Fecha de recepción: agosto 2026
Fecha de aceptación: noviembre 2026

La transmisión generacional de la memoria en las performances *Cuarto Intermedio* (2018), *Antivisita* (2022) *y La memoria futura* (2023)

Mora Hassid (*)

Resumen: La investigación reflexiona sobre la transmisión generacional de la memoria a partir de las performances *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 las obras evocan *lugares de memoria* (Nora) relacionados con un momento de implementación de políticas de memoria sobre el pasado reciente. Cada *performance* evoca un lugar de memoria relativo a ese período –la reapertura de causas judiciales y la creación de sitios de memoria–, pero trastocan las formas habituales de estos dispositivos.
Asimismo, la investigación sostiene que las obras, producidas por víctimas infantiles del terrorismo de estado, forman parte de un conjunto de narraciones estéticas producidas por una generación de "hijos críticos" (De la Puente) cuyas obras se caracterizan por indagar en el pasado marcado por el terrorismo de estado y elaborarlo desde interrogantes propios del presente. Sin embargo, se postula que las performances aquí analizadas contienen una pregunta por la transmisión de la memoria que las diferencias de sus antecesoras. Esa pregunta tiene que ver con cómo será transmitida la memoria a las generaciones venideras.

Palabras clave: performance – memoria – transmisión de la memoria – lugares de memoria – terrorismo de Estado.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 170]

(*) Ver CV de Mora Hassid en página 171

Introducción

Este artículo analiza la transmisión (generacional) de la(s) memoria(s) del terrorismo de Estado en tres performances contemporáneas: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de les humanidad* de Mónica Zwaig y Félix Bruzzone; *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA* de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz y *La memoria futura. Las voces de las abuelas* de Luciana Mastromauro y Eugenia Pérez Tomas. Las obras se estrenaron en 2018, 2022 y 2023 respectivamente y desde entonces continúan siendo puestas en escena, con interrupciones, en diferentes teatros, archivos, museos, congresos y, en el caso de *La memoria futura,* el Parque de la Memoria.

Cada una de las obras evoca y lleva a escena un dispositivo de memoria diferente: los juicios de lesa humanidad; los museos de sitio –la ex ESMA específicamente– y el Archivo Biográfico Familiar de *Abuelas de Plaza de Mayo*. En este trabajo proponemos pensar a estos tres dispositivos como *lugares de memoria,* en términos de Pierre Nora (1984), vinculados a un contexto de implementación de políticas de Memoria, Verdad y Justicia relativas al terrorismo de Estado que tuvieron lugar en Argentina durante el período 2003-2015. Asimismo, las tres obras le otorgan al espectador un rol central en la performance: no solo apuntan a un espectador emancipado, en términos de Rancière (2017), sino que en los tres casos el cuerpo de los espectadores participa, de diferentes formas, activamente en las performances. En *Cuarto Intermedio* se invita ocho espectadores a subir al escenario a interpretar, cada uno de ellos, un rol en una audiencia de la Megacausa ESMA; en *Antivista* los espectadores recorren junto a las performers el edificio en el que transcurre la función y en una escena se los invita a participar de una sesión de espiritismo guiada por Miguel Algranti; y en *La memoria futura* los espectadores recorren junto a las performers el Parque de la Memoria[(01)].

Tanto *Cuarto Intermedio* como *Antivista* son obras realizadas por "víctimas infantiles" (Perez, 2022) del terrorismo de Estado. La noción "víctimas infantiles" hace hincapié en la condición de víctimas de quienes eran niños y niñas durante la dictadura y ahora son adultos y, al mismo tiempo, se distancia de la categoría "hijos de" para referir a quienes siendo niños también fueron víctimas directas del terrorismo de Estado. A diferencia de estas, *La memoria futura. Las voces de las Abuelas* es un proyecto que surge desde la institución *Abuelas de Plaza de Mayo* (desde ahora *Abuelas*) con el objetivo de que los archivos producidos para sus nietos y nietas apropiadas puedan llegar a otros destinatarios y ser conocidos por un público más amplio. Luciana Mastromauro trabajó en el Archivo Biográfico de *Abuelas* y fue quien propuso el cruce entre estos relatos alojados en el archivo y las artes escénicas. Luciana, junto a Eugenia Pérez Tomas y otros colaboradores –Aljoscha Begrich, Marisa Salton y Daniela Drucaroff– realizaron una escritura colectiva de la performance a partir de los relatos de ocho de las 144 abuelas que dejaron su testimonio en el archivo.

