

## **Salas, calles y pantallas como escenarios de memoria. Juicios de lesa humanidad y constelaciones de performance en Argentina**

*Theatre Spaces, Streets and Screens as Stages of Memory. Trials for Crimes against Humanity and Constellations of Performance in Argentina*

Mariana Eva Perez

### **RESUMEN**

Este artículo estudia cuatro intervenciones performáticas que de maneras diversas dan a conocer y problematizan el desarrollo de los juicios por crímenes de lesa humanidad en Argentina: *Genocida suelto*, de la Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC), *Cuarto intermedio*, de Félix Bruzzone y Monica Zwaig, y las declaraciones testimoniales en sede judicial de la escritora Raquel Robles y de la cantante y compositora Malena D'Alessio. Por medio del análisis de una performance de calle, otra de sala y dos testimonios que concluyeron con sendos asaltos performáticos sobre la escena judicial, se exploran las estrategias desplegadas para implicar a nuevas audiencias en la búsqueda activa de justicia. En particular, se indaga en los afectos que las mismas buscan movilizar y en las posibilidades de transmisión de las memorias que pueden habilitar distintos tipos de performances.

**Palabras clave:** Memoria colectiva; Infancias sobrevivientes; Juicios de lesa humanidad; Performance; Memorias digitales.

---

**Mariana Eva Perez** 

Universidad de Buenos Aires – Argentina. perezanda@gmail.com

## ABSTRACT

This article studies four performative interventions which, in different ways, raise awareness and address the development of the trials for crimes against humanity in Argentina: *Genocida suelto*, by Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC), *Cuarto intermedio*, by Félix Bruzzone and Monica Zwaig, and the statements made in court by the writer Raquel Robles, and the singer and composer Malena D'Alessio. Through analyzing a street performance, a theatre performance and two testimonies that concluded with performative assaults on the judicial scene, this paper examines the strategies deployed to involve new audiences in the active search for justice. In particular, it explores the affects that they seek to mobilize and the possibilities of transmitting memories that different types of performance can enable.

**Keywords:** Collective Memory; Child Survivors; Transitional Justice; Performance; Digital Memories.

## 1. Introducción

Los juicios por crímenes de lesa humanidad reabiertos en Argentina a partir de 2003 ofrecen múltiples aspectos para el estudio. Confrontan en la práctica con la noción extendida dentro del campo de la justicia transicional de que los procesos penales carecen del mismo potencial reparador para las víctimas que los instrumentos de justicia restaurativa, como las comisiones de verdad. En Argentina, por el contrario, las víctimas no cesaron de reclamar la realización de estos juicios y han procurado convertirlos no solo en herramientas de persecución penal sino también en instancias de producción de verdad y de reparación (Figari Layus, 2017). Kathryn Sikkink y Carrie Booth Walling (2008) analizan las comisiones de verdad y juicios por violaciones a los derechos humanos en América Latina (procesos en los que Argentina ha sido vanguardia) y cuestionan ese supuesto de la literatura sobre transición de que los juicios socavan las democracias, desmentido por el tiempo transcurrido. Tanto el proceso seguido contra los integrantes de las juntas militares que usurparon el poder entre 1976 y 1983, conocido como “Juicio a las Juntas”, como los juicios actuales por delitos de lesa humanidad que se llevan adelante en todo el país, son ejemplos de que los procesos de rendición de cuentas no están reñidos necesariamente con la estabilidad democrática.

A casi cuarenta años del restablecimiento de la democracia en Argentina y a pesar de los avances en materia de justicia, el problema de las desapariciones no se está saldado ni fuera de agenda. El éxito de crítica y público del filme *Argentina, 1985*, de Santiago Mitre (2022), que narra la historia del Juicio a las Juntas, da cuenta de la vigencia del tema, tanto en el país como en el extranjero. Con anterioridad, durante el aislamiento dispuesto para enfrentar la pandemia de Covid-19 y gracias a la celebración de audiencias virtuales y su transmisión por YouTube, los juicios por delitos de lesa humanidad en curso vieron transformados sus protocolos, abriéndose a la participación de audiencias más vastas que pudieron seguirlos online desde cualquier parte del mundo y en diferido, como se examinará en los apartados dedicados a las declaraciones testimoniales de Raquel Robles y Malena D'Alessio.

