

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



DIDASCALIAS DEL ESPECTADOR: UNA APROXIMACIÓN A LAS *PERFORMANCES ANTIVISITA Y* *CUARTO INTERMEDIO*, PRODUCIDAS POR VÍCTIMAS INFANTILES DEL TERRORISMO DE ESTADO ARGENTINO

Mora Hassid

NOTA DE LA AUTORA

Mora Hassid 

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina
Correo electrónico: morahassid@gmail.com

Recibido: 29/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.007>

RESUMEN

El presente artículo analiza dos *performances* realizadas por víctimas infantiles del terrorismo de Estado argentino: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2018), de Mónica Zwaig y Félix Bruzzone, y *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA* (2022), de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz. El trabajo sostiene que ambas obras evocan dos *lugares de memoria*, en términos de Pierre Nora, relacionados con un momento de revisión nacional del pasado reciente en clave memorial. Cada performance evoca un lugar de memoria vinculada a ese periodo: la creación de sitios de memoria y la (re)apertura de causas judiciales. Si bien las obras evocan estos lugares de memoria, también trastocan las formas habituales de estos dispositivos. Asimismo, ambas incorporan al espectador como participante de la obra: se trata de *performances* que no solo construyen un espectador emancipado, en términos de Rancière, sino que el cuerpo de los espectadores se ve directamente involucrado en el acontecimiento performático. A partir de ello, el artículo analiza la figura del espectador que cada obra construye y sostiene que ambas proponen una forma de transmisión de la memoria que tiene como protagonista al cuerpo tanto de los *performers* como de los espectadores.

Palabras clave: Performance, Dictadura militar, Memoria social, Lugares de memoria, Espectador

APROXIMAÇÃO DAS PERFORMANCE ANTIVISITA E CUARTO INTERMEDIO PRODUZIDAS POR CRIANÇAS VÍTIMAS DO TERRORISMO DE ESTADO ARGENTINO

RESUMO

Este artigo analisa duas performances de crianças vítimas do terrorismo de Estado argentino: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2018), de Mónica Zwaig e Félix Bruzzone, e *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA* (2022), de Mariana Eva Pérez e Laura Kalauz. O trabalho argumenta que as obras evocam dois lugares de memória, nos termos de Pierre Nora, relacionados a um momento de revisão do passado recente em uma chave memorial: a criação de locais de memória e a (re)abertura de processos judiciais. Ambas as obras evocam esses locais de memória, mas rompem com as formas desses dispositivos. As duas obras também incorporam o espectador como participante do trabalho: são performances que não apenas constroem um espectador emancipado, nos termos de Rancière, mas os corpos dos espectadores estão diretamente envolvidos no evento performático. Com base nisso, o trabalho analisa a figura do espectador que cada uma das obras constrói e argumenta que essas são obras que propõem uma forma de transmissão de memória na qual o corpo tanto dos artistas quanto dos espectadores é o protagonista.

Palavras-chave: Performance, Terrorismo de estado, Memória, Locais de memória, Espectador

AN APPROACH TO THE PERFORMANCE ANTIVISITA AND CUARTO INTERMEDIO PRODUCED BY CHILD VICTIMS OF ARGENTINE STATE TERRORISM

ABSTRACT

The present paper analyzes two performances made by child victims of state violence in Argentina: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2018) by Mónica Zwaig and Félix Bruzone, and *Antavisita: formas de entrar y salir de la ESMA* (2022) by Mariana Eva Pérez and Laura Kalauz. The paper claims that both theatrical plays evoke two *realms of memory*, in Pierre Nora's terms, related to a moment in Argentinian history in which the state reviews recent history from a memorial perspective. Each performance evokes a realm of memory related to that period: the creation of sites of memory and the re(opening) of court cases. Both plays evoke these *realms of memory*, but transform the usual shapes of these devices. Also, the two plays incorporate the spectator as a performer in the play: the performances not only aim to an emancipated spectator, in Rancière's terms, but they also include the body of the spectator as part of the performance. The article analyzes the spectator in each performance and argues that both plays propose a way of transmission of memory that has the body of both performers and spectators as protagonists.

Keywords: Performance, State terrorism, Social memory, Realms of memory, Spectator



DIDASCLIAS DEL ESPECTADOR: UNA APROXIMACIÓN A LAS PERFORMANCES ANTIVISITA Y CUARTO INTERMEDIO, PRODUCIDAS POR VÍCTIMAS INFANTILES DEL TERRORISMO DE ESTADO ARGENTINO

INTRODUCCIÓN

Este trabajo indaga en la figura del espectador en las artes escénicas a partir de dos obras: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad*, de Mónica Zwaig y Félix Bruzzone, y *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA*, de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz, estrenadas en 2018 y 2022, respectivamente, y puestas en escena durante 2023 y 2024. Se trata de dos obras que tematizan el terrorismo de Estado, realizadas por hijos de desaparecidos —en el caso de Mariana Eva Perez y de Félix Bruzzone—, por una sobrina de desaparecidos e hija de militantes —en el caso de Laura Kalauz—, y por una hija de exiliados, en el caso de Mónica Zwaig. Siguiendo a Perez (2022), se trata de obras realizadas por “víctimas infantiles”, una noción que discute bajo la categoría de “hijos de”, haciendo hincapié en la condición de víctimas de quienes eran niños y niñas durante la dictadura y ahora son adultos¹. Más allá del término y las disputas existentes en torno a la denominación, lo cierto es que quienes realizan y protagonizan estas obras eran niños y niñas durante la dictadura militar y que sus vidas se vieron directamente afectadas por el terrorismo de Estado. Sin embargo, postulamos que estas obras, más que evocar esas infancias traumáticas, evocan lugares de memoria, en términos de Pierre Nora (1984), vinculados a las políticas de memoria, verdad y justicia que tuvieron lugar en Argentina durante el período 2003-2015.