A partir del análisis de estas obras proponemos hacer una lectura en conjunto de las mis-

(01) En otro trabajo (Hassid, 2025) analizamos el rol del espectador en las obras *Cuarto Intermedio* y *Antivisita*.

mas para reflexionar acerca de un interrogante que resulta común a todas ellas vinculado a la transmisión generacional de la memoria. En este trabajo sostenemos que las obras contienen una preocupación por la transmisión de la memoria relacionada, por un lado, al paso del tiempo y, por otro lado, al contexto político-memorial en la que las obras tienen lugar. El análisis de las obras se realizó teniendo en cuenta los textos dramáticos y los registros audiovisuales a los que pude acceder, así como también las funciones a las que asistí como espectadora(02).

Devenir material escénico

Cuarto Intermedio tematiza los juicios de lesa humanidad re-abiertos en 2005 luego de la declaración de inconstitucionalidad, en 2001, de las leyes de punto final y obediencia debida que habían sido sancionadas en 1986 y 1987 respectivamente(03). En la obra, Félix Bruzzone, hijo de desaparecidos y Mónica Zwaig, hija de exiliados, llevan al escenario del teatro los juicios y narran su propia experiencia en ellos. En el caso de Felix, la primera vez que asistió a un juicio de lesa humanidad fue cuando el sitio de noticias judiciales *Infojus* lo invitó a escribir una crónica ilustrada de un juicio junto al dibujante Fabián Salazar. Ese día, en el que asistió por primera vez a una audiencia de la MegaCausa ESMA, conoció a Mónica. En el caso de Mónica, quien nació en Francia luego del exilio de sus padres, la primera vez que asistió a un juicio fue cuando vino al país para participar como abogada especialista en derecho internacional. En la obra, con el humor que la caracteriza, Mónica es presentada por Félix como una *fan* de los juicios y las personas a las que más audiencias asistió.

En el caso de *Antivista,* la obra consiste en un recorrido performático alrededor de un edificio en el que transcurre la función que evoca al "Museo sitio de memoria ESMA". El museo de sitio funciona desde 2015 en uno de los 30 edificios del predio de la Ex ESMA, en donde funcionó el Casino de Oficiales que durante la dictadura era un lugar de estadía y

(02) Conté con una versión de la dramaturgia de *Antivisita* y el registro audiovisual de una función en el Centro Cultural Paco Urondo; con el registro audiovisual de una función de *Cuarto Intermedio* en El Teatro Picadero y con la dramaturgia de *La memoria futura.* Las piezas fueron cedidas por Mariana Eva Pérez; Mónica Zwaig; y Luciana Mastromauro y Eugenia Pérez Tomas respectivamente.

(03) En 2001 se declararon nulas las leyes de punto final y obediencia de vida, 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 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 desde la reapertura de los juicios.

esparcimiento de los militares, al mismo tiempo que funcionaba como centro clandestino de detención, tortura y exterminio (CCD)[04]. En ese CCD la mamá de Mariana Eva Perez y tía de Laura Kalauz, estuvo secuestrada y allí dio a luz al hermano de Mariana. La performance protagonizada por Mariana y Laura consiste en un recorrido "caprichoso" por ese espacio atravesado por sus experiencias y recuerdos. Durante la obra Mariana y Laura recorren, junto a los espectadores, las mismas salas que existen en el Museo de memoria –la Recepción; la Sala de contexto histórico; las escaleras; El pañol; Capucha; el Sótano; y la sala en la que Patricia, la mamá de Mariana, dio a luz a su hijo. Sin embargo, una de las principales características de la obra consiste en que evoca un espacio, se menciona, pero ese lugar no está allí. La obra se realizó en diferentes teatros, centros culturales y archivos de la ciudad y, en efecto, puede hacerse en cualquier lugar, menos en uno: la Ex ESMA.

Por su parte, *La memoria futura* es una performance que transcurre en el Parque de la Memoria, al aire libre. El Parque de la Memoria fue creado 1998 por la Ley 46 de la Ciudad de Buenos Aires y en 2007 se inauguró el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. La performance consiste en cuatro recorridos que suceden en paralelo, en simultáneo, en donde cada grupo de espectadores es guiado por dos actrices que encarnan las historias de dos abuelas diferentes. Luego de esos dos relatos, los cuatro grupos son conducidos al anfiteatro del parque, en donde todas las actrices se encuentran y los espectadores, en conjunto, participan del final de la obra. *La memoria futura* es producto de un trabajo de escritura colectivo encabezado por Luciana Mastromauro y Eugenia Pérez Tomas a partir de entrevistas realizadas por el Archivo Biográfico Familiar de *Abuelas* a ocho abuelas: Delia Califano, Elsa Sánchez de Oesterheld, Petrona Catalina Izaguirre, Irma Ramacciotti, Buscarita Imperí Roa, Sonia Torres, Josefina Fracchia y Rosalia Muñoz. En la obra, cada una de las ocho actrices –Florencia Bergallo, Gaby Ferrero, Karina Frau, Juliana Muras, Andrea Nussembaum, Susana Pampín, María Inés Sancerni, Frida Jazmín Viglieccа– se encarga de interpretar la historia de una de las abuelas.

