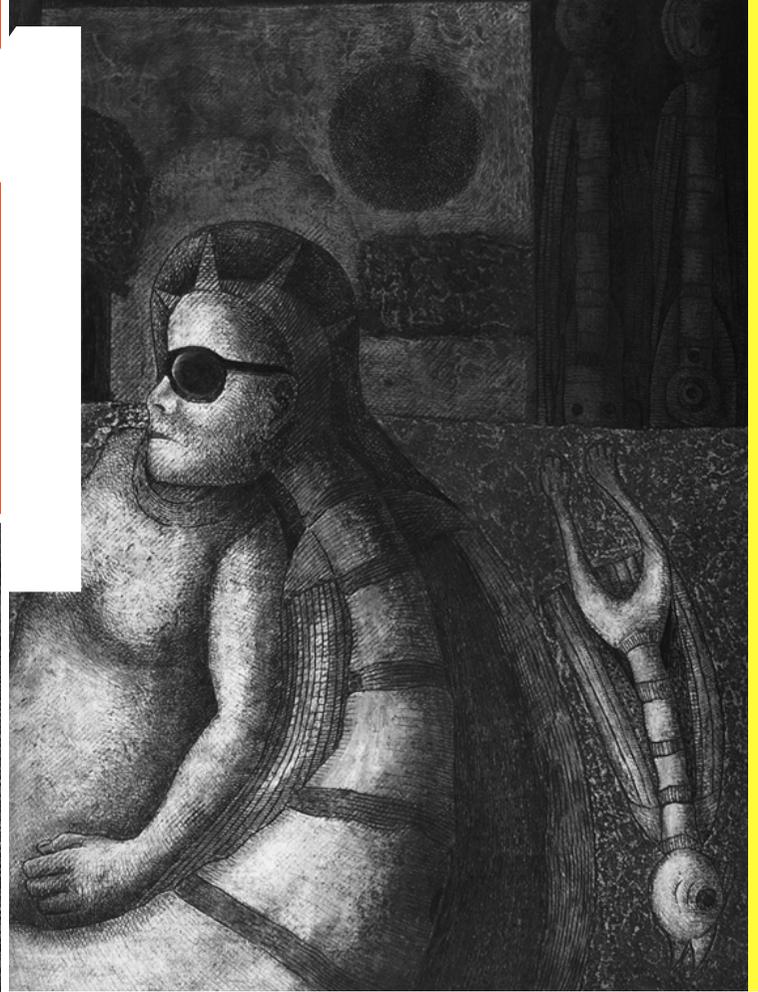


# 24



AÑO 11 N°21, JULIO - DICIEMBRE 2016

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte  
de la Universidad del Zulia  
Maracaibo - Venezuela

# situArte

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa  
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

## Los registros de la memoria: performance, danza, testimonio y zapatos rojos en América Latina

### *The Memory Registers: Performance, Dance, Testimony and Red Shoes in Latin America*

Recibido: 29-01-2016  
Aceptado: 28-04-2016

**Zulema Moret**

Grand Valley State University, Estados Unidos  
moretz@gvsu.edu

Los regímenes de visibilidad de la memoria se representan a través de documentos históricos, archivos fotográficos, testimonios escritos o filmados, performances, instalaciones artísticas. Estos registros permiten reflexionar sobre el papel que cumple la memoria para los distintos grupos sociales. La instalación de unos zapatos rojos hablan del feminicidio en México; el vacío del lugar de quien ya no baila la cueca junto a la foto que cuelga del cuello de la pareja, habla de la desaparición forzada de individuos en Santiago de Chile durante la dictadura de Pinochet; las huellas de sangre frente al Palacio Legislativo en la ciudad de Guatemala hablan de momentos oscuros de su historia. Las voces susurrantes de los personajes en el testimonio *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera*, de Susana Romano Sued hablan de la barbarie ocurrida en los campos de concentración durante la dictadura argentina.

