

## El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política

28 Abr 2014

Catorce mujeres se reunieron en Plaza de Mayo el 30 de abril de 1977 y celebraron una manifestación pública pacífica, caminando en círculo alrededor de la Pirámide de Mayo (el Estado de sitio impuesto por la Dictadura Militar prohibió las manifestaciones y las personas que ocupaban espacios públicos estaban obligadas a circular para no ser detenidas). Reclamaban al gobierno del genocida Jorge Rafael Videla el paradero de sus hijos desaparecidos. Así nacían las Madres de Plaza de Mayo. A 37 años de ese hito de la Memoria Histórica en Argentina, las recordamos con un ensayo de Diana Taylor, teórica de arte estadounidense y estudiosa de la performance. La autora considera a las rondas de las Madres y los escraches de la agrupación H.I.J.O.S., performances en el presente de un trauma colectivo que transita a través de las distintas generaciones como un ADN



Diana Taylor - [performancelogia.blogspot.com.es](http://performancelogia.blogspot.com.es) [1] - 16/05/2014

España, Madrid - La memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado. A través de la 'performance' se transmite la memoria colectiva. Performance, término derivado de la palabra francesa 'parfournir' significa realizar o completar un proceso. La teoría de la 'performance' viene de estudios antropológicos que se enfocan en dramas sociales y colectivos y de estudios teatrales. Incluye múltiples tipos de eventos en vivo, puestas teatrales, bailes, ritos, manifestaciones políticas, deportes y fiestas. Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama '*twice behaved behavior* (repertorio reiterado de conductas repetidas)' (1). Crea un espacio privilegiado para el entendimiento del trauma y la memoria. El trauma y sus efectos 'pos-traumáticos' siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. El trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque la performance no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo reiterado. La performance (igual que memoria, igual que el trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática y a la vez su re-escenificación.

La performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado. Las imágenes articuladas adquieren su sentido sólo en un contexto cultural y discursivo específico. Actúan en la transmisión de una memoria social, extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un 'archivo' colectivo. Las estrategias de la performance poseen su historia y también se van transformando. Aquí me ocuparé de dos (re)iteraciones de performances de protesta que se llevan a cabo en el presente y que están enfocadas en el trauma que prevalece por los 'desaparecidos' las manifestaciones de las Madres en la Plaza de Mayo y 'los escraches' que llevan a cabo la agrupación H.I.J.O.S. (de los desaparecidos). Tal como las Abuelas y otros grupos de derechos humanos encontraron a los hijos de los desaparecidos al usar análisis de ADN (2) para establecer rastros genéticos, yo quiero proponer que también podemos establecer un ADN de la performance. Las performances de estos activistas también transmiten información cultural codificada. Como el ADN, las imágenes y estrategias que son transmitidas salen del material existente. Las performances reproducen y transforman los códigos heredados. No toda la información heredada es re-usada. Algunos materiales se seleccionan; otros son descartados. La información que se recibe a través del ADN es muy concentrada, sin embargo, es claramente legible. Lo mismo, propongo, se puede acertar en relación a estas performances.

## MADRES

Las Madres de la Plaza de Mayo, a través de sus cuerpos, hacen visible una historia acumulativa de trauma, una tardía pero aún impune historia de políticas de violencia. La dramatización del movimiento social de las Madres ilustra un uso de la performance con un alto grado de complejidad.

En un nivel pragmático, la performance desarrolla la condición de (im)posibilidad impuesta por las leyes y prohibiciones del Proceso (así se denominó en Argentina a la Dictadura Militar) que impedía todo tipo de acciones: protestas, congregaciones en público, permanecer en la vía pública por cualquier periodo de tiempo. Las Madres, al caminar de par en par, transgredieron tales prohibiciones. Sin embargo, los pañuelos blancos destacan que la performance de las Madres es altamente simbólica y el uso del espacio público conscientemente estratégico.

A la vez el movimiento de Madres se inserta dentro de una zona de prohibición al nivel del imaginario nacional. El Proceso en sí fue de una gran teatralidad con los desfiles públicos, las luchas por el control del espacio y el despliegue en la exhibición de instrumentos, imágenes e íconos. El escenario aterrador, en el cual estas mujeres se sintieron comprometidas a insertarse como Madres, fue organizado y mantenido en torno a una gran definición coercitiva, no solamente de la ciudadanía civil, sino, además de una definición de lo 'femenino' y de la maternidad.