Las tres obras se sitúan en los teatros documentales, en plural, como Pamela Brownell (2013) caracteriza al fenómeno dada su amplia diversidad. Siguiendo a Brownell ubicamos a *Cuarto Intermedio* y *Antivisita* dentro del teatro documental testimonial, dado que son los protagonistas de su historia los encargados de interpretarla. En cambio, situamos a *La memoria futura* dentro del teatro documental representativo, dado que a partir del relato de una persona viva, actrices profesionales se encargan de representarlo. Asimismo, las tres obras entablan un diálogo entre las historias privadas, íntimas, de sus protagonistas, y la historia pública, colectiva, atravesada por el terrorismo de Estado.

En otro trabajo (Hassid, 2025) propusimos pensar a los juicios de lesa humanidad (reabiertos en 2004) tematizados en *Cuarto Intermedio* y al Museo sitio de memoria ESMA

(04) Allí funcionó el CCD más grande y emblemático del país. Se calcula que estuvieron recluidas 5000 personas y alrededor de 30 mujeres parieron a sus bebés, entre ellas la mamá de Mariana. Su hijo, hermano de Mariana, fue apropiado y vivió con su identidad cambiada durante 2 décadas.

("recuperado"[05] en 2004 e inaugurado como museo en 2015) y tematizado por *Antivisita,* como *lugares de memoria* en términos de Pierre Nora. La noción de lugares de memoria, *lieux de mémoire*, desarrollada por Nora en la década del '80 alude a lugares que permiten hacer inteligible el pasado, en los que coexisten tres dimensiones: una material, una simbólica y otra funcional.

> 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'(24) (Hassid, 2025: 111).

Siguiendo a Nora, proponemos pensar como lugares de memoria, además de la creación de museos de memoria en donde funcionaron CCD y la re-apertura de juicios por delitos de lesa humanidad, a un conjunto de lugares dedicados a recuperar las memorias de la dictadura militar que se desarrollaron en la primera década del siglo XXI, en un contexto en donde las políticas de memoria cobraron centralidad en la agenda gubernamental. En este sentido proponemos pensar como *lugares de memoria* relativos a ese período a la nulidad de las leyes de impunidad; al acto en el que el entonces presidente Néstor Kirchner ordenó descolgar los cuadros de los dictadores del Colegio Militar; al discurso en el que Kirchner anunció en la ESMA la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos; al 24 de marzo como feriado nacional; al ciclo de crónicas ilustradas realizado por el sitio de noticias judiciales *Infojus* y, también, al Parque de la memoria, donde está emplazado el Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado, en donde transcurre *La memoria futura.* Proponemos que las obras aquí analizadas evocan estos lugares de memoria, pero se distancian de ellos: las obras vuelven sobre los juicios, los museos de memoria y los archivos pero los sacan de allí –de Comodoro Py; de la ESMA; de *Abuelas*– y los llevan a otros espacios en donde les ponen el cuerpo y los vuelven material escénico. Al hacerlo, trastocan las formas de esos dispositivos.

Estos tres dispositivos de memoria están asociados a lo que Gabriel Gatti (2008) denomina "narrativas del sentido". Gatti sostiene que la desaparición forzada de personas supone una catástrofe para la identidad y el lenguaje modernos: "una catástrofe, así es, que irrita, que altera, que convulsiona la lectura de nosotros mismos, que trastoca la interpretación de la identidad, el lenguaje al que acudimos cuando hablamos de ella. Nada queda igual después

---

(05) Categoría nativa (Messina, 2019) utilizada por organismos de derechos humanos para designar diferentes procesos tales como la recuperación de cuerpos, nietos, identidades y sitios. En el caso de los sitios, el significante "recuperación", "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" (Messina, 2019: 69).

de esta debacle" (2008: 24). Siguiendo a Gatti, frente a esa catástrofe, que pone en crisis nuestro régimen de representación, existen dos formas de acercarse a narrarla. Se trata de dos modelos –a la manera de los tipos ideales de Weber– de narrar la catástrofe: las narrativas del sentido y las narrativas de ausencia de sentido. Las primeras buscan reponer el sentido ausente y ordenar la catástrofe, mientras que las segundas se ubican en la falta y habitan la ausencia y la imposibilidad de restituir aquello que ha sido devastado. Siguiéndolo, proponemos que tanto los juicios de lesa humanidad, los museos de sitio, como el archivo de *Abuelas* se sitúan en las narrativas del sentido, en la medida en que buscan explicar lo que sucedió y restituir aquello que el terrorismo de Estado ha trastocado.