**Palabras clave:** memoria; performance; danza; testimonio; zapatos rojos.

The visibility regimes of the memory are represented through historical documents, photographic archives, written or filmed testimonies, performances, artistic installations. These registers allow us to reflect on the role of memory for different social groups. The installation of some red shoes talk about femicide in Mexico; The emptiness of the place of those who no longer dance the cueca next to the photo hanging on the neck of the couple, speaks of the forced disappearance of individuals in Santiago de Chile during the dictatorship of Pinochet, The traces of blood in front of the Legislative Palace in Guatemala City speak of dark moments in its history. The whispering voices of the characters in the testimony Procedure. Memory of the La Perla and La Ribera, by Susana Romano Sued talk about the barbarism that occurred in concentration camps during the Argentine dictatorship.

**Keywords:** memory; performance; dance; testimony; red shoes.

*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. Entre otras, 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 pertenecer a variados registros e interconectar distintos lenguajes, expresiones, signos; en el campo del arte como en el territorio 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. Para Jean François Macé (2016), “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” (p.37). La primera de estas fuerzas emana del régimen de visibilidad del terror puesto en marcha por las dictaduras a través del ocultamiento, la represión y la necesidad de exterminar individuos y organizaciones políticas. En segundo orden, el régimen oficial de la memorización se encuentra amarrado al presente y ejerce una suerte de domesticación de la memoria. Frente al peligro de esa domesticación, el artista, el familiar, el activista reaccionan de diferentes maneras, mediante acciones artísticas, acciones callejeras, uso del espacio público, testimonio escrito, fotografías, etc.

Podríamos referirnos a los registros traumáticos post/dictatoriales bajo sus diferentes formas y lenguajes, y a la posibilidad que brindan de elaborar situaciones traumáticas en el interior de una sociedad determinada. Para Marianne Hirsch (1996): “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” (p.662). Refiriéndose al caso argentino, Lydia Gill Keff (2016) 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. (p.161)

Actos que fueron diseñados para eliminar 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 en proceso de autorrepresentación protagonizado por toda la comunidad.

### “La cueca sola” se baila en Chile...

La cueca es una danza tradicional que se baila en pareja, tanto en Chile como en Argentina. Durante el régimen de Pinochet, las mujeres la comenzaron a bailar solas, sin sus parejas y, por esa razón, se la llamó “La cueca sola”. El espacio vacío, sin la presencia del hombre, nos habla de esta ausencia, en una silenciosa referencia a la persona desaparecida, al hombre que ya no está. *La cusola* o la cueca sola (*The Cueca Alone*) es una creación única en el arte político que se inició en marzo de 1978, durante la celebración del Día Internacional de la Mujer, 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 [A.F.D.D.], 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 La cueca sola.

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. 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. Nelly Richard (2000) en su ensayo “Imagen-Recuerdo y Borraduras”, sostiene “que más que ninguna otra práctica, la fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, a la desaparición del

tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación del recuerdo de lo ya sido" (p.165).



**Figura 1**

Fuente: <http://ow.ly/dYSz30drXjU>

En efecto, la cueca ya no era un esquema de conquista y celebración entre dos participantes entusiasmados, sino 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 instrumentos de denuncia, sin gritos, sin manifestaciones dramáticas, solo a través de una austeridad conmovedora, capaz de transmitir de inmediato su mensaje, sin necesidad de explicaciones ni discursos a cualquier audiencia.

Para las mujeres involucradas en el conjunto folclórico de la A.F.D.D., la música ha sido, también, un modo de acompañar las 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.<sup>1</sup>

## Los zapatos rojos viajan...

La segunda acción artística elegida es la que se tiene como escenario Ciudad Juárez, México, en 2009; 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*<sup>2</sup> (*No One Less*) y de *Arte Espacio*<sup>3</sup>, se le pidió 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 femicidio. 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.* (2013, s/p)

- 1 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).
- 2 *Ni Una Menos* es un 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 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. Página web: [http://niunamenos.com.ar/?page\\_id=6](http://niunamenos.com.ar/?page_id=6)
- 3 Ver: <http://www.artespaciosanisidro.com.ar/>



Figura 2

Fuente: <http://ow.ly/mfWL30drXn4>

## Cronología de las acciones realizadas por Zapatos rojos (2009-2013)<sup>4</sup>

*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* reinició 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 en 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 Duccale (Cortile Maggore), con la curaduría de 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, bajo la curaduría de Francesca Guerisoli.