En Argentina, las artes escénicas han jugado históricamente un rol importante en la búsqueda de justicia. Este artículo indaga en la relación entre los juicios de lesa humanidad actuales y la

performance, retomando la pregunta que Diana Taylor se hiciera a propósito del caso argentino: “¿Cómo transmite el performance la memoria traumática?” (2011, p. 411). En particular se examinará cómo transmiten memorias cuatro intervenciones performáticas que buscan expandir el espacio de la sala de audiencia y abrirlo a la participación de un público mayor.

El interés de Taylor se remonta a las rondas de las Madres de Plaza de Mayo entendidas en clave de performance (1997), pero aquí resulta de relevancia como antecedente para este trabajo su reflexión sobre los “escraches” de la organización H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). En 1996, la agrupación realiza las primeras manifestaciones de este tipo que buscaban “escrachar” (en lunfardo: sacar a la luz, dar a conocer, poner en evidencia) a los genocidas en sus domicilios y lugares de trabajo. Los escraches aportaron nuevas narrativas, texturas y colores a un discurso humanitario identificado como melancólico, propio de las generaciones precedentes. La organización de los escraches habilitó un ámbito de participación para chicos y chicas que no eran hijos de desaparecidos, asesinados, presos ni exiliados (los llamados “cuatro orígenes” que en los inicios habilitaban a la pertenencia a la regional Capital de la agrupación) (Goyochea et. al., 2018, p. 181). Taylor llamó “performance de guerrilla” a estas protestas que ante la falta de persecución penal apuntaban a la condena social (2011, p. 409). “Si no hay justicia, hay escrache”, era la consigna.

Los escraches pueden considerarse antecedentes directos de algunas de las intervenciones performáticas que se analizarán en este artículo: los de calle resuenan en *Genocida suelto*, mientras que Robles y D’Alessio retoman elementos del escrache realizado en tribunales contra Alfredo Astiz en el año 2000. El represor había sido citado a declarar por apología del delito y amenazas a raíz de unas declaraciones periodísticas. Militantes de H.I.J.O.S. se acreditaron como estudiantes o trabajadores judiciales para presenciar la audiencia pública y una vez en la sala, se sacaron las ropas más formales que ocultaban las camisetas con consignas como “Preso por torturador” y le gritaron “asesino” y “genocida” hasta ser desalojados.

En paralelo, el teatro de sala comienza a albergar cada vez más producciones que tematizan de manera directa el terrorismo de Estado y sus consecuencias en el presente, fenómeno intensificado a partir de la creación de Teatrolaidentidad (2001), el ciclo de obras breves en apoyo a la búsqueda de las Abuelas de Plaza de Mayo. La escena judicial se evoca en piezas como *Esclava del alma*, de Amancay Espíndola (2001). En 2009 Lola Arias estrena su reconocido biodrama *Mi vida después*: la causa judicial que se le sigue al padre de la performer Vanina Falco por haberse robado un bebé nacido en la ESMA es uno de los documentos que dan origen a la obra y algunos tramos se leen en escena.

A continuación, se describen las audiencias orales y se propone una periodización de los juicios que permitirá situar en su contexto cada una de las performances. Luego, se presentan los casos a examinar. Los materiales analizados para acceder a estas intervenciones performáticas son heterogéneos. Para *Genocida suelto*, se cuenta con la documentación audiovisual generada por los colectivos de comunicación *Emergentes y lavaca*, así como por otros usuarios de YouTube. En el caso de *Cuarto intermedio*, el análisis incluye la dimensión espectacular al haber asistido a tres

funciones: en su primera temporada en la Casa de Victoria Ocampo (2018), en el Museo Sitio de Memoria ESMA (2019) y en el Teatro Picadero (2022). Se analizan también dos versiones del texto inédito. La declaración de Raquel Robles no fue transmitida públicamente, pero se intenta una aproximación a la misma a través de crónicas y entrevistas. La declaración de Malena D'Alessio, en cambio, fue transmitida por los colectivos de comunicación *Pulso Noticias* y *La Retaguardia* y puede ser consultada en YouTube.

