados canjeados a gendarmes por noches de entregas amarradas de cuerpos y de vientres”(55).

Los procesos de reeducación en el marco de la institución represora se enuncian en los roles que cumplen las prisioneras y sus opresores. Para ello funcionan los diálogos:

“ - No alcanza con arrepentirse, hay que limpiarse, sacarse todo ese psicologismo, ese materialismo. Ustedes tienen mucho Cortázar y mucho Marx en la cabeza, están enfermos.

- Soy Monja, Profesor, Padre.
- Monjas, soldados, artistas, están todos contaminados.
- (...)
- Ustedes no tienen pensamiento nacional, hay que reimplantar ideales en esta patria recobrada heroica de inmensas tradiciones, arrancar de raíz complicidades sionistas”. (17)

Los diálogos recrean los discursos ideológicos del proceso de reorganización nacional, a partir de la imagen de un cuerpo enfermo, infectado y la necesidad de sanear ese cuerpo (y mente) enfermos (de ideologías foráneas) a partir del sistemático exterminio, previa tortura de los responsables de dicha enfermedad.

Toda la escenografía del horror se representa en este testimonio, las salidas de las prisioneras para servir como prostitutas a los soldados fuera del campo; la permanente tortura con interrogatorios que promueven la delación y la entrega: “Verdugos se aproximan, sacuden, interrogan, decimos confesiones, firmamos, juramos, listamos, alistamos relatos entreverados en harapos para postreros ojos” (141) o la voz del torturador cuando dice: “- Arrepentíte, confesá, arrepentíte después vas a ver que serviste de verdad. Podés salvar a varios si desembuchás” (141). Así como las prisioneras carecen de nombre propio, los carceleros exhiben sus apellidos: “Vienen Roter, Pelgo, vienen Mamen, Chueco. Viene Géminis, Padre Ernesto, Profesor Reterinco. Acosan y acusan a soldados y cabos de roja inclinación” (65). La disolución del yo y su desplazamiento a una suerte de ausencia de persona (en la ausencia de la persona gramatical) que indique la identidad del sujeto sufriente, a través del desmantelamiento de la primera persona, nos recuerda las reflexiones de Roland Barthes en su obra *Barthes par lui Meme*, pues de este modo, se nos permite pensar que ese otro que sufre es más creíble que el yo que sufre.

De este modo la experiencia íntima se desplaza a otro lugar, se funde en otra presencia: esos cuerpos que son cuarenta o cien, de acuerdo al momento del relato, la fragmentación del discurso, su aparente desconexión, favorecen esta percepción en tanto las formas pronominales desaparecen y son sustituidas por cadenas metafóricas de gran condensación

semántica que operan como elementos que distancian y borra la voz de los hablantes. Como apunta Elaine Scarry en su clásico estudio *The Body in Pain*: “A fifth dimension of physical pain is its ability to destroy language, the power of verbal objectification, a major source of our self extension, a vehicle through which the pain could be lifted into the World and eliminated.” (54) [Una quinta dimensión del dolor físico consiste en su habilidad de destrozar el lenguaje, el poder de la objetivación verbal, una fuente importante de auto extensión, un vehículo a través del cual el dolor pueda erguirse en el mundo para poder ser eliminado]

### Notas:

- (1) En su ensayo: “Marcas históricas y ‘régimenes de la visibilidad’ de la memoria del terror y de la desaparición. Reflexiones en torno a tres lugares de la memoria en Santiago de Chile” en *Narrativas de terror y la desaparición en América Latina*, p. 35-50.
- (2) En su ensayo: “Testimonios de atrocidad como contramonumentos: ejemplos de la literatura argentina de la posdictadura” en *Narrativas de terror y la desaparición en América Latina*, pp.161-177.
- (3) Felshin, Nina. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, pp. 73-93.
- (4) Agradezco esta información al artículo periodístico publicado en El Universo: “Chile: Tiene más de 80 años y baila la "cueca sola" por la ausencia de su esposo”. En: <http://www.eluniverso.com/noticias/2016/09/10/nota/5793312/chile-tiene-mas-80-anos-baila-cueca-sola-ausencia-su-esposo>
- (5) Investigadora alemana quien llevara a cabo su investigación *In Memoriam de la cueca sola: bailar para resistir, bailar para recordar* en el Centro de Estudios para América Latina y el Caribe de la Universidad de Albany (USA).
- (6) La música del conjunto folclórico de la A.F.D.D. ha quedado hasta ahora registrada en los casetes *Canto esperanza* (1999, Alerce) y *De homenajes y recuerdos* (2009, Municipalidad de Maipú).
- (7) *La Cueca Sola*, (Documental) por Marilu Mallet, Canadá, 2003, 52 minutos, Color, DVD, Spanish, Subtitled, Order No.

(8) *Ni Una Menos* es un grito colectivo contra la violencia machista. Surgió de la necesidad de decir “basta de femicidios”, porque en Argentina cada 30 horas asesinan a una mujer sólo por ser mujer. La convocatoria nació de un grupo de periodistas, activistas, artistas, pero creció cuando la sociedad la hizo suya y la convirtió en una campaña colectiva. A

*Ni Una Menos*

se sumaron a miles de personas, cientos de organizaciones en todo el país, escuelas, militantes de todos los partidos políticos. Porque el pedido es urgente y el cambio es posible,

*Ni Una Menos*

se instaló en la agenda pública y política. En:

[http://niunamenos.com.ar/?page\\_id=6](http://niunamenos.com.ar/?page_id=6)

(9) Ver: <http://www.artespaciosanisidro.com.ar/>

(10) Tomo la cronología de la página web correspondiente al proyecto Zapatos Rojos, y a la información provista por Elina Chauvet. En: <https://zapatosrojosartepublico.wordpress.com/2013/06/19/13/>

(11) In Italian, “Scarpe Rosso” creation by Elina Chauvet.