Como los títulos de las obras sugieren, *Antivisita* alude al Museo Sitio de Memoria ESMA, y *Cuarto intermedio*, a los juicios de lesa humanidad. A su vez, tal como se puede inferir de los títulos mismos, las obras evocan estos *lugares de memoria*, pero trastocan las formas de estos dispositivos: la visita guiada a la ESMA no transcurre en la Ex ESMA, sino en diferentes espacios culturales de la ciudad, y la guía para participar de un juicio de lesa humanidad contiene menos consejos jurídicos y más recomendaciones de índole personal —*tips*— para asistir a una audiencia. Asimismo, ambas obras incorporan al espectador como participante de la obra: se trata de *performances* que no solo apelan a un espectador emancipado, en términos de Rancière (2017) —aquel que participa activamente de la obra— sino que el cuerpo de los espectadores se ve directamente afectado.

Los autores y *performers* de estas obras forman parte de una generación de artistas que producen obras que problematizan el pasado histórico reciente desde una mirada radicalmente novedosa. Inscribimos a *Cuarto Intermedio* y a *Antivisita* dentro de las “nuevas poéticas de representación” (Blejmar et al., 2018), pero marcamos un contrapunto entre estas y aquellas que las preceden. Sostenemos que estas obras, a diferencia de aquellas, presentan una interrogante acerca de la transmisión de la memoria que resulta novedosa y que tiene que ver con el contexto político-memorial en el que la escritura y realización de las obras tiene lugar.

¹ La noción de “víctimas infantiles” discute con el concepto “postmemoria” acuñado por Marian Hirsch para hablar de la transmisión generacional del trauma en el caso del Holocausto. La aplicación de esta noción a la experiencia argentina ha sido extensamente discutida y las principales críticas a la hora de pensar en los “hijos de” radican, en primer lugar, en que estos hijos vivieron de manera directa la experiencia dictatorial (siendo bebés o niños) y, en segundo lugar, que en la mayoría de los casos sus padres continúan desaparecidos, motivo por el cual esa memoria no ha sido transmitida por sus padres, tal como el concepto propone para pensar en las memorias transmitidas a una “segunda generación” que no ha vivido el Holocausto.

Esto es, un contexto signado por la re-emergencia de discursos negacionistas, mediante los cuales tanto el funcionamiento de los sitios de memoria como las condenas a los represores son cuestionados públicamente².

Este trabajo constituye una primera aproximación al análisis de cada una de las obras. La decisión de analizarlas en conjunto responde a las características antes mencionadas, que estas comparten. El análisis de las obras se hará teniendo en cuenta los textos dramáticos y los registros audiovisuales a los que pude acceder, así como las funciones a las que asistí como espectadora³. A partir de la indagación en estas obras, nos proponemos analizar la figura del espectador que cada una de ellas construye para reflexionar acerca de las implicancias de la incorporación del cuerpo de los espectadores como parte de la *performance*.

LUGARES, POÉTICAS Y POLÍTICAS DE MEMORIA

A comienzos del milenio, en un contexto en el que la rememoración sobre la última dictadura militar comienza a constituirse en política de Estado, surgen en el campo de las producciones estéticas “nuevas poéticas de representación” (Blejmar et al., 2018). Se trata de obras producidas por una generación de artistas que, desde diferentes disciplinas, problematizan el pasado histórico reciente a partir de una elección estética inédita⁴. De la Puente llama “hijos críticos⁵” a esa generación de actores, dramaturgos y artistas “que han nacido durante o después de la dictadura, o que han vivido su infancia y adolescencia en esa época, y que han renovado con sus obras artísticas y culturales las reflexiones sobre el terrorismo de Estado” (2020, p. 124). Inscríbimos a Cuarto Intermedio y a Antavisita dentro de este conjunto de obras, así como también a otras obras realizadas con anterioridad por sus autores⁶. Como muchas de ellas, las obras aquí analizadas se mueven en los límites entre realidad y ficción. En efecto, tanto en el caso de Cuarto Intermedio como en el de Antavisita, las voces de enunciación coinciden con las voces de sus performers. Al comienzo de Cuarto Intermedio, Feliz Bruzone entra al escenario y se presenta:

Félix: Yo soy Félix Bruzone, soy escritor y en este momento no estoy haciendo un personaje, sino que estoy haciendo de mí mismo.

-
- 2 Sostenemos que se trata de un regreso de estos discursos, dado que no son nuevos, sino que retoman prácticas y reivindicaciones ya existentes, pero que en la actualidad encuentran un espacio propicio para manifestarse abiertamente. Un ejemplo de ello son las agrupaciones de “memoria completa” que, desde su fundación, alrededor de 2005, continuaron funcionando ininterrumpidamente, pero que en la actualidad han cobrado una mayor visibilidad pública.
- 3 Conté con una versión de la dramaturgia de *Antavisita* y el registro audiovisual de una función en el Centro Cultural Paco Urondo. También conté con el registro audiovisual de una función de *Cuarto Intermedio* en El Teatro Picadero. Ambas piezas fueron cedidas por Mariana Eva Perez y Mónica Zwaig, respectivamente.
- 4 Ejemplos de este conjunto de poéticas son la serie de fotografías *Arqueología de la ausencia* (1999) de Lucila Quieto; el film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri; el libro *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba y la obra de teatro *Mi vida después* (2009) de Lola Arias.
- 5 Perez (2022) discute esta categoría y se refiere a ese conjunto de producciones artísticas, más bien, como “narrativas de la ausencia de sentido”, noción que toma de Gatti para aludir a esta generación de artistas cuyas obras están atravesadas por la desaparición.
- 6 Entre estas podemos mencionar al blog devenido en libro, *Diario de una princesa Montonera. 110% Verdad* (2012); las obras de teatro *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002) y *Ábaco* (2008) de Mariana Eva Perez; y los libros *Los topos* (2008) y *Las chanchas* (2014), la conferencia performática *Campo de Mayo* (2016) y el film *Camuflaje* (2022) de Félix Bruzone. Asimismo, Mónica Zwaig escribió *Una familia bajo la nieve* (2021) y *La interlengua* (2023), y Laura Kalauz realizó numerosos proyectos de danza y performance tales como *Disculpe usted podría coreografiarme* (2007) y *El estado de las cosas* (2021).