En marzo de 2013 se instaló en Turín, Italia, por diferentes asociaciones, Comuna de Turín y Amnistía Internacional, cuya curadora fue Francesca Guerisoli.

4 Tomo la cronología de la página web correspondiente al proyecto *Zapatos rojos*, y a la información provista por Elina Chauvet que incluye sus instalaciones y réplicas realizadas entre 2009 y 2013. Disponible en: <https://zapatosrojosartepublico.wordpress.com/2013/06/19/13/>

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 a artistas y activistas que, de manera independiente, realizan instalaciones con zapatos rojos siempre mencionando la procedencia de su inspiración<sup>5</sup> y *Zapatos rojos* continúa con su proceso abierto a nuevas réplicas en distintos países del mundo, en 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” (2012, s/p.), según el EAAF. En otros casos las mujeres eran víctimas de la trata de personas y el narcotráfico<sup>6</sup>. A lo largo de su investigación, Julia E. Monárrez Fragoso se refiere al tema del femicidio aportando importantes detalles al analizar las caracterizaciones sociodemográficas de las niñas y mujeres asesinadas en Ciudad Juárez y clasificar el femicidio y asesinato de mujeres desde el año 1993 hasta el año 2005, desde el aporte de la teoría feminista<sup>7</sup>. Pero no olvidemos que el análisis del femicidio –según Monárrez Fragoso– puede presentar algunos problemas pues se desconoce el número exacto de las mujeres asesinadas, así como las causas o los motivos que ocasionaron sus muertes, debido a la poca confiabilidad de las estadísticas.

## La huellas de un cuerpo, memoria y registro de la Historia de Guatemala

El ejercicio de la memoria en Guatemala tiene como epicentro las *performances* de Regina Luz Galindo, artista guatemalteca que utiliza su cuerpo como un medio para expresar y explorar muchas de las violaciones de los derechos humanos en ese país. 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 a través del cual 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. Al respecto, Tracey Warr explica: “What is inflicted

on the artist’s body becomes a metaphor for what its inflicted on the social or collective body” (2012).

Desde las décadas de los sesenta y los setenta, lo político se registra 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 Galindo afirma en alguna de sus entrevistas. Por su parte, Diane Nelson (2006), 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” (p.95).



**Figura 3**

Regina Luz Galindo. “¿Quién puede borrar las huellas?”, 2003.  
Fuente: <https://goo.gl/UmmP49>

En una de sus *performances*, “No perdemos nada con nacer” (2000), la artista arroja su propio cuerpo en una bolsa de plástico, de las de botar basura. Desnudo, su cuerpo es arrojado dentro de la bolsa a un basurero de la ciudad de Guatemala, en un gesto que pretende cuestionar el valor de la vida humana en un país, en donde la violencia (y, como resultado, la muerte) se ha normalizado. Las otras *performances* de Regina José Galindo desarrollan conceptos como el de “limpieza social”, en la *performance* “Limpieza social” (2006), donde la artista es golpeada por el chorro de agua de las mangueras que usa la policía durante las protestas callejeras.

Estas acciones performáticas podrían interpretarse como ejercicios de la memoria, el cuerpo y su presencia a través de las huellas de sangre impresas y otros líquidos hablan de la violación de los derechos civiles que, tanto las mujeres como parte de la población, han sufrido durante décadas en Guatemala.

5 En Italia, se ha denominado, “Scarpe Rosso”, creada por Elina Chauvet.

6 En: <http://ow.ly/pWEM30drRWj>

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

Dentro del registro histórico, poniendo en escena las condiciones coloniales y 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. Una de las acciones que ha tenido mayor repercusión en el campo crítico es "¿Quién puede borrar las huellas?" (2003)<sup>8</sup>. 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, y 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.

Con relación a la función del cuerpo y su representación, Amelia Jones explica (1998): "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" (p.11). 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. No obstante, Diane Taylor (2006) 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" (p.55). Cabe agregar, que son múltiples los registros a través de los cuales Galindo construye su edificio artístico y 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'.