El movimiento de las Madres ha sido brillante porque aceptó la lógica del cuerpo-estatal patriarcal y, simultáneamente lo ha subvertido para mostrar todas sus contradicciones. Las mujeres proclamaban estar haciendo sólo aquello que se supone tenían la obligación de hacer -cuidar y buscar a sus hijos-. Pero ¿qué pasa cuando estas 'buenas' madres, en virtud de esa misma responsabilidad sobre sus hijos, se ven forzadas a salir a buscarlos fuera del hogar y confrontar a los poderes? ¿Dejan de ser madres? ¿O dejan de ser a-políticas? Este espectáculo remarca las fisuras en la lógica del Estado.

En un primer nivel, el espectáculo de las Madres da la apariencia de ser relativamente algo simple: un grupo de madres de edad madura usando pañuelos blancos y sosteniendo o vistiendo fotografías de sus hijos desaparecidos, caminando lentamente. La simplicidad de la representación, sin embargo, resalta los elementos rituales de esta reiterativa manifestación en dos tipos de performance: el luto (lamento, duelo) y la protesta (resistencia, denuncia). Organizarse como madres ofrecía un mínimo de seguridad puesto que la Junta Militar no podía apaciguar por la fuerza a un grupo de madres desarmadas en público. Las Madres se apoderaron de la imagen de la Mater Dolorosa y explotaron el sistema represivo de representación que tan efectivamente ha limitado las posibilidades de visibilidad y expresión para las mujeres. El rol virginal asignado a la mujer para la performance tradicional de lo 'femenino' subraya las cualidades del auto-sacrificio y sufrimiento. Al encarnar el dolor, las Madres no sólo hicieron visible la lucha por los hijos, sino la estructura represiva del imaginario nacional. Todos los jueves, reafirman y trascienden el repertorio cultural e iconográfico. Los iconos visuales contribuyen en la función mnemotécnica del arte, proveyendo y transmitiendo memoria y valores sociales de una manera muy eficaz. Cada una de las imágenes reiteradas se añade al cúmulo en su poder afectivo. La performance simple y austera de las Madres no sólo evoca mitos culturales y valores centrales para la civilización occidental (y apoyados, en teoría, por la Junta Militar), sino que opera en otros niveles simultáneos: emocionales, psicológicos y políticos.



Veamos detenidamente algunas de las estrategias adoptadas por las Madres: Optaron por hacer su empeño visible en la Plaza de Mayo, un espacio que históricamente conmemora la Revolución de Mayo y la libertad política. Usan sus cuerpos en un movimiento metódico y lento para demostrar su acusación de no-violencia. A través de sus cuerpos logran hacer visible la ausencia-presencia de todos aquellos que habían desaparecido sin dejar rastro, sin dejar un cuerpo. Convirtieron sus cuerpos en archivos 'vivos', preservando y exhibiendo las imágenes que habían sido el blanco de la supresión militar. Usando las imágenes como una segunda piel crearon una estrategia 'epidérmica' que incorpora el parentesco quebrantado por la violencia criminal. Portando las imágenes de los hijos e hijas (como posters) o vistiéndolos (como prendas), resaltan la relación filial que los militares trataron de aniquilar. Estos cuerpos, señalan las performances, están conectados genéticamente, filialmente y ahora por supuesto políticamente. Esta táctica representacional refleja la táctica científica emprendida por las Abuelas, el establecimiento de la cadena genética entre miembros de la familia sobreviviente y los hijos perdidos mediante el rastreo del ADN.