Félix cuenta, dirigiéndose al público, que la primera vez que asistió a un juicio de lesa humanidad fue en 2014, cuando el sitio de noticias jurídicas *Infojus* lo invitó a hacer una crónica ilustrada junto al dibujante Fabián Zalazar de una audiencia de la Megacausa ESMA. También cuenta que tanto su mamá como su papá están desaparecidos y que estuvieron detenidos en otros Centros Clandestinos de Detención (CCD): Campo de Mayo, en Buenos Aires, y La Perla, en Córdoba. Luego, antes de que Mónica ingrese al escenario, Félix la presenta: cuenta que es francesa, especialista en Derecho Internacional y que vino al país especialmente para trabajar en los juicios de lesa humanidad. También cuenta que es la persona que más juicios de la Megacausa ESMA presenció y la define como “una fan de la ESMA” y, por lo tanto, la persona ideal para hacer de “guía turística de juicios” para el público de la obra. Desde el inicio, se torna evidente que se asiste a una obra despojada de solemnidad en la que, por el contrario, predomina “el tratamiento del humor, presente siempre en la performance, como forma de evitar un acercamiento solemne a una problemática tan ardua” (De la Puente, 2020, p. 119). Luego de esa presentación, Mónica ingresa al escenario tocando en un acordeón la marcha peronista y se presenta con un tono marcadamente francés. Cuenta que sus papás son argentinos, pero que nunca le hablaron del país, y que recién en 2006 se enteró que había existido un golpe de Estado en Argentina y que sus papás eran sobrevivientes de él.

Por su parte, *Antivisita* está escrita por Mariana Eva Pérez y dirigida por Laura Kalauz, quienes, al comienzo de la obra, se presentan en la puerta del teatro o del centro cultural en donde transcurre la *performance*, antes de ingresar. Allí dan la bienvenida a los espectadores —que ocupan el lugar de quienes asisten a una visita guiada— y les anuncian que si esta fuera una visita guiada normal, de las que se hacen en el edificio del Casino de Oficiales de la Escuela de Mecánica de la Armada, en donde funcionó un centro clandestino de detención, probablemente la directora del museo les daría la bienvenida y las presentaría:

Laura: En ese momento, probablemente diría que Mariana es investigadora, escritora e hija de desaparecidos. Aunque probablemente sea al revés: *primero diría hija de desaparecidos, y después lo demás* [énfasis agregado].

[...]

También diría que somos primas. Pero esta no es una visita normal, esta es una Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA. Ahora vamos a entrar, siganos por favor.

A partir de esta presentación, al comienzo de la *performance*, se establece un vínculo de distanciamiento respecto del sitio de memoria “auténtico” que prevalece a lo largo de toda la obra. Al enunciar cómo serían presentadas allí —*primero diría hija de desaparecidos, y después lo demás*— la *performance* evoca el modo de representación propio de ese espacio para distanciarse de él. Esta misma operación de distanciamiento se repite más adelante:

Mariana: De este lado hay cuatro ventanales, que como vemos hoy están tapiados con estas pantallas donde normalmente se proyectaría para los visitantes un video de contexto histórico. Con mucha gorra, mucho bigote, cifras, titulares de diarios, sangre, dólares, dinámico, envolvente y con una música como de tráiler de película de terror.

En ambos casos, si la operación provoca gracia, es porque se reconoce la forma de representación a la que alude. Sin embargo, este efecto de distanciamiento no implica una desestimación de esa forma de transmisión de la memoria, sino que *Antivista* sugiere una forma de transmisión alternativa, que puede prescindir del sitio auténtico y que, como veremos más adelante, tiene como protagonista al cuerpo.

Como postulamos, *Antivista* y *Cuarto Intermedio* forman parte de las obras realizadas por la generación de “hijos críticos”, pero presentan algunas novedades con respecto del conjunto de obras que las anteceden. Las obras aquí analizadas fueron escritas y exhibidas alrededor de dos décadas después de esas primeras obras a las que nos referimos y en un contexto político-memorial radicalmente diferente. Si en aquellas obras, surgidas al comienzo del milenio, predominan las consecuencias del terrorismo de Estado en el presente, en estas, en cambio, el foco no está puesto (tanto) en esas huellas, sino en los *lugares de memoria* surgidos en un contexto de revisión del pasado y de implementación de políticas de memoria, verdad y justicia. En ese sentido, postulamos que las obras aquí analizadas evocan dos *lugares de memoria*, en términos de Pierre Nora (1984), relativos a las políticas de memoria que tuvieron lugar durante el período 2001-2015: la reapertura de juicios y la creación de sitios de memoria.

Retomamos la noción de lugares de memoria —*lieux de la mémoire*— acuñada por Nora (1984) para reflexionar tanto sobre el Museo Sitio de Memoria ESMA, tematizado en *Antivista*, como sobre los juicios de lesa humanidad escenificados en *Cuarto intermedio*. En la década del 80, en un contexto diagnosticado por el exceso de memoria, Nora propone el término *lieux de la mémoire* como un concepto clave para comprender el lugar que ocupa la memoria en la contemporaneidad (Messina, 2019). Se trata de lugares que permiten hacer inteligible el pasado y en los que coexisten tres dimensiones: una material, una simbólica y una funcional. Entre los lugares de memoria que Nora propone para pensar la identidad francesa, se encuentran el calendario revolucionario, la Marselesa, el Tour de France, la Torre Eiffel y los colores de la bandera, entre otros. Se trata de lugares tanto materiales como inmateriales en los que interactúan historia y memoria, y que evocan una identidad vinculada al Estado nacional. La noción de *lugares de memoria* propuesta por Nora abarca cosas tan disímiles como fechas, eventos, monumentos, ceremonias y canciones que tienen la particularidad de suscitar un encuentro entre historia y memoria. En sus palabras, “los lugares de memoria son, ante todo, restos” (Nora, 2008, p. 24).

Siguiendo a Nora, proponemos pensar los juicios y los museos de sitio como lieux de la mémoire, en tanto son lugares que evocan un estado de la memoria propio de un período de la historia argentina marcado por la revisión del pasado reciente en clave memorial. Desde esta perspectiva, podemos pensar como *lugares de memoria* relativos a aquel período diversos elementos: la nulidad de las leyes de impunidad; el acto en el que el entonces presidente Néstor Kirchner ordenó descolgar los cuadros de los dictadores del Colegio Militar; el discurso en el que Néstor Kirchner anunció en la ESMA la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos; la institución de la fecha del 24 de marzo como feriado nacional; y también el ciclo de crónicas ilustradas realizado por el sitio de noticias judiciales *Infojus* en el que participó Félix Bruzzone, entre otros. En este sentido, proponemos pensar los juicios de lesa humanidad, reabiertos en 2004, y al Museo sitio de memoria

ESMA, “recuperado”⁷ en 2004 e inaugurado como museo en 2015, como *lugares de memoria* que cada una de las obras evoca luego de casi dos décadas después de que comenzaran a funcionar como tales. Las obras aquí analizadas evocan estos lugares de memoria, pero se distancian de ellos: establecen un diálogo con esos *lugares* y también con los públicos de esos lugares, pero trastocan las formas de esos dispositivos.