## 2. Los juicios de lesa humanidad como escenarios de la memoria

En uno de los primeros estudios sobre el Juicio a las Juntas, Claudia Feld (2002) propone considerar como “escenarios de la memoria” tanto al juicio en sí como a las producciones audiovisuales que lo evocan, en tanto esta noción:

...permite enfocar más claramente problemas relacionados con la puesta en escena, la tensión dramática, los dispositivos narrativos puestos al servicio de la construcción de sentidos sobre el pasado y los mecanismos por los cuales se seleccionan, jerarquizan y reúnen diversas voces y testimonios (p. 6).

Feld encuentra en la imagen del “escenario” la posibilidad de abarcar tres dimensiones del trabajo de memoria: “una dimensión narrativa [...] en la que importa quién cuenta el relato, cómo y para quién; una dimensión espectacular (una puesta en escena) [...] y una dimensión veritativa (la producción de una verdad)” (2002, p. 5-6). Su enfoque puede ser reactualizado para incluir la virtualidad entre esos escenarios de memoria, tanto de primer como de segundo orden, es decir, tanto la sala de audiencias devenida sala de Zoom durante los años de pandemia como las producciones transmediales que circulan en el espacio digital, como se verá en la próxima sección.

Las audiencias orales en los juicios por crímenes de lesa humanidad son ceremonias altamente ritualizadas y dotadas de una fuerte teatralidad, que excede de hecho los elementos destacados por Feld. Un protocolo estricto organiza las diferentes entradas de los actores del juicio a la sala y establece así, desde un comienzo, jerarquías y restricciones. Este protocolo se vio alterado a partir de la pandemia: en la pantalla de Zoom, todos los actores del juicio se presentan simultáneamente, excepto los testigos, mientras que el público sigue la audiencia por otra plataforma, YouTube (en aquellos juicios que lo permiten, ya que el criterio no es unánime). En la audiencia presencial, la diferenciación jerárquica entre los actores del juicio se expresa también en la disposición espacial que establece distintos regímenes de visibilidad: mientras los jueces ven a todos los actores del juicio y son vistos también por todos ellos, los demás tienen una visión fragmentada. A menudo el espacio destinado a los jueces está elevado por sobre el resto. El que preside conduce la audiencia, de acuerdo a un guión rígidamente estructurado y en una suerte de argot judicial salpicado de expresiones que no se escuchan fuera de los tribunales.

Otro elemento de la sala de audiencias que evoca la sala teatral es la presencia de un público, su obligación de guardar silencio, pero al mismo tiempo su rol fundamental en el establecimiento

de una determinada “atmósfera afectiva”. Lola Proaño Gómez (2020) toma de Ben Anderson este concepto de “atmósfera afectiva” para pensar las respuestas emocionales del público de teatro ante la afectividad desplegada en la escena, noción que la autora encuentra productiva en tanto “implica, en sentido duplicado y contradictorio, lo efímero y lo transitorio junto a lo estructurado y duradero: un fenómeno colectivo compartido” (p. 152). La obligación de permanecer en silencio no impide que el público forme parte y a la vez contribuye a modelar la atmósfera afectiva de la sala de audiencia con su silencio en particular, con lo que calla, lo que ahoga y lo que deja escapar.

Los juicios por delitos de lesa humanidad llevan ya casi dos décadas desde su reinicio, lo cual permite estudiar de manera diacrónica distintas dimensiones de estos procesos. Para este artículo resultan relevantes la cobertura de los medios de comunicación y la participación del público, fuertemente vinculadas entre sí, en tanto los juicios que reciben atención mediática se hacen más conocidos para el público y esto puede redundar en la asistencia de más personas a las audiencias. De acuerdo con la participación del público y la cobertura mediática, es posible distinguir tres períodos durante estos años:

- 1) 2006–2015: primer período de interés y difusión sostenidos, en consonancia con las políticas públicas de memoria que caracterizaron los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. Algunas audiencias eran transmitidas por la Televisión Pública, en especial los veredictos. Otras, como los alegatos de las partes, podían ser seguidas a través del canal del Centro de Información Judicial (CIJ), del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.
- 2) 2015–2019: durante el gobierno de Mauricio Macri se verifica una salida brusca del tema juicios de la agenda mediática y pública, en el marco de lo que rápidamente fue caracterizado y denunciado desde el movimiento de derechos humanos como negacionismo. Si bien el movimiento de derechos humanos todavía es capaz de generar acciones de protesta de gran impacto, la concurrencia cotidiana a los juicios decrece.
- 3) Desde 2020: un nuevo ciclo se inicia durante la pandemia, como consecuencia de la realización de los juicios por Zoom y principalmente de su transmisión por YouTube (cuando el tribunal lo permite, ya que no todos lo hacen). Nuevas audiencias pueden sumarse de manera sincrónica y en diferido. *Likes*, comentarios y cantidad de vistas aparecen como indicadores de este renovado interés.

*Genocida suelto* y *Cuarto intermedio* son dos performances estrenadas durante el segundo de estos ciclos, el de aparente reflujo del interés público en la cuestión de los juicios. Desde poéticas muy disímiles, se proponen despertar o contagiar ese interés, exponer los límites de la Justicia y comprometer a nuevas audiencias. En las siguientes secciones se describen cada una de ellas y se estudia qué afectos buscan movilizar en qué públicos. Las declaraciones testimoniales de Raquel Robles y Malena D’Alessio tuvieron lugar durante el aislamiento por la pandemia y se realizaron

de manera virtual. Ambas debieron conectarse por Zoom desde sus hogares. Los tribunales exigen que el testigo esté solo frente a la pantalla, lo cual no deja de resultar extraño para quienes llegan a esa instancia luego de décadas de reclamo colectivo; pero junto con esta limitación aparecen también nuevas posibilidades expresivas, relacionadas con la preparación del testimonio y su puesta en escena. Desafíos a los que las artistas respondieron desde sus respectivas disciplinas, con el acento puesto en la palabra en el caso de Robles, con un mayor despliegue de los recursos escénicos disponibles, en el de D'Alessio.

### **3. *Genocida suelto: el escrache revisitado***

El 12 de noviembre de 2016 la Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC) llevó a cabo la performance *Genocida suelto*. El colectivo de artistas recorrió cinco edificios del barrio porteño de Belgrano donde cumplían sus condenas por crímenes de lesa humanidad otros tantos militares responsables, beneficiados con la prisión domiciliaria. La acción pudo seguirse a través de la página de Facebook del colectivo de comunicación activista *Emergentes*, que también tuvo a su cargo la proyección simultánea de la acción sobre fachadas de edificios en otros cuatro puntos de la ciudad, mientras que la agencia *lavaca*, produjo un video de casi siete minutos permanece online.

El acto de marcar los domicilios para señalar la impunidad evocaba de manera directa los escraches que H.I.J.O.S. llevó a cabo en sus inicios, entre fines de los noventa y comienzos del milenio. Las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987) y los indultos presidenciales (1989 y 1990) supusieron un retroceso en ese proceso de rendición de cuentas ejemplar en la región y en el mundo. Concebidos como manifestaciones rabiosas, coloridas, estridentes, los escraches denunciaban los crímenes cometidos desde el aparato del Estado de forma concreta, al marcar la presencia de represores con nombre y apellido, fotografía y domicilio en un barrio determinado. La Mesa de Escrache que preparaba estas acciones era un espacio de participación para jóvenes que no eran hijos de víctimas directas y permitía articular con asociaciones barriales y vecinos. La señalización, que remedaba la cartelería pública, como se aprecia en la fotografía (figura 1), corría por cuenta del GAC y como acción condensaba la performatividad del escrache, más allá del discurso a cargo de miembros de H.I.J.O.S.

Figura 1. Escrache a Jorge H. Vidal (2003).



Fuente: Grupo de Arte Callejero (GAC), 2003.