En efecto los juicios de lesa humanidad son procesos judiciales que buscan reconstruir los hechos y llevar justicia a las víctimas del terrorismo de Estado; los museos de sitio "auténticos" –aquellos que están emplazados en donde funcionó un CCD–, reconstruyen lo que ocurrió allí a partir del testimonio de los sobrevivientes y son empleados como prueba judicial en las causas por crímenes de lesa humanidad; y los archivos de *Abuelas*, por su parte, buscan reconstruir la historia del desaparecido antes de que su desaparición haya tenido lugar y restituir su identidad. *Cuarto Intermedio, Antivisita* y *La memoria futura* vuelven sobre esos dispositivos y los toman, pero no con el objetivo de reponer o reconstruir lo dañado, como lo hacen las narrativas del sentido que caracterizan a cada una de esas instituciones, sino que los toman para dotarlos de nuevos sentidos. Las tres performances toman a los juicios, los espacios de memoria y los Archivos de *Abuelas* y los vuelven material escénico. En ese gesto de sacar a esos dispositivos de esos *lugares,* habilitan nuevas preguntas e interrogantes.

En el caso de *Cuarto Intermedio* se trata de una obra atravesada por el humor, en donde, como plantea De la Puente, predomina "el tratamiento del humor, presente siempre en la performance, como forma de evitar un acercamiento solemne a una problemática tan ardua" (2020: 119). En una escena, por ejemplo, Mónica y Félix cuentan que en una audiencia en el Juicio Esma 2, una sobreviviente relata que fue violada por un represor apodado "Gato" y que, en el momento de la declaración, aún no había sido identificado. Luego agregan: "en cuanto la testigo comenta lo del intento de violación, uno de los acusados presentes en la sala grita: *¡Eso es mentira!*". Se trata de una escena que provoca risas en el público de la obra, algo que en el marco de la audiencia, frente al relato de la sobreviviente, no sería posible. En el caso de *Antivista,* si bien también hay algunos momentos de humor, se trata de una obra que está atravesada por una dimensión fantasmal, que sería impensada en el marco de una visita guiada en museo de sitio auténtico. En la obra Mariana y Laura hacen alusión a "historias fantásticas acerca de la ESMA". Allí Laura cuenta que "los únicos que pasan la noche acá son los trabajadores de Protección. Gracias a ellos sabemos que de noche los handys cambian de canal solos, que se escuchan gritos y se ven caras en las ventanas". Además de esas historias, hay una escena en la que invitan a Miguel Algranti, un antropólogo especialista en religiosidades alternativas, a guiarlas a ellas y a los espectadores por una sesión de espiritismo. En esa escena, todos se toman de las manos, cierran los

ojos y son conducidos por las consignas que propone Miguel(06). En el caso de *La memoria futura,* el gesto de sacar los archivos de *Abuelas* y volverlos material escénico, permite que esos relatos, concebidos para un único destinatario o destinataria, lleguen a más personas. En efecto el Archivo biográfico familiar fue pensado para que su único destinatario/a sea el nieto/a que las abuelas buscan. El objetivo es que cuando lo encuentren, pueda conocer la historia de sus padres a través de este archivo compuesto por fotografías, documentos y entrevistas realizadas a sus abuelas y abuelos; compañeros de militancia; amigos y familiares: "cuando le restituimos la identidad a una nieta o nieto, le entregamos una o varias cajas con esa historia que también es la suya, esa historia que la dictadura intentó borrar" (Carlotto, 2021: 2). *La memoria futura* permite que estos archivos, elaborados para ser abiertos o descubiertos por una sola persona, pueda ser oído por muchas otras. A través de la performance, no se accede a la totalidad del archivo, ni siquiera a la totalidad de la entrevista de esa abuela, sino que se accede a un fragmento elaborado poéticamente por las dramaturgas y pasado por el cuerpo de las actrices.

En los tres casos, se trata de escenas que no serían posibles de ser elaboradas de ese modo por las instituciones que las obras evocan. Al sacar estos dispositivos de memoria de esas instituciones, las obras se distancian de esas narrativas y habilitan nuevas preguntas y nuevos acercamientos. Ese acercamiento ocurre a través del cuerpo, tanto de las performers como de los espectadores. Los cuerpos de los/as performers rememoran escenas de la infancia de las abuelas en *La memoria futura;* la primera vez que Mariana entró a la ESMA y el árbol genealógico compartido por Mariana y Laura en *Antivisita* y la experiencia de asistir a los juicios por parte de Mónica y Félix en *Cuarto Intermedio.* Asimismo, en todas las obras el espectador tiene un rol activo con su cuerpo: recorre edificios, el parque de la memoria, participa de una audiencia o de una sesión de espiritismo. Al hacerlo, participa activamente de esa construcción de la memoria que tiene lugar en la escena.