Las Madres crearon una cadena genética e histórica. En el lugar del olvido oficial, inscribieron el tiempo y las fechas de las desapariciones. Las Madres desafiaron las proclamas de los Generales sobre la historia al insertarse ellas mismas y los "desaparecidos" en la escena nacional, tanto figurada como literalmente. En oposición a la imagen proyectada por la Junta Militar del hombre militar heroico, solitario, que deja tras de sí a su familia y a su comunidad, las Madres enfatizaron los lazos familiares y comunitarios. En lugar de la performance de jerarquía de los militares, representada mediante líneas rectas y rígidas, las Madres usan movimientos circulares alrededor de la plaza, caracterizados por un diálogo y un caminar informal. La performance escenifica valores de igualdad y de comunicación. Mientras que los uniformes de los soldados, su parafernalia y su lenguaje corporal enfatizaban los aspectos performativos de 'género', las Madres igualmente tomaron conciencia de la importancia del rol de su 'género'. Las Madres también tenían sus "uniformes" aunque estos puedan no haber sido identificados como tales. Cuando los militares intentaron echarlas a la fuerza de la plaza, ellas marcaron la presencia más que indeleble pintando pañuelos alrededor del circuito donde usualmente hacían su caminata. En lugar de las calles y de los espacios públicos vacíos por el Estado de sitio, orquestaron el retorno de los desaparecidos. A partir de ese momento, Buenos Aires se llenó nuevamente de gente; cuerpos espectaculares, fantasmales, figuras reaparecidas que rehusaron permanecer invisibles.

Usar el término performance para describir el activismo de las Madres quizá pueda parecer frívolo. ¿Cómo es que esto puede ser considerado performance? ¿Acaso el término trivializa el sufrimiento y la denuncia? La performance a menudo es percibida como la antítesis de lo real, como si no provocara y tuviera repercusiones bien concretas. Cualquiera que esté familiarizado con las Madres y su movimiento social sabe muy bien de lo real e importante que ha sido. Nunca se podrían minimizar las repercusiones violentísimas -de violaciones, de raptos, de asesinatos -que siguieron a sus manifestaciones de protesta. Pero performance no sugiere artificialidad; no es 'sobreponer' o proponerlo como antitético a la realidad. Al contrario, propongo que la naturaleza performativa y 'restauradora' de las manifestaciones de las Madres ha servido para propósitos simultáneos. En lugar de trivializar o eclipsar sus pérdidas, la naturaleza performativa de sus manifestaciones les ha dado una manera de manejar la pérdida. Este rito permite el distanciamiento estético que les ofrece una forma de canalizar su dolor, no negarlo. Por otra parte, la naturaleza ritual y la función restauradora de sus manifestaciones logran atraer mucha de la atención pública que ha sido necesaria para su causa, tanto en el ámbito nacional, como internacionalmente. Esto las puso de inmediato en contacto con organizaciones de derechos humanos en todo el mundo que les dieran apoyo moral y financiero además de la legitimación tan necesaria para neutralizar los reclamos de la Junta Militar que veía a estas mujeres como delirantes y 'locas'. Por otra parte, la naturaleza 'restauradora' de su acción pública en sí misma fue una forma de reponer a los 'desaparecidos' dentro de la esfera pública, de hacer visibles sus ausencias. Los 'desaparecidos' reaparecieron por la vía de la performance. Las Madres y su movimiento también resaltaron la desaparición de muchas mujeres de la vida pública argentina, esto las sacó del clóset doméstico. Al verse forzadas a ir más allá de los roles tradicionales, hicieron evidente cuán restringidos y opresivos habían sido esos roles hasta entonces.

La performance de las Madres -como toda performance- es un reto para el espectador.

¿Se atrevería el espectador nacional e internacional aplaudir esas acciones, o le voltearía la cara? El espectador se vio forzado a responder. Una carta al editor del diario La Nación pedía a las autoridades poner fin "al triste espectáculo que tenemos que tolerar semana a semana (Junio 1, 1981, pág. 6)". Sin embargo hubo espectadores que fueron capaces de responder como público confiable. Ellos colaboraron para introducir diferentes perspectivas e irrumpir en el 'show' que los militares desplegaban sobre sí mismos. La performance como algo que se está llevando a cabo necesita del público para completar su significado, para atar todas las piezas y darles coherencia.