Por su parte, Lydia Gil Keff (2016) insiste en el ya mencionado ensayo, que "los testimonios literarios de la post/dictadura 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" (2016, p.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, p.163). Dentro de esta serie de testimonios de atrocidad o memorias de la represión, podemos enumerar *La escuelita / The Little School* (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.

Aunque 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 Susana Romano Sued, víctima de la tortura y el encarcelamiento, en tanto deja testimonio en una obra inquietante y perturbadora, dolorosa, a partir de estrategias narrativas poco habituales<sup>9</sup>. 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. En su testimonio, 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" (p.35) y luego dice: "Día ocho. Cero hora".

8 Esta performance junto a otros dos videos le valieron el *Golden Lion Award* de Venecia. 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?" (2003) e "Himenoplastia" (2004). 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.

9 Susana Romano Sued nació en Córdoba. Es profesora titular de la cátedra de Estética y Crítica Literaria en la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora principal del CONICET, cursó su doctorado en Alemania y es autora de los siguientes poemarios: *Verdades como criptas* (1981), *Males del Sur* (1985), *El corazón constante* (1989), *Escrutrienta* (1994), *Algesia* (2000), *Parque Temático y otros poemas* (2011), entre otros. Ha traducido a poetas como Gottfried Benn y Paul Celan. Romano Sued fue detenida política y sobreviviente de los centros clandestinos (Miriam Pino, p.40).

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 cuatrocientas 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, vengán” (pp.38,39).

La condensación se lleva a cabo por la ausencia de nexos gramaticales: no aparecen 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 produce este efecto lírico que nos introduce a la agonía del sufrimiento: “Acá deslumbrantes picaneos 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” (p.56).

Para Gil Keff (2016) “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” (p.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. (p.55)

Los procesos de reeducación en el marco de la institución represora se enuncian en los roles que cumplen las prisioneras y sus opresores en 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. (p.17)

Los diálogos recrean los discursos ideológicos del proceso de reorganización nacional, a partir de la imagen de un cuerpo enfermo, infectado por ideologías foráneas, y la necesidad de sanear ese cuerpo (y mente), a partir del sistemático exterminio, previa tortura de los responsables de dicha enfermedad<sup>10</sup>. Toda una 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” (p.141) o la voz del torturador cuando dice: “- Arrepentite, confesá, arrepentite después vas a ver que serviste de verdad. Podés salvar a varios si desembuchás” (Ibíd.).

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” (p.65). En cuanto al uso del lenguaje, retomo las afirmaciones de Lydia Gil Keff (2016) cuando, al referirse al testimonio literario de atrocidad, señala que, “Como ‘contramonumentos’ estos espacios textuales se han alejado de las aspiraciones heroicas y representativas del testimonio-crónica, a favor de un discurso fragmentado, efímero, autorreflexivo e, incluso, irónico (p.163).

La disolución del yo y su desplazamiento a la ausencia de la persona gramatical que indique la identidad del sujeto sufriente nos recuerda las reflexiones de Roland Barthes en su obra *Barthes par Barthes* (1975) pues, de este modo, se nos permite pensar que ese otro que sufre es más creíble que el yo que sufre.

Hemos revisado a lo largo de estas páginas cuatro casos de restauración de la memoria a través de acciones creativas, postulando un habla multidisciplinar en la ausencia de los cuerpos, los objetos, las voces y las palabras escritas, para que los actos de barbarie sigan siendo evocados y reconocidos en la memoria de sus pueblos.

## Referencias

- Agamben, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Barcelona: Pre-Texto.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

10 He analizado la relación entre el cuerpo enfermo y el país infectado por ideologías foráneas en mi ensayo “Los cuerpos del proceso. Una lectura de la narrativa escrita por mujeres durante las dictaduras del Cono Sur” (1973-1985) en *Studi Ispanici*. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. Roma, 2001, pp.217-229. Asimismo, Mario Cesáreo desarrolla extensivamente este tema en su ensayo “Cuerpo humano e Historia de la Novela del proceso” en *Fascismo y experiencia literaria. Reflexiones para una canonización*, Hernán Vidal, ed., Minneapolis, 1985, pp.501-525.