Transmisión de la memoria: un coro de voces

En este trabajo comprendemos la memoria, siguiendo a Elizabeth Jelin (2021 [2002]), como un trabajo, como un proceso activo que tiene lugar en el presente. Se trata de un ejercicio que se hace desde el presente, desde allí se convoca al pasado y se lo dota de sentido. En este sentido, Alejandro Kaufman plantea que "la memoria no remite al pasado sino al presente" (2012: 182). "Así, cuando se habla de acontecimientos del horror no se está tratando simplemente sobre el pasado. Se trata, en cambio, de abarcar en esencia las tres dimensiones temporales, tanto el pasado como el presente y el futuro" (Kaufman, 2012: 183). En efecto, el trabajo de memoria no compromete solamente al pasado y al presente desde el cual se lo convoca, sino que también implica al futuro. Esta dimensión temporal de la memoria aparece en primer plano en las obras aquí analizadas en la medida

(06) Esta escena es analizada en profundidad por Algranti y Perez (2025).

en que, además de problematizar el pasado marcado por el terrorismo de estado y sus consecuencias, hay una preocupación por el futuro de la memoria. Este interrogante acerca de cómo será transmitida la memoria, en algunos casos, está orientado hacia el orden de lo comunitario –como la sociedad va a recordar– y, en otros casos, está dirigida al orden de lo familiar –cómo se transmite la memoria de una generación a otra–.

En *Cuarto Intermedio* al final de la obra Mónica y Félix imaginan un futuro distópico en el que los monos van a dominar el mundo y, en el sótano Comodoro Py, van a encontrar acumulados los expedientes y las horas de grabación de los juicios. Bajo esta premisa, deciden enviar un mensaje al futuro, en una cápsula del tiempo, para ser abierto en 2076, año en el que se cumplirán 100 años del inicio de la última dictadura militar.

> Monica: 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?

En esta escena Mónica y Félix se preguntan cómo será recordada la dictadura en 2076. Se trata de un interrogante que interpela a los espectadores contemporáneos, porque eso depende de este presente y de la construcción de la memoria que se haga de aquel período de la historia. Durante la obra se menciona que antes los juicios eran filmados por el INCAA y que los dejaron de filmar por falta de presupuesto; se dice que los ciudadanos/as no asisten a los juicios (y se invita a hacerlo) y se demuestra el poco conocimiento que hay sobre el tema. Además, se hacen menciones en tono de humor a la actualidad, tales como cuando mencionan que la diputada de la Libertad Avanza no sabe quién es Astiz, haciendo alusión a la visita que legisladores oficialistas realizaron a un grupo de genocidas en la cárcel de Ezeiza. También, en el mismo tono de humor, se hace alusión al vínculo entre la vicepresidenta y el represor Alberto González, apodado "Gato", antes mencionado. Es decir, se trata de alusiones a la actualidad que evidencian que las disputas por la memoria son un tema que compete al presente y que el futuro de la memoria depende este alarmante presente. Entonces, esa pregunta dirigida a un futuro distópico acerca de cómo será recordada la dictadura, interpela a los espectadores que forman parte de la obra en el presente del acontecimiento escénico.

En *Antivisita,* en cambio, el interrogante por la transmisión de la memoria está orientada hacia el ámbito familiar. En una escena Laura y Mariana muestran fotos de su álbum familiar y allí mencionan que el abuelo de Mariana, Benjamín, practicaba espiritismo y había sido iniciado en esa práctica por su Madre, María. Eso les provoca a las dos muchas

preguntas sobre el espiritismo: sobre cómo fue que María, la mamá de Benjamin, inició a sus hijos en el espiritismo y acerca de si Benjamín también inició o no a sus propios hijos en esa práctica:

> "¿Cómo fue que María inició a sus hijos en el espiritismo? / ¿Compartían sesiones espiritistas 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?".

Se trata de preguntas acerca de la transmisión de la memoria propias del ámbito familiar: cómo se transmiten conocimientos de una generación a otra; cómo se transmiten recuerdos familiares de una generación a otra; y qué ocurre con la transmisión de la memoria cuando una generación –en este caso los padres de Mariana– ha desaparecido.