CUARTO INTERMEDIO: EL PESO DE LA JUSTICIA

La posibilidad de juzgar a quienes cometieron crímenes de Estado durante la dictadura militar se vio interrumpida durante casi 20 años. Después del Juicio a las Juntas Militares (1985) en las que se juzgó a las cúpulas militares, los juicios se vieron interrumpidos por las leyes de punto final (1986), de obediencia debida (1987) y de los indultos (1989). Recién a comienzos del 2000, y como parte de un proceso de reclamos históricos protagonizados por organismos de derechos humanos, se comenzaron a dar las condiciones para juzgar a los responsables. En 2001 se declararon nulas las leyes de punto final y obediencia debida; en 2002 la procuración general ratificó la inconstitucionalidad de las leyes; y en 2004 lo hizo la corte suprema, y profundizó en la necesidad de esclarecer los hechos al declarar a los crímenes perpetrados durante la dictadura como crímenes de lesa humanidad y, por lo tanto, establecer el carácter imprescriptible de los mismos. En 2006 se declararon inconstitucionales los indultos y tuvieron lugar las primeras sentencias y condenas mediante la reapertura de los juicios. Desde entonces, los juicios se continuaron realizando de manera ininterrumpida a lo largo de todo el país. Estos han dado lugar, hasta el momento, a que se condene a 1221 personas por delitos de lesa humanidad.

Cuarto intermedio no solo hace eco de estos juicios de lesa humanidad, sino también del escaso conocimiento que tiene la sociedad civil sobre su funcionamiento. La obra surge de la distancia que existe entre la importancia que tienen como herramienta no solo para juzgar, sino también para conocer lo que sucedió en el país, y el poco conocimiento que circula sobre ellos. En palabras de Bruzzone, “la premisa era: ya que la gente no va a los juicios, que los juicios fuera a la gente” (Bruzzone como se citó en Krapp, 2023, p. 63). Efectivamente, *Cuarto Intermedio* lleva los juicios al escenario del teatro. El escenario de la obra está compuesto por una mesa de madera robusta que contiene tres sillas que miran al público —como el estrado de los jueces— y delante de esa mesa hay otras cinco sillas, enfrentadas entre sí, dispuestas de perfil al público, que son ocupadas durante una escena de la obra por diferentes espectadores. Además, en el escenario hay una pantalla que, durante la función, exhibe diferentes imágenes: el dibujo que hizo Fabián Zalazar para la crónica ilustrada que realizó junto a Félix; una foto del avión con el que llegó Mónica a la Argentina para asistir a los juicios —aunque recomienda al público ir en subte—; fragmentos de juicios de la Megacausa ESMA; fotos de la estación de subte en Retiro, en donde recomiendan bajar para asistir a una audiencia; fotos de Comodoro Py, en donde transcurren los juicios de la Megacausa ESMA; fotos del paseo de compras de Retiro, por el que recomiendan pasar al regreso y comprarse algo lindo luego de asistir al juicio; y, finalmente, registros de entrevistas que los *performers* realizaron en el espacio público —concretamente, en la estación de trenes de Retiro—, en las que hicieron preguntas a quienes circulaban por allí acerca de los juicios: si saben qué son los juicios de lesa

⁷ Se trata de una categoría nativa (Messina, 2019) utilizada frecuentemente por organismos de derechos humanos para designar diferentes procesos, tales como la recuperación de cuerpos, de nietos, de identidades y de sitios. En el caso de los sitios, “el significante recuperación no se adecúa o describe estrictamente los hechos, su uso parece hablarnos de la posición subjetiva desde la cual fue leído ese proceso por parte de los actores sociales que impulsaron la creación de esos espacios” (p. 69).

humanidad, si saben que en la actualidad hay audiencias, si les gustaría presenciarlas, si saben que pueden hacerlo, y si saben que transcurren en Comodoro Py, a pocas cuadras de ahí. A través de las imágenes que se transmiten en la pantalla, la obra escenifica la mirada pública que existe sobre los juicios, para luego distanciarse de ella y proponer otro acercamiento posible a estos. A lo largo de la obra, se transmiten por la pantalla diferentes representaciones de ellos: fragmentos de la megacausa ESMA filmados por el INCAA y otros transmitidos por Zoom; fragmentos de los juicios emitidos por la televisión local y extranjera; fragmentos de otros juicios filmados por cámaras de seguridad; escenas de juicios de ficciones de Hollywood; escenas de juicios de *Los Simpsons*; y dibujos de la serie de crónicas ilustradas del sitio *Infojus*, así como las entrevistas realizadas en la vía pública en las que aparece representado el imaginario de los ciudadanos sobre los juicios.

Luego del montaje de representaciones que tiene lugar en la pantalla del escenario, los *performers* proponen otra forma de acercarse a los juicios que tiene como protagonista al cuerpo de los espectadores. Para ello, invitan a ocho espectadores a subir al escenario a interpretar cada uno un rol de la escena de un juicio. En esta escena, el objetivo de *Cuarto Intermedio* de llevar los juicios al escenario se concreta, y el propósito que los ciudadanos/as se involucren se vuelve real. Ocho personas suben al escenario a interpretar el rol de jueces, abogados defensores, abogados querellantes o testigos, y el resto de los espectadores se transforma en el público de la audiencia. Se trata de una de las escenas más importantes de la obra que parece concretar eso que Mónica y Félix insisten constantemente: que la sociedad asista a los juicios, que mire lo que está pasando ahí. La escena logra aquella búsqueda de autenticidad que caracteriza a los géneros que se mueven en la porosa frontera entre lo real y lo ficcional. Aquel “deseo de autenticidad, cuerpo, inmediatez, presencia [...], en definitiva, la valoración exacerbada de todo lo que lleve la impronta de vida real” (Arfuch, 2008, p. 147). Esto tiene lugar en la obra a través de las voces y los cuerpos de los espectadores, devendidos en *performers*. La búsqueda del riesgo, propia de géneros como el teatro documental o el biodrama, se desprende de la voz de quienes suben al escenario y leen por primera vez, frente a un público, el texto que les fue asignado: un texto que desconocen, pero que saben que corresponde a la audiencia de la megacausa ESMA a la que Félix asistió por primera vez.