- Barbosa, Emilia. "Regina José Galindo's Body Talk: Performing Femicide and Violence against Women in 279 Golpes" *Latin American Perspectives*. Consultado en diciembre de 2016, en <http://ow.ly/xBHc30drWTc>
- Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Beverly, John (1996). "The Margin and the Center. On Testimonio. (Testimonial Narrative)". *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Georg M. Gugelberger (Ed.) Durham, NC: Duke University Press.
- Breckenridge, Janis (2012). "Articulating the female self in the wake of Argentina's military dictatorship." *Letras Femeninas* 38.1. p.183. *Academic One File*. Consultado en abril de 2014, en <http://ow.ly/4Y8v30drWfg>
- Chauvet, Elina. *Zapatos Rojos*. Consultado en diciembre de 2016, en <http://ow.ly/ZJcV30drWXp>
- Erl, Astrid. (2011). "Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies". *Journal of Aesthetics & Culture*. Vol 3, pp.1-5.
- Felshin, Nina. (2001). "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo" en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Paloma Blanco, Jesús Carrillo y Jordi Claramonte, Marcelo Expósito. (Eds.) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp.73-93.
- Cruz Sánchez, Pedro A. y Miguel A. Hernández Navarro (Eds.) (2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CendeaC.
- Galindo, Regina José. "Biografía". Consultado en septiembre de 2012, en <http://www.reginajosegalindo.com/>.
- Gil Keff, Lydia (2016). "Testimonios de atrocidad como contramonumentos: ejemplos de la literatura argentina de la postdictadura" en *Narrativas de terror y la desaparición en América Latina*. Liliana R. Feierstein, Lior Zylberman (ed.) Buenos Aires: EDUNTREF, Editorial Universidad 3 de Febrero. pp.161-176.
- Giordano, María Graciela (2005). "Contar la historia: lo inefable en los testimonios femeninos de la represión argentina". *Mester*. Vol. XXXIV, pp.143-163.
- Hirsch, Marianne (1996). "Postmemories in Exile." *Poetics Today*. Vol 17. No. 4. Winter, pp.659-686.
- Jones, Amelia (1998). *Body Art/ Performing the Subject*. University of Minnesota Press.
- Macé, Jean Francois (2016). "Marcas históricas y 'regímenes 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*. Liliana R. Feierstein, Lior Zylberman (ed.) Buenos Aires: EDUNTREF, Editorial Universidad 3 de Febrero, pp.35-50.
- Monárrez Fragoso, Julia E., Luis E. Cervera Gómez, César M. Fuentes Flores, Rodolfo Rubio Salas (Coord.) (2010). *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*. Tijuana. México: El Colegio de la Frontera Norte; México, D.F.: Miguel Angel Porrúa.
- Nelson, Diane (2006). "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.
- Partnoy, Alicia (2006). *La escuela*. Buenos Aires: La Bohemia.
- Pino, Miriam (2013). "Derechos humanos y literatura: Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera (2010) de Susana Romero Sued. *Confluencia*. Vol 28 1. Fall, pp.33-41.
- Richard, Nelly (Ed.) (2000). *Políticas y Estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Romano Sued, Susana (2007). *Procedimiento. Memoria de La Perla y La Ribera*. Córdoba (Argentina): El Emporio Ediciones.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.
- Taylor, Diane (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (a John Hope Franklin Center Book). Durham, NC: Duke University Press.
- Taylor, Diane (2006) "DNA of Performance: Political Hauntology" in *Cultural Agency in the Americas*. Doris Sommer (Ed.) Durham, NC: Duke University Press, pp.52-82.
- Warr, Tracey (2012). *The Artist's Body*. Amelia Jones (ed.) London and New York: Phaidon Press.



UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA

---

# situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la  
Universidad del Zulia

**Año. 11. N°21** \_\_\_\_\_

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada  
en diciembre de 2016, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**  
**Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)  
[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)**