Estos interrogantes por la transmisión de la memoria aparecen tanto en *Cuarto Intermedio* como en *Antivista*, aunque no como algo central de las obras. Sin embargo, en *La memoria futura* resultan centrales. Desde el título mismo la obra evoca las tres temporalidades propias de la memoria y un interrogante acerca del futuro. El archivo Biográfico Familiar de *Abuelas* se creó en 1999, cuando empezaron a morir algunas de las abuelas y ellas se dieron cuenta de que no todas iban a llegar a conocer a sus nietos/as. Frente a eso, decidieron crear el Archivo Biográfico Familiar con el objetivo de que sus nietos/as las puedan conocer y reconstruir su propia historia. Es decir que se trata de archivos concebidos para ser abiertos en el futuro, algo parecido a la cápsula de tiempo creada por Mónica y Félix. Sin embargo, el gesto de *La memoria futura* consiste en que estos testimonios no solo lleguen a ese nieto/a, que en el futuro va a conocer su historia, sino que esas "voces de las abuelas" también dialoguen con el presente. Para que esos archivos puedan ser abiertos en el futuro, es necesario que la memoria se ejercite en el presente; es necesario que esas voces puedan ser escuchadas en el presente.

En efecto, como postula De la Puente al analizar *La memoria futura,* las obras tienen lugar "en el marco de un gobierno que reivindica activamente el proyecto económico, político y social de la dictadura" (2026: 82). Se trata de un contexto que evidencia a la memoria como un campo de batalla. En efecto, como sostiene Jelin (2021), la memoria constituye un espacio de lucha política, en donde no existe una única memoria sino más bien memorias, en plural, en constante disputa. En efecto, en ningún momento de la historia es posible encontrar una única memoria compartida por el conjunto de la sociedad, pero existen momentos de mayor y menor consenso respecto a la interpretación del pasado (Jelin, 2021: 28) y este es un momento en donde las interpretaciones acerca de pasado están en debate. Tal como sostiene el informe elaborado en conjunto por *Abuelas*, el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), H.I.J.O.S Capital y Memoria Abierta titulado *Bajo asedio: las políticas públicas de memoria, verdad y justicia ante la ofensiva revisionista, el* gobierno nacional comenzó un proceso de desmantelamiento de políticas públicas que son

clave para la vigencia de la memoria y la continuidad de la búsqueda de verdad y justicia (CELS, 2025). Se trata de un proceso que, como sostienen estos organismos, pone en crisis consensos democráticos transversales entre partidos, poderes del Estado y la sociedad civil que hicieron posibles las políticas de memoria, verdad y justicia y que, agregamos aquí, hicieron posible el desarrollo de *lugares de memoria* sobre la última dictadura militar durante la primera década del 2000.

Si antes postulamos que *Cuarto Intermedio* formula un interrogante sobre la memoria está dirigido a la comunidad –cómo la sociedad va a recordar la dictadura– y que en *Antivista* ese interrogante apunta al ámbito familiar –como se transmite la historia familiar de una generación a otra–, en el caso de *La memoria futura* es interrogante aparece en los dos ámbitos; tanto el comunitario como el familiar. La preocupación por la transmisión de la memoria en el ámbito familiar tiene que ver con el contenido del relato de las abuelas: cada una narra su vida; como fue su infancia; cuando fueron madres; características de sus hijos/as; el momento de la desaparición de sus hijos/as; y su llegada a *Abuelas*. Se trata de relatos sumamente íntimos que reconstruyen historias singulares, privadas. Allí aparece una transmisión de la memoria familiar que tiene que ver con la posibilidad de que los nietos/as conozcan su historia y puedan reconstruir su propia identidad; lo que aquí llamamos la transmisión generacional de la memoria a nivel familiar. Sin embargo, los espectadores no participan solamente de una de las historias, sino que participan de dos relatos de diferentes abuelas, con diferentes infancias, provenientes de diferentes provincias y clases sociales y con diferentes trayectorias militantes, que llegaron a *Abuelas* en diferentes momentos. Además, luego de conocer dos historias de vida diferentes, al final de la obra las ocho performers y todos los espectadores se encuentran en el Anfiteatro del Parque. Allí los espectadores asisten al encuentro de las ocho abuelas, que remite a aquel primer encuentro de *Abuelas,* en donde se encontraron buscando a sus hijos y nietos y empezaron una búsqueda, y una lucha colectiva.