ANTIVISITA: ANTI SITE SPECIFIC

A partir del 2002 comenzó un proceso en el que muchos espacios que durante la dictadura militar funcionaron como CCD empezaron a convertirse en sitios de memoria. El 24 de marzo de 2004 el gobierno nacional firmó un acuerdo con el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para cederle el predio de la ESMA, para que allí funcione un “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”. El actual Museo Sitio de Memoria ESMA que la obra evoca está ubicado en uno de los treinta edificios del predio de la Ex ESMA, en donde funcionaba el Casino de Oficiales que durante la dictadura era un lugar de estadía y esparcimiento de los militares. Al mismo tiempo, este funcionaba como un centro clandestino de detención, tortura y exterminio. En este CCD —uno de los más grandes del país y el más emblemático— se calcula que estuvieron recluidas 5000 personas y alrededor de 30 mujeres parieron a sus bebés. Entre ellas, la mamá de Mariana dio a luz a su hermano, quien fue apropiado y vivió con su identidad cambiada durante más de 20 años.

Antivisita de Mariana y Laura es un recorrido *caprichoso* por ese espacio. A lo largo de la *performance*, Mariana y Laura recorren junto al público de la obra el edificio en el que transcurre la función. Luego de la presentación inicial, en la calle, ingresan al edificio y al *hall* de la entrada, en donde Mariana, haciendo alusión al título de la obra, anuncia:

Mariana: Formas de entrar a la ESMA.

Entrar por primera vez con compañeras de cautiverio de tu mamá.
Hacer la visita guiada con amigas.

Asistir a congresos en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
Hacer la visita guiada con el chico que te gusta: tener una cita en la ESMA.

Presenciar audiencias de la Megacausa ESMA 2, 3 ó 4, en Comodoro Py.
Soñar con la ESMA.
Soñar con Astiz.

Flashear que el tipo que está al lado tuyo en la playa es el Tigre Acosta.
No entrar pero que entren cosas tuyas, cosas a las que se les queda pegado un polvillo fino, imperceptible, un poco húmedo.

Escribir artículos científicos.

Escribir la dramaturgia de una visita guiada personal, caprichosa, montarla, ensayarla, estrenarla.

La performance se estrenó en 2022 en el Centro Cultural Paco Urondo y, desde entonces, se ha presentado también en el Archivo General de la Nación, en el Museo Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria (La Plata), en el Centro Cultural Konex, en el Archivo histórico de Rafaela, en el Teatro Picadero, en el Museo de la Memoria de Rosario, en el Centro Cultural Leonardo Favio (Lanús) y en Fundación Cazadores. En efecto, la *antivisita* a la ESMA puede transcurrir en cualquier lugar excepto en uno: la ESMA. Durante la *performance*, las artistas recorren junto al público el edificio en el que transcurre la función: ingresan a salas, suben y bajan escaleras y, tal como en una visita guiada, hacen paradas en las cuales le hablan al público sobre el lugar en el que están. Recorren los mismos espacios que se recorren en el museo de sitio que la obra evoca: la recepción; la sala de contexto histórico; las escaleras; el Pañol, que es el lugar en donde se guardaban los bienes robados a las personas detenidas-desaparecidas; Capucha, el lugar principal de reclusión de los secuestrados; el Sótano, el lugar en el que las personas eran torturadas cuando ingresaban al centro y también donde eran obligadas a trabajar; y la sala en la que Patricia, la mamá de Mariana, dio a luz a su hijo. La *performance* evoca una forma de transmisión de la memoria tal como podría ser pensada para una visita guiada —un dispositivo elaborado por todos los sitios de memoria como parte del relato museográfico que cuenta qué sucedió ahí— pero trastoca el dispositivo. No se trata de la visita guiada que configura la ESMA —cuyo relato debe ser consensuado previamente por múltiples instancias⁸— ni tampoco se trata de una “Visita de las cinco”, aquellas visitas

8 Sobre la muestra permanente del museo de memoria ver: Lampasona y Larralde Armas (2021).

realizadas por invitados “especiales” que se hacen en la ESMA el último sábado de cada mes⁹. La *performance*, en cambio, propone un recorrido cuya principal característica consiste en señalar un espacio, pero evocar otro. Si una de las principales características de los museos de sitio tiene que ver con que se trata de “sitios auténticos” que cuentan lo que ocurrió *allí*, *Antavisita* subvierte este sentido:

Laura: Les pedimos que tengan mucho cuidado al desplazarse por el edificio, porque todo esto, pisos, paredes, cielorrasos, escaleras, puertas, marcos, toda la materialidad de este lugar es en sí misma una prueba del delito y tiene que ser preservada. Pueden tomar fotos, pero les rogamos que sean sin flash.

Más adelante, Mariana señala espacios: los marca con el cuerpo —indicándolos con la mano— y con el lenguaje —a través del uso de deícticos—, pero las marcas a las que alude no están allí:

Mariana: Acá en el centro había una mesa de billar y ahí arriba todavía pueden verse los restos de una barra de tragos que colgaba del techo (...)

Estas marcas que vemos en los escalones son las marcas que dejaban los grilletes de los detenidos-desaparecidos cuando eran bajados para ser torturados en el sótano o los devolvían a Capucha [...]

Estas tarimas de madera que estamos pisando fueron colocadas para no alterar el piso, lo mismo que toda la señalización en paneles de acrílicos que se pueden desmontar y que dejan ver los muros.