Igual que el trauma original y la represión subsiguiente continuada hasta el presente, la performance de las Madres no está concluida. La marcha incesante de las mujeres en torno a la Plaza de Mayo es una propuesta de no clausura. Por el contrario, su persistencia insiste en enfatizar que el pasado sigue siendo parte fundamental del presente. Una y otra vez, su marcha nos sitúa frente al poder gubernamental. En parte esta reiteración proviene del hecho de que las partes inculpadas no han recibido castigo legal todavía. En parte el tronco de todo esto proviene de la naturaleza traumática de la herida. El trauma produce una dislocación, una ruptura entre la experiencia vivida y la posibilidad de entenderla. El traumatizado, como propone Cathy Caruth, "...conlleva una historia imposible dentro de si mismo". Para las Madres, el trauma deviene en algo transmisible, algo soportable y políticamente eficaz a través de la performance.

## **H.I.J.O.S. (HIJOS POR LA IDENTIDAD Y LA JUSTICIA CONTRA EL OLVIDO Y EL SILENCIO)**

Las políticas de tortura y crimen, demuestran los estudios, atacan a varias generaciones simultáneamente. En el caso de Argentina, la violencia criminal ha afectado por lo menos a cuatro generaciones y cada una ha respondido con su propio (interconectado) tipo de activismo performativo. Igual que las cuatro generaciones; Abuelas, Madres, desaparecidos/detenidos, H.I.J.O.S. comparten rasgos genéticos, que pueden ser rastreados a través del ADN, existe también un ADN en la performance que los une en relación al activismo.

La organización H.I.J.O.S., igual que las Madres, se definen como agrupación con lasos filiales. Es decir, la identidad se define de entrada como política más que 'natural': H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), no hijos. Ellos, como las Madres, continúan con sus luchas en contra de la impunidad por medio de la performance. Ellos, al igual que las Madres, usan sus cuerpos para avergonzar a aquellos en el poder. Los dos grupos marcan el espacio público, las Madres pintando los pañuelos en Plaza de Mayo, H.I.J.O.S. inscribiendo los delitos en frente de las casas de los culpables. El escrache (etimológicamente relacionados a excerpere=expectorar, es definido como "arrojar algo con fuerza" en el Diccionario de Lunfardo de José Gobello) constituye un nuevo tipo de performance guerrilla que revela y marca las atrocidades secretas cometidas, señalando a quienes las perpetraron.

Los escraches, según me contó uno de los H.I.J.O.S., comenzaron a finales de 1996. Varios jóvenes se habían conocido en 1995 en un acto por los desaparecidos organizado por la Universidad de La Plata. Después se juntaron y comenzaron a desempeñar actos sencillos de unos 25 chicos, pegando posters en los bares de los barrios donde viven los torturadores. El propósito era generar conciencia pública acerca de la impunidad. Poco a poco, los escraches se fueron haciendo más espectaculares. Se planeaban con tiempo. En la mayoría de los casos, no se trata de sorprender al culpable. Dos semanas antes del evento, los H.I.J.O.S. van al barrio para hablar con la gente: ¿sabían que allí vivía fulano de tal? ¿qué era torturador? En lugar de verlos como delincuentes, muchas personas del barrio comenzaron a unirse a ellos y participar en el escrache. También otros grupos se han unido. Con la ayuda del "Grupo de Arte Callejero" van señalando la distancia ("faltan 500 metros, 300 metros, 100 metros"), a la casa del torturador. El grupo grande de unas 300 personas se aproxima a la casa del torturador. La policía los espera. Allí inician el rito de marcar el delito y declarar públicamente los crímenes que no han sido castigados legalmente. Pintan la acusación en la calle y en la acera. O la gritan. En casi todos los casos, los criminales señalan que no están. Apagan las luces y se van.



## AQUÍ VIVEN GENOCIDAS

Tríptico compuesto por un afiche, un video y una agenda, que se repartieron en la marcha del 24 de marzo. El afiche es un mapa donde aparecen señaladas las direcciones de los genocidas que han sido escuchados hasta el momento, mientras la agenda contiene sus teléfonos y direcciones. En el video se recorren esas casas en dos momentos distintos: un día común y la jornada del escrache. El afiche se volvió a imprimir los 24 de marzo de los años 2002, 2003, 2004 y 2006. En cada oportunidad se transformaba el diseño y se agregaban las direcciones de los nuevos escuchados.

A veces, como en el escrache a Alfredo Astiz, los H.I.J.O.S. se aprovechan de la sorpresa. Llegaron calladitos, con la ropa acorde. Algunos con una carpeta universitaria y otros lapicera en mano. "Estudiantes de derecho", se presentaron, uno a uno, para que los dejaran pasar al lugar donde iba a ser juzgado Astiz.