En esta escena final cada una de las abuelas repite un fragmento del relato que interpretó previamente. Las voces de las performers se superponen en una escena coral que remite a la cantidad de madres y abuelas que buscan a sus hijos y nietos. Se trata de una escena fundamental porque allí esas voces singulares, íntimas, se transforman en parte de una voz colectiva que habla tanto de la búsqueda colectiva de *Abuelas,* como de la desaparición como un plan sistemático. En esta escena la preocupación por la transmisión de la memoria se vuelve colectiva. Ya no se trata –solamente– de que cada nieto/a pueda recuperar su identidad y conocer su historia, cómo eran sus abuelos, qué cosas les gustaban a sus padres, cómo fue la búsqueda de sus familiares, sino que también se trata de que la memoria de esa búsqueda se transmita a otras generaciones.

Reflexiones finales

En este trabajo analizamos tres performances contemporáneas que tematizan el terrorismo de Estado. Sin embargo, propusimos que las obras, más que evocar las consecuencias que la política de desaparición provocó, evocan *lugares de memoria* construidos en la primera década del 2000 destinados a recuperar las memorias de la dictadura militar. En ese sentido propusimos pensar en los juicios de lesa humanidad; los sitios de memoria; el Archivo Biográfico Familiar de *Abuelas* y el Parque de la Memoria como lugares de memoria en términos de Pierre Nora. Asimismo, recuperamos la noción "narrativas del sentido" desarrollada por Gatti (2008) para reflexionar sobre el tipo de narración que cada una de estas instituciones establece. Gatti construye las nociones "narrativas del sentido" y "narrativas de la ausencia de sentido" como tipos ideales, es decir, como modelos, por lo que la realidad no se ajusta a estos conceptos de manera total sino que existen grados de acercamiento a uno u otro tipo de narración. Siguiéndolo, propusimos que las obras dialoguen con estas instituciones pero se distancian de las narrativas del sentido propias de esos espacios, que buscan reponer y restituir el daño provocado por la *catástrofe.* A diferencia de estas, las obras, al sacar esos *lugares* de esos espacios –Comodoro Py, la ESMA y *Abuelas*–, trastocan las formas de estos dispositivos. Al sacarlos de allí y volverlos material escénico, los dotan de nuevos sentidos, al mismo tiempo que habilitan nuevos interrogantes.

Asimismo, sostenemos que las tres obras se desarrollan en un contexto signado por discursos negacionistas sobre la represión de la última dictadura militar y por el desfinanciamiento de políticas fundamentales para la vigencia de la memoria y la continuidad de la búsqueda de verdad y justicia. En este contexto, en las obras hay un interrogante central en torno a la transmisión de la memoria y una preocupación por el futuro de la misma. En este trabajo proponemos que en algunas obras ese interrogante se formula hacia la comunidad –cómo será recordada la dictadura militar– y, en otros casos, ese interrogante se formula hacia el ámbito familiar –como se transmite la memoria entre generaciones al interior de una familia–. Se trata de interrogantes que interpelan al espectador, en la medida en que ese futuro de la memoria depende, en gran medida, de los trabajos de la memoria propios del presente.

Por último, en el trabajo sostenemos que en las tres obras esos interrogantes en torno a la transmisión de la memoria tienen como protagonista al cuerpo. Las obras evocan lugares de memoria –los juicios, los museos de sitio y *Abuelas*– y los sacan de esas instituciones para "pasarlos por el cuerpo". En los tres casos el cuerpo aloja recuerdos y, también, aloja la capacidad de transmitirlos. Posiblemente en este contexto negacionista –y en algunos casos reivindicador de los horrores del pasado– al que nos referimos antes, no sea propicio para la creación de *lugares de memoria,* sino que sea un momento en el que cobren protagonismo otras formas de transmisión de la memoria que pasen por el cuerpo: por los gestos, la escucha atenta y la participación activa.

Bibliografía

Abuelas de Plaza de Mayo, Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), H.I.J.O.S. Capital y Memoria Abierta. (2025). *Bajo asedio: Las políticas públicas de memoria, verdad y justicia ante la ofensiva revisionista*. https://www.cels.org.ar/web/publicaciones/bajo-asedio-las-politicas-de-memoria-ante-la-ofensiva-revisionista/

Baricco, C. (2023, 19 de octubre). *La memoria futura: Las voces de las Abuelas*. *Revista Desbandada*. https://revistadesbandada.com/2023/10/19/la-memoria-futura_la-voces-de-las-abuelas/

Brownell, P. (2013). La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n. 3. 770-788. Recuperado de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602013000300770&lng=en&nrm=iso&tlng=es

Bruzzone, F. y Zwaig, M. (2018). El lado romántico de los juicios. *Anfibia.* https://www.revistaanfibia.com/lado-romantico-los-juicios/

Bruzzone, F. "Juicios x escritores: la insistencia de las voces" .10 de marzo de 2014 http://www.infojusnoticias.gov.ar/especiales/juicios-x-escritores-la-insistencia-de-las-voces-54.html

De Carlotto, E. (2021.). *Inspiraciones: Pensamientos desde archivos. El archivo de Abuelas*. Ministerio del Interior. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2021/10/inspiraciones_-_estela_de_carlotto.pdf

De la Puente, M. (2020). "Cuarto Intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad. Las memorias de la postdictadura como ejercicios humorísticos"; Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. *Università di Padova*; 3; 115-130.