A lo largo de la obra, las *performers* se van desprendiendo de la materialidad que evocan. Se despojan de las escaleras, los carteles, las tarimas, las marcas de los grilletes y, luego de eso, lo que queda en primer plano es el cuerpo de las protagonistas. Se trata de cuerpos que rememoran: Mariana recuerda sus primeras impresiones de la ESMA antes de haber ingresado y antes de que sea un sitio de memoria; recuerda la primera vez que fue a la ESMA (junto a su abuela y compañeras de cautiverio de su mamá); las demás veces que ingresó; y los momentos en los que empezaron a pensar la obra y parte de su genealogía familiar. Al desprenderse de todas las huellas arquitectónicas que hacen de la ESMA un sitio de memoria, las *performers* se distancian de esa forma de transmisión propia de los museos de sitio. Sin embargo, ese distanciamiento no implica que el sitio no tenga un valor en sí mismo, sino que esas huellas parecen ser tan importantes como lo es la memoria del cuerpo mismo, que es la que permite que los recuerdos de las *performers* puedan llevarse a otros lugares.

Cuarto intermedio y *Antavisita* fueron escritas en 2018 y 2020, respectivamente; es decir, casi dos décadas después de la reapertura de los juicios y de la “recuperación” de los CCD. Ambas obras vuelven sobre estos *lugares*, evidenciando el paso del tiempo. Vuelven sobre ellos, pero

⁹ El surgimiento de *Antavisita* se remonta a una invitación a participar de esta serie de “Visitas de las cinco”, realizadas por invitados especiales en el Museo Sitio de Memoria ESMA antes de la pandemia. Sobre esta serie, ver Perez y Lampasona (2023) y Lampasona y Larralde Armas (2021).

no para reivindicar las políticas que los posibilitaron, sino para sacarlos de ahí: para sacarlos de Comodoro Py y para sacarlos de la Ex Escuela de Mecánica de la Armada. La operación que cada obra realiza con esos *lugares de memoria* tiene que ver con tomar distancia de ellos y volverlos material escénico. Tanto *Cuarto intermedio* como *Antavisita* fueron pensadas para hacerse en diferentes espacios y, en efecto, eso fue lo que ha ocurrido desde cada uno de sus respectivos estrenos. Sus autores/as llevan las obras a diferentes teatros, museos, congresos, sitios de memoria y archivos nacionales, buscando que esos *lugares de memoria* que evocan no se cristalicen. Y la manera que encuentran —*Cuarto Intermedio* para los juicios y *Antivista* para los sitios de memoria— para que esos *lugares de memoria* no se cristalicen, para que no se opaquen, es ponerles el cuerpo, algo que por definición está en continua transformación. Ese gesto no tiene que ver con desestimar a esos *lugares de memoria*, sino con devolverles la potencia de sentido que encierran en un contexto en donde su valor se encuentra fuertemente cuestionado.

ACONTECIMIENTO DE EXPECTACIÓN

Las obras realizadas por la generación de “hijos críticos” apelan a un espectador activo, capaz de reponer parte de la historia argentina, completar parte de la información mencionada y comprender las alusiones a la actualidad que las obras incorporan en cada una de las funciones de acuerdo con el contexto. Postulamos que las obras aquí analizadas apelan a un espectador emancipado, en términos de Rancière (2017), el cual participa activamente de la obra. En ellas, se busca comprender al espectador como un intérprete activo del acontecimiento artístico, lo cual no implica necesariamente que este deje de estar sentado en una butaca mirando una obra, sino que supone, precisamente, romper con la división entre mirar y actuar: “eso es lo que significa la palabra ‘emancipación’: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (2017, p. 25). Desde esta perspectiva, el espectador, lejos de ser una *tabula rasa*, “compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (p. 20). La tarea del espectador, siguiendo a Rancière, es semejante a la de un traductor que debe actuar como un intérprete, para así “apropiarse de la ‘historia’ y hacer de ella su propia historia” (p. 28). En este sentido el espectador forma parte de las “memorias performativas” (De la Puente, 2015) que se despliegan en cada acontecimiento escénico. De la Puente retoma la noción de *performance* de Diana Taylor (2011) y la condición performativa de los enunciados desarrollada por John Austin, y propone el concepto de “memorias performativas” para aludir a la puesta en acto de las memorias del pasado en el acontecimiento escénico. En sus palabras, “cada una de las obras que abordan el terrorismo de Estado constituye un acto específico de memoria escénica en relación al terrorismo de Estado y sus consecuencias” (De la Puente, 2019, p. 205). Nosotros retomamos este concepto debido al lugar central que este otorga, por un lado, al cuerpo como espacio de transmisión de las memorias y, por otro, al espectador como parte constitutiva de estas memorias performativas. Si bien todo acontecimiento teatral o performativo precisa del espectador para constituirse como tal, las obras aquí analizadas exacerbaban la condición aurática propia del acontecimiento escénico, dada la centralidad que le otorgan al espectador, quien, inclusive, por momentos, deviene en *performer* de la obra. Estas obras apelan a un espectador emancipado, en la medida en que le exigen un esfuerzo de traducción, pero también presentan la particularidad que requieren que su cuerpo mismo se vea involucrado en el acontecimiento performativo.

En el caso de *Cuarto Intermedio*, los espectadores no solo se ven involucrados en la escena de la audiencia antes relatada. Al final de la obra, Mónica y Félix, en el tono de humor que caracteriza a la *performance*, formulan una interrogante acerca de cómo van a ser recordados los juicios de lesa humanidad en el futuro. Esto, en definitiva, es una pregunta acerca de cómo va a ser recordado el terrorismo de Estado. Los *performers* retoman de Jacques Cousteau la idea de una cápsula en el tiempo y deciden grabar un mensaje para el futuro, dirigido a los protagonistas del mundo de ciencia ficción que imaginan, medio siglo después:

Mónica: Señores monos, es una grata sorpresa ver que tomaron el poder del planeta. Nosotros queremos ayudarlos, no queremos que les pase lo mismo que nos pasó. ¿cómo podemos evitar eso?
[...]

Félix: Señores monos, el año 2076 los va a encontrar unidos o dominados. Es un año muy importante: se recuerdan 100 años del comienzo de la dictadura más triste y sangrienta que nos tocó vivir. Un año clave.
Mónica: Los franceses, para conmemorar los 100 años de la revolución francesa, construyeron la Torre Eiffel. Los argentinos, para el centenario de la Revolución de Mayo, inauguraron el palacio de Tribunales y empezaron a construir la terminal de Retiro. Ustedes, ¿qué piensan hacer?