"El silencio que recibió a Alfredo Astiz, ayer al mediodía, en la sala de audiencias donde se lo juzga por presunta apología del delito, no era mas que una treta. Apenas se sentó en el lugar del acusado, los 15 supuestos estudiantes revelaron su identidad".

"¡Ahora!" gritó uno de ellos. Los hijos de desaparecidos -de ellos se trataba- se pusieron de pie y se sacaron sus camisas del disfraz para exponer las remeras que llevaban ocultas, pintadas con sus gritos de "Astiz asesino". "Genocidas a la cárcel".

Fue la primera vez que Astiz se expuso obligado ante el público y se encontró con los hijos de esos hombres y mujeres a los que ayudó a matar en los setenta. Le hicieron un escrache a dos metros de distancia frente a la televisión [...] Los que sobrevivieron a sus víctimas, de 20 a 25 años, le miraron la nuca y lo insultaron -a una corta distancia-. Descargaron vava a saber cuánto odio y cantaron "asesino, asesino". También le juraron, con rabia y a coro: "como a los nazis, les va a pasar, a donde vayan los iremos a buscar". "Sorprenden al ex marino Astiz con un escrache en Tribunales" (por Gerardo Young, Clarín, Sáb. Feb 26, 2000).

Este tipo de performance, en términos de contenido dramático, alcanza la dimensión de la tragedia aristotélica. La transgresión cometida por quienes perpetraron tales atrocidades apesta; para H.I.J.O.S. el ansia de venganza es tan persistente como justificada. El alivio catártico ayuda a los hijos a sobrellevar su pérdida ("la verdad es que fue una descarga muy grande, [contó un rato después Carlos...]) Había que ver como se abrazaba con los otros y lo



emocionados que estaban" [Clarín]). La caída del agresor es inevitable. El orden moral de la sociedad se ha puesto en cuestión por completo. De este modo, los escraches y sus rituales de venganza, fuerzan a sus blancos a asumir su rol en el drama nacional. Los obligan a reaccionar ante el público presente. "¡Astiz asesino!" La acusación provoca el efecto deseado. "Fue demasiado para él, que apretó la mandíbula y aguantó lleno de bronca, acaso también con dolor, hasta que algo de adentro le dijo basta y se paro para abandonar la sala (Clarín)". Al igual que Macbeth fue inesperadamente confrontado por el fantasma de Banquo, Astiz fue obligado a retractarse de una manera humillante.

Sin embargo, en términos de estilo, este tipo de escrache reúne el género trágico con la performance guerrilla. En vez de respetar un tiempo y espacio fijo, el escrache puede interrumpir en cualquier momento. Como las furias de Eurípides, los hijos persiguen al asesino. Se disfrazan, se meten a Tribunales, y todos a la vez, como un coro griego, inician la acción: "¡Ahora!". Por el contrario de las manifestaciones de las Madres, este tipo de performance no necesariamente posee elementos rituales reiterativos. Lo único que sabemos es que van a volver a suceder. Los escraches son menos solemnes y más carnalescos: "¿Quién dijo que para luchar es necesario tener el ceño fruncido y el gesto adusto?" (H.I.J.O.S, Año 5, Nº 6, Marzo 2000, Buenos Aires, Página/12). Ellos se apoyan en la velocidad, la fuerza, y a veces la sorpresa. A diferencia del movimiento mesurado de las Madres en su plaza histórica, la demanda de los escraches posee agilidad física y riesgo a medida que se desplazan de un lugar a otro. La confrontación es directa y emocionalmente muy vehemente. Aunque muy bien planeados, estas performances parecen surgir de la nada... H.I.J.O.S. ha invertido las tácticas de terror usadas por las Fuerzas Armadas en contra de ellos mismos de una manera brillante. Como en la época de la Dictadura, el escrache sucede en la casa de la persona perseguida. Los perseguidores se infiltran en espacios normalmente restringidos para ellos y cogen a sus presas fuera de guardia. En el caso de Astiz, los jóvenes se hacen pasar por algo que no son (estudiantes de leyes). Sin embargo, está claro que los perseguidos son los victimarios, no las víctimas. Durante el Proceso, la gente sabía que un ataque podría suceder en cualquier momento, aunque los represores nunca sabían cuándo. De hecho, en el caso de Astiz, el torturador llegó temprano para evitar ser dicho 'blanco de ataque'. Mientras que los militares amenazaban a la población civil con 'desaparecerlos' y con la muerte, los hijos amenazan a sus enemigos con la 'visibilidad' (evidenciarlos) y con una muerte social. Aquellos que perpetraron las atrocidades viven con el temor de que las furias les arranquen las máscaras de la invisibilidad y el anonimato que tan arduamente han tratado de mantener. Son ahora ellos, los ejecutores, los que se esconden. Y con razón: los escraches son eficaces. El médico Jorge Magnacco fue despedido de la clínica después de los escraches que se le hicieron en 1996.