(12) En: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2010/12/101210\\_101210\\_mexico\\_juarez\\_femicidios\\_forenses\\_argentinos\\_irm.shtml](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2010/12/101210_101210_mexico_juarez_femicidios_forenses_argentinos_irm.shtml)

(13) En su ensayo “Las diversas representaciones del feminicidio y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, 1993-2005”, en *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*, pp.361-394

(14) En “The Cultural Agency of Wounded Bodies Politic: Ethnicity and Gender as Prosthetic Support in Postwar Guatemala”

(15) *Ladina* is the word to name those people who are mestizos, a mixture of white and indigenous.

(16) Esta performance junto a otros dos videos le valieron el Golden Lion Award de Venezia. Galindo recibe el León de Oro en la 51 Bienal de Venecia en el 2005, en la categoría de artista joven por su trabajo ¿Quién puede borrar las huellas? e Himenoplastia. En 2011 recibe el Premio Príncipe Claus por parte de los Países Bajos por su capacidad de transformar la ira personal y la injusticia en poderosos actos públicos que demandan una respuesta que interrumpa la ignorancia y la complacencia para acercarnos a la experiencia de los demás.

(17) Jones, Amelia: *Body Art/ Performing the Subject*.

(18) Uso de la picana eléctrica sobre el cuerpo, durante la tortura.

### References:

Agamben, Giorgio. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Barcelona: Pre-Texto, 2005. Arfuch, Leonor. Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013. Barbosa, Emilia. "Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in 279 Golpes" Latin American Perspectives. <http://lap.sagepub.com/content/early/2013/06/11/0094582X13492131>. Beverly, John. "The Margin and the Center. On Testimonio. (Testimonial Narrative)". The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America. [Georg M. Gugelberger](http://www.georgm.gugelberger.com) (Ed.) Durham, NC: Duke University Press, 1996: 23-41. Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. (Eds.) Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Breckenridge, Janis. "Articulating the female self in the wake of Argentina's military dictatorship." Letras Femeninas 38.1 (Summer 2012): p. 183. Academic One File. Web 27 Apr. 2014. Chauvet, Elina. Zapatos Rojos. In: <https://zapatosrojosartepublico.wordpress.com/2013/06/19/13/> Feierstein, Liliana R. y Lior Zylberman (Eds.) Narrativas del terror y desaparición en América Latina. Buenos Aires: Eduntref, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2016. Jones, Amelia. Body Art/ Performing the Subject. University of Minnesota Press; 1998. Cruz Sánchez, Pedro A. y Miguel A. Hernández Navarro (Eds.) Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. Murcia: CendeaC, 2004. Erll, Astrid. "Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies". Journal of Aesthetics & Culture. Vol 3, 2011:1-5. Galindo, Regina José. "Biografía" In: <http://www.reginajosegalindo.com/> Giordano, María Graciela. "Contar la historia: lo inefable en los testimonios femeninos de la represión argentina". Mester. Vol. XXXIV, 2005: 143-163. Hirsch, Marianne. "Postmemories in Exile." Poetics Today. Vol 17. No. 4. Winter 1996: 659-686. Jameson, Fredric. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo. El caso del testimonio". Revista de crítica latinoamericana. Vol 18. Issue 36. 1992: 117-33. Monárrez Frago, Julia E., Luis E. Cervera Gómez, César M. Fuentes Flores, Rodolfo Rubio Salas (Coord.) Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez. Tijuana. México: El Colegio de la Frontera Norte; México, D.F.: Miguel Angel Porrúa, 2010. Nelson, Diane. "The Cultural Agency of Wounded Bodies Politic: Ethnicity and Gender as Prosthetic Support in Postwar Guatemala" in Cultural Agency in the Americas. Doris Sommer (Ed.) Durham, NC: Duke University Press, 2006: 93-121. Partnoy, Alicia. La escuelita. Buenos Aires: La Bohemia, 2006. Pino, Miriam. "Derechos humanos y literatura: Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera (2010) de Susana Romero Sued. Confluencia. Vol 28 1. Fall 2013: 33-41. Richard, Nelly (Ed.) Políticas y Estéticas de la memoria. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Romano Sued, Susana. Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera. Córdoba (Argentina): El Emporio Ediciones, 2007. Sarlo, Beatriz. Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno, 2005. Taylor, Diane.

## Los trabajos de la memoria

Escrito por Zulema Moret

---

[The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas \(a John Hope Franklin Center Book\). Durham, NC: Duke University Press; Second edition \(September 12, 2003\)](#)

“

[DNA of Performance: Political Hauntology” in Cultural Agency in the Americas. Doris Sommer \(Ed.\) Durham, NC: Duke University Press, 2006: 52-82.](#)

[Todorov, Tzvetan. Los abusos de la memoria. Buenos Aires: Paidós Contextos, 2013](#)

.Warr, Tracey (ed.) The Artist’s Body. London and New York: Phaidon Press, 2012.