La escena continúa con recomendaciones dirigidas a los habitantes de un futuro distópico, pero la pregunta que enuncian está anclada en el presente y compete a la transmisión de la memoria. La pregunta enunciada hacia los monos del 2076 está dirigida a los espectadores de una sociedad que en gran medida parece desconocer la historia reciente, tal como lo demuestran las entrevistas que los *performers* realizaron en el espacio público. La advertencia dirigida a los espectadores es que conozcan su historia y se involucren en el presente. De allí deriva la insistencia en los juicios: estos están sucediendo en el presente, pero competen tanto a la historia reciente y al pasado, como al modo en el que ese pasado será juzgado en el *futuro* y el modo en que esa historia será recordada.

En el caso de *Antivisita*, desde que los espectadores llegan al lugar en donde transcurre la función, empiezan a ocupar el lugar de quien asiste a una visita guiada. Además, durante ese recorrido los espectadores participan activamente de una sesión de espiritismo guiada por Miguel Algranti, un antropólogo especialista en religiosidades alternativas que también integra la obra¹⁰. En esa escena presentan a Miguel como testigo de contexto, una figura muy usada en los juicios, que consiste en convocar a declarar a un experto en una materia. Miguel cuenta que fue convocado por Mariana y Laura para hacer una sesión de espiritismo a partir de algo que las *performers* contaron en una escena anterior. Esto transcurre en el Pañol, en una escena en la que exhiben fotografías de su álbum familiar y reponen parte de su genealogía. Allí cuentan que Rosita, la abuela de Mariana, les contó que Benjamín, el abuelo de Mariana, cuando estuvo enfermo “retomó la práctica del espiritismo”. Eso les provoca a las dos muchas preguntas sobre esa práctica: sobre cómo fue que María, la mamá de Benjamín, inició a sus hijos al espiritismo, y acerca de si Benjamín también inició o no a sus propios hijos en esa práctica:

10 Sobre la escena de sesión espiritista, ver Pérez y Algranti (2024).

¿Cómo fue que María inició a sus hijos en el espiritismo? / ¿Compartían sesiones espirituistas en la casa de Boedo? / ¿Con qué espíritus trataban de comunicarse? / ¿Cuando Benjamín estaba enfermo, trataba de comunicarse con María? / ¿Mi abuelo Mario participó de esas últimas sesiones? / ¿Y mi mamá? ¿Benjamín llegó a iniciarla en el espiritismo, a escondidas de mi abuela? / Después de la muerte de Benjamín, ¿alguien habrá intentado comunicarse con María?

Todas estas interrogantes, que Mariana y Laura se formulan acerca de la práctica del espiritismo, son, en definitiva, interrogantes acerca de la trasmisión generacional de la memoria: ¿Pasó ese conocimiento de una generación a otra? ¿Trataban de comunicarse con una generación antecesora? ¿Se volvió a transmitir ese conocimiento? ¿Por qué ese conocimiento no les fue transmitido a ellas?

Frente a estas inquietudes en torno a la práctica del espiritismo, convocan a Miguel, quien les propone a ellas y a los espectadores hacer un ejercicio en el que invita a todos a tomarse de las manos y cerrar los ojos, mientras él va guiando la práctica que tiene por objetivo disociar la conciencia¹¹. Esta escena ocurre inmediatamente después de la escena en la que Laura indica el lugar en el que la mamá de Mariana, su tía, dio a luz a su hijo. Como otras mujeres que parieron en la ESMA, Patricia Julia Roisinblit fue trasladada desde otro CCD —en su caso, desde la RIBA (Regional de Inteligencia Buenos Aires)— cuanto estaba embarazada de ocho meses. Aunque la escena protagonizada por Miguel retoma las interrogantes acerca del espiritismo planteadas en la escena en la que hablan de su árbol genealógico, algo de lo que sucede en la escena inmediatamente anterior resuena en esta.

Tanto *Cuarto Intermedio* como *Antivisita* incorporan al espectador como participante de la obra; lo contemplan como parte de la *performance*. En este sentido, hacemos alusión a las didascalías —las acotaciones que el autor de una obra añade a la dramaturgia para indicar las acciones que los actores y actrices deben realizar— dado que en ambas obras existe una consideración acerca del espectador¹². Aun cuando la referencia a los espectadores no forma parte de las didascalías de las obras —es decir, no especifican qué acción deben realizar— se espera una actitud activa de parte de ellos: se cuenta con que realicen ciertos movimientos; se espera que haya espectadores dispuestos a subir al escenario; se espera que cuando Mariana y Laura hagan algunas preguntas dirigidas al público, estos respondan; se espera que en la escena guiada por Miguel, se tomen las manos y sigan sus instrucciones. Pero, ¿qué significa esa participación del cuerpo de los espectadores en el marco de estas obras? Consideramos que esta incorporación tiene que ver con una búsqueda de que los espectadores se involucren en los *lugares de memoria* que las obras tematizan. Esta búsqueda responde a la inquietud por la transmisión de la memoria propia de las *performances*, lo que las diferencia de otras obras del mismo grupo que las preceden.

¹¹ Esta búsqueda de disociación se repite a lo largo de la obra de diferentes maneras: por ejemplo, cuando se señala un espacio, pero se evoca otro, o cuando al final de la obra las *performers* escuchan una canción de Géminis, la banda de rock que tenía el papá de Mariana, e intentan distinguir el piano que marca la melodía del resto de la canción.

¹² Las didascalías son un conjunto de enunciados que cumplen diferentes funciones en el texto dramático. Entre otras cosas, pueden indicar el contexto en el que transcurre una escena, las acciones que realizan los personajes o marcar formas de enunciación. Zucchi (2018) hace hincapié en la heterogeneidad de estos enunciados y distingue tres tipos de didascalías: las paratextuales, las generales y las particulares.