Los escraches, igual que los ataques militares durante la Dictadura, involucran a los espectadores y los vecinos. ¿Intervendrán ellos en los eventos o se ocultarán cerrando las puertas? Al hacer 'blanco de ataque' a un individuo, los escraches también apuntan sobre la complicidad silenciosa de aquellos que durante el periodo de la dictadura optaron por ignorar la violencia que sucedía alrededor suyo. Sin embargo H.I.J.O.S. se ha ocupado cuidadosamente de que la gente entienda el por qué de los escraches. "Si no hay Justicia hay escrache," es el lema de ellos. Más y más gente acepta la propuesta y se une a ella.

Los escraches, al igual que el teatro de guerrilla, intervienen en la arena política de Argentina para impedir el olvido. Estas performances son un reto para la performance del Estado. El juicio a los generales (1985) fue un espectáculo para el olvido, aunque se hacía pasar por un espectáculo para la memoria. Al hacer el montaje público del juicio, ambos, el gobierno de Alfonsín y las Fuerzas Armadas creyeron poner fin (o punto final) a todas las recriminaciones acerca de las violaciones a los derechos humanos. El Juicio, igual que algunos museos o monumentos, nos da permiso para situar la memoria y la responsabilidad en alguna otra parte. Una vez que la herida de la historia ha sido identificada y manejada, la gente puede proseguir para olvidar el evento. Los escraches, en un constante re-abrir de las heridas, no permiten ese desplazamiento de la memoria. El ataque, que toma lugar en el aquí, en el ahora, resiste a todos los esfuerzos oficiales para poner ese 'punto final' a un trauma aun no resuelto.

En segundo lugar, los escraches también garantizan que los torturadores no dejen nunca las rejas. Ellos podrán hacer sus conjuros para salir de la prisión, pero la prisión creada por los hijos los persigue a donde quiera que vayan. Mediante la performance, los hijos han constituido jaulas móviles, unas que aseguren que los criminales permanezcan siendo visibles entre las rejas: "como a los nazis les va a pasar, adonde vayan los iremos a buscar."

Las Madres e H.I.J.O.S., con todas las diferencias guardadas en cuanto a sus estrategias, entienden las ventajas de la performance como una batalla siempre en vivo. El cuerpo es escenario y arma. A través de la performance, hacen visible lo que la Dictadura quiso hacer invisible: los desaparecidos, los crímenes, los culpables. Reafirman también que ellos no aceptan el espacio público como zona de prohibición sino que lo usan como una arena de



solidaridad y acción. La performance hace énfasis en el aquí-mismo del trauma y el rol de la memoria como una función del presente, no solo del pasado. Las políticas, al igual que el dolor, estrategias performativas, transitan a la siguiente generación transmitidas como el ADN.

(1) Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University Press of Pennsylvania, 1985.

(2) Abuelas de Plaza de Mayo, *Restitución de niños*, Buenos Aires, EUDEBA, 1997.

Países: [Argentina](#) [2]

[España](#) [3]





**AVISO  
LEGAL**



**CONTACTO**

**URL de origen:** <https://femicidio.net/articulo/el-espect%C3%A1culo-de-la-memoria-trauma-performance-y-pol%C3%ADtica>

#### **Enlaces**

[1] <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>

[2] <https://femicidio.net/taxonom%C3%ADa-pa%C3%ADses/argentina>

[3] <https://femicidio.net/taxonomy/term/27>