De la Puente, M. (2026). "*La Memoria futura. Las voces de las abuelas.* Los archivos biográficos en el teatro documental contemporáneo", en Basile, T.; Larralde Armas, F.; Raina, A. (Coords.) *Artchivos ¿Qué hace la literatura y el arte con los archivos en torno a la represión en el Cono Sur?* (75-97), Buenos Aires: CLACSO.

Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad,* Montevideo: Ediciones Trilce.

Hassid, M. (2025). Didascalias del espectador: Una aproximación a las performances Antivisita y Cuarto Intermedio, producidas por víctimas infantiles del terrorismo de estado argentino. *Revista Kaylla*, (4), 105–122. https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.007

Jelin, E. ([2002](2021) *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Kaufman, A. (2012). *Le pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino,* Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

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

Perez, M. E. (2022). Fantasmas en escena. Teatro y desaparición. Buenos Aires: Paidós.

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*, Buenos Aires: Manantial.

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

La memoria futura. Las voces de las abuelas
Dramaturgia: Luciana Mastromauro, Eugenia Pérez Tomas
Colaboración en dramaturgia: Daniela Drucaroff, Marisa Salton
Dramaturgista: Aljoscha Begrich
Actrices: Florencia Bergallo, Gaby Ferrero, Karina Frau, Juliana Muras, Andrea Nussembaum, Susana Pampín, María Inés Sancerni, Frida Jazmín Viglieccа
Vestuario: Lara Sol Gaudini
Idea de Instalación: Mariana Tirantte
Video: Matías Gutiérrez
Fotografía: Matías Gutiérrez
Diseño gráfico: Leandro Ibarra
Asistente De Video: Natalia Marcantoni
Asistente Fotografía: Gastón Bejas
Asistencia de dirección: Marisa Salton
Producción artística: Rosa Studio, Cecilia Kuska
Producción general: Luciana Mastromauro, Marisa Salton
Investigación: Romina Bozzini, Daniela Drucaroff, Luciana Mastromauro, Marisa Salton
Dirección: Luciana Mastromauro

Abstract: The research reflects on the generational transmission of memory based on the performances Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad (2018), by Mónica Zwaig and Félix Bruzzone, and Antivisita: 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 place of memory related to that period—the reopening of court cases and the creation of memorial sites—but disrupts the usual forms of these devices. Likewise, the research argues that the works, produced by child victims of state terrorism, are part of a group of aesthetic narratives produced by a generation called "hijos críticos" (De la Puente) whose works are characterized by exploring the past marked by state terrorism and elaborate on it from questions relative to the present. However, it is proposed that the performances analyzed here include a question about the transmission of memory that sets them apart from their predecessors. This question has to do with how memory will be transmitted to future generations.

Keywords: performance – social memory – memory transmission – realms of memory – State terrorism.

Resumo: A investigação reflete sobre a transmissão geracional da memória a partir das performances 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 sustenta que as obras evocam lugares de memória (Nora) relacionados com um momento de implementação de políticas de memória sobre o passado recente. Cada performance evoca um lugar de memória relativo a esse período – a reabertura de processos judiciais e a criação de locais de memória –, mas perturba as formas habituais desses dispositivos. Da mesma forma, a investigação sustenta que as obras, produzidas por crianças vítimas do terrorismo de Estado, fazem parte de um conjunto de narrativas estéticas produzidas por uma geração de «filhos críticos» (De la Puente), cujas obras se caracterizam por investigar o passado marcado pelo terrorismo de Estado e elaborá-lo a partir de questionamentos próprios do presente. No entanto, postula-se que as performances aqui analisadas contêm uma questão sobre a transmissão da memória que as diferencia das suas antecessoras. Essa questão tem a ver com a forma como a memória será transmitida às gerações futuras.

Palavras-chave: performance – memória – transmissão da memória – locais de memória – terrorismo de Estado.

Mora Hassid: Licenciada en Comunicación social (UBA). Actualmente realiza el Doctorado en Ciencias Sociales (UBA) con una beca CONICET-UNDAV. Es docente en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e integra los grupos de estudios sobre Memorias, Política y Cultura en la Argentina reciente (UNDAV) dirigido por Verónica Perera y de Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente (IIGG-UBA) coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik. Correo: morahassid@gmail.com