REFLEXIONES FINALES

En este trabajo inscribimos a *Cuarto Intermedio* y *Antavisita* dentro de las nuevas poéticas de representación y marcamos un contrapunto en ellas con respecto a las obras que las preceden. Postulamos que las obras aquí analizadas evocan *lugares de memoria*, en términos de Nora, relativos a un período de la historia argentina marcado por la revisión del pasado reciente en clave memorial: la reapertura de juicios y la “recuperación” de CCD. Sin embargo, sostuvimos que estas no evocan estos lugares como un gesto celebratorio de las políticas públicas que los posibilitaron, sino para sacarlos de allí. Los autores y *performers* llevan sus obras a diferentes centros culturales, teatros, sitios de memoria, archivos y congresos con el propósito de sacar a los *lugares de memoria* de sus sitios y devolverles la potencia de sentido que encierran. Este gesto se inscribe, además, en un contexto en el que tanto las políticas de memoria que los posibilitaron como esos *lugares* están siendo fuertemente cuestionados y atacados. Sacar a los *lugares de memoria* de esos espacios —de Comodoro Py y de uno de los edificios de la Ex ESMA— les permite dotarlos de nuevos sentidos y evitar que los mismos se cristalicen.

Las obras analizadas en este artículo fueron escritas casi dos décadas después de las primeras obras de la generación de “hijos críticos” y contienen una pregunta por la transmisión de la memoria que las diferencias de sus antecesoras. Esa pregunta no tiene que ver con cómo les fue legada su historia y la de sus padres, sino con cómo será transmitida la memoria a las generaciones venideras. En este artículo postulamos un vínculo entre esta pregunta por la transmisión de la memoria y el rol protagónico que cada obra le asigna a los espectadores. Sostuvimos que ese rol activo tiene que ver con la búsqueda de que los espectadores se involucren con los *lugares de memoria* que cada una de las obras evoca. En este sentido, analizamos el rol del espectador que cada una de las obras construye y postulamos que ambas apelan a un espectador emancipado, en términos de Rancière. Asimismo, retomamos la noción “memorias performativas” desarrollada por De la Puente para resaltar que los espectadores forman parte de la transmisión de las memorias que se despliegan en cada acontecimiento escénico. En efecto, los espectadores por momentos devienen en *performers* de la obra y es en ese sentido que proponemos usar el término *didascalias del espectador*, para hacer hincapié en la importancia que ambas obras le confieren a este en la transmisión de la memoria.

FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICA

CUARTO INTERMEDIO, GUÍA PRÁCTICA PARA AUDIENCIAS DE LESA HUMANIDAD

Autores

Mónica Zwaig y Félix Bruzzone

Actores

Félix Bruzzone, Mónica Zwaig

Dirección y video

Juan Schnitman

Operación técnica

Milo Schnitman

Producción

Mónica Zwaig



ANTIVISITA/FORMAS DE ENTRAR Y SALIR DE LA ESMA

Dramaturgia

Mariana Eva Perez

Performers

Mariana Eva Perez, Laura Kalauz, Miguel Algranti

Dirección

Laura Kalauz

Colaboración dramatúrgica

Miguel Algranti

Fotografías de la ESMA

Gustavo Kuhn

Música

Géminis

REFERENCIAS

- Arfuch, L. (2008). Arte, Memoria y Archivo. La autobiografía como (mal de) archivo. En *Crítica cultural entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Blejmar, J., Mandolessi, M., & Perez, M. E. (Eds.). (2018). Introducción. En *El pasado inasequible*. Eudeba.
- Bruzzone, F. (10 de marzo de 2014). *Juicios x escritores: la insistencia de las voces*. Infojus Noticias. <http://www.infojusnoticias.gov.ar/especiales/juicios-x-escritores-la-insistencia-de-las-voces-54.html>
- Bruzzone, F., & Zwaig, M. (19 de abril de 2018). *El lado romántico de los juicios*. Anfibia. <https://www.revistaanfibia.com/lado-romantico-los-juicios/>
- Cornago, Ó. (2005). Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, 39(1), 5-28. <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/07-Cornago-Oscar-biodrama.pdf>
- De la Puente, M. I. (2015). Memorias performativas en el teatro político contemporáneo. *AURA. Revista De Historia Y Teoría Del Arte*, 3, 84–102. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/243>
- De la Puente, M. (2019). Las memorias del terrorismo de Estado en el teatro porteño alternativo. En A. Musitano (Comp.), *Actas IX Jornadas Nacionales y IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. AINCRIT Ediciones.
- De la Puente, M. (2020). Cuarto Intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad. Las memorias de la postdictadura como ejercicios humorísticos. En A. Cancellieri y M. A. Barchiesi (Eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur* (pp. 115-130). Cooperativa Libraria Editrice Università di Padova.
- Dubatti, J. (2003). *El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)*. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Krapp, F. (2023). Cuarto intermedio: Cruces entre literatura, memoria y expansión. *Revista Picadero*, (46), 63. <https://inteatro.ar/editorial/revista-picadero-n-46/#versiondigital>
- Lampasona, J., & Larralde Armas, F. (2021). El testimonio en el espacio: entre la escena judicial y la narrativa situada del horror. Un análisis de la muestra permanente en el Museo Sitio de Memoria ESMA. *Rubrica Contemporánea*, 10(20), 163-181. <https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.241>
- Messina, L. (2019). Lugares y políticas de la memoria. Notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia argentina. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, 13, 59–77. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.12418>
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de la memoire*. (Trad. L. Masello). Ediciones Trilce.
- Perez, M. E. (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Paidós.

Perez, M. E., & Lampasona, J. (2023). Infancias en la ESMA: nuevas voces y perspectivas a partir de 'La Visita de las Cinco' del Museo Sitio de Memoria. *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria*, 10(20), 35–52. <https://doi.org/10.59339/ca.v10i20.569>

Perez, M. E., & Algranti, M. M. (2024). Performance, espectralidad y ritual: ANTIVISITA como dispositivo escénico para representar la ausencia radical. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, 23, 189–215. <https://doi.org/10.7203/KAM.23.28284>

Rancière, J. (2017). *El espectador emancipado*. Manantial.

Taylor, D. (1999). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política* [Entrada en blog]. Performancelogía. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>

Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y política. En D. Taylor & M. Fuentes (Comps.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.

Zucchi, M. N. (2018). Una clasificación del discurso didascálico desde una perspectiva polifónica de la enunciación. *Letrônica*, 11(4), 452–464. <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2018.4.31274>





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