A diferencia de los escraches, precedidos por semanas de trabajo territorial, las diversas intervenciones performáticas de la FACC sobre el espacio público, realizadas entre 2016 y 2017, lo hicieron sin previo anuncio. Como destaca Proaño Gómez, buscaban atrapar por sorpresa a espectadores involuntarios “para ampliar los canales de comunicación y ser escuchados por grupos más amplios de personas con distintas ideologías y en distintas circunstancias, sin depender de la audiencia capturada por los medios de comunicación o por el espacio de la sala teatral” (2017, p. 51). *Genocida suelto* fue sorpresiva incluso para los performers involucrados, que terminaron de recibir información sobre la acción el mismo día. Pero por contraste con otras performances de la FACC, en esta los espectadores no son (solo) transeúntes que pasan por el lugar, sino también vecinos de estos militares que pese a sus condenas permanecen en sus hogares y a quienes se dirige la advertencia “Genocida suelto. Estado cómplice. Ayer y hoy”, como reza la bandera que sostienen dos performers. La performance busca dar a conocer quiénes son y qué hicieron cada uno de estos perpetradores caracterizados como genocidas y denunciar los beneficios de prisión domiciliaria de los que gozan como una forma de impunidad.

En cada parada, se repite la misma estructura dramática. Los performers, hombres y mujeres jóvenes, señalan el domicilio del genocida en un gesto de denuncia mientras caminan, no en círculos, pero sin detenerse, lo que evoca el “repertorio” de las Madres de Plaza de Mayo (Taylor, 2011). Mientras unos pocos instrumentos musicales tocan una melodía disonante, funesta, uno de los performers lee por un megáfono una síntesis de los cargos:

En este edificio vive el genocida Santiago Omar Riveros. Condenado por delitos de lesa humanidad cometidos en el llamado Plan Cóndor por el secuestro y asesinato de ciento cinco personas. Tuvo bajo su mando diversos sitios de detención, entre ellos el Campito y el Hospital Militar de Campo de Mayo [...] Santiago Omar Riveros vive en este edificio. Condenado en mayo de 2006 a veinticinco años de prisión por el secuestro y asesinato de ciento cinco personas. [...] En este edificio vive el genocida Santiago Omar Riveros. El Estado es cómplice ayer y hoy. Santiago Omar Riveros... (Vega Moreno).

Es un texto breve que acaba y recomienza, puntuado por el nombre del genocida. La aliteración y la percusión se acompañan y forman un colchón rítmico sobre el que se ejecutan mínimas variaciones del texto. Luego, los performers caen de rodillas gritando en silencio, haciendo la mímica del grito, sin sonido, pero con exagerado esfuerzo respiratorio, lo que provoca a la vez angustia y distancia, por lo artificial de la acción. A continuación, entran en escena unas figuras ya presentes en acciones anteriores de la FACC, vestidas de negro y enmascaradas con picos de cuero como los médicos de la Edad Media, quienes se acercan a los performers y colocan sobre sus cabezas bolsas negras. La música va marcando la secuencia y contribuye a sostener una atmósfera atemorizante, ominosa; de pronto, cesa. Los performers remueven las bolsas, se ponen de pie y se retiran. Se van el narrador, los músicos y las figuras enmascaradas. Quedan las bolsas negras en la calle.

Figura 2. Genocida suelto.



Fuente: Gabby Vega Moreno

Si los escraches de H.I.J.O.S. señalaban la imposibilidad de juzgar a los responsables, en la actualidad el problema de la impunidad se presenta bajo otras formas, como esta que denuncia *Genocida suelto*: es cada vez más frecuente que los tribunales les otorguen el beneficio de la prisión domiciliaria a los condenados, debido a su edad avanzada o de presuntas enfermedades, sin con-



troles y sin garantías de su cumplimiento efectivo. La modalidad en que ha de cumplirse la pena queda por fuera de la etapa oral del juicio, aunque le corresponde decidirla al mismo tribunal oral que dicta la sentencia. “El Estado es cómplice, ayer y hoy”, repite el texto de la performance, y si bien esta consigna puede ser útil para marcar una continuidad, hay algo específico en el nuevo escenario de impunidad que sería preciso indagar. En principio, habría que definir a qué hace mención la FACC por complicidad estatal. ¿El Estado fue cómplice del genocidio? ¿No es acaso su impulsor? ¿Es cómplice de la impunidad? “Ayer” y “hoy” ¿refieren a dos períodos de impunidad, el de los años noventa) y el actual, el de la llamada “impunidad biológica”, marcado por la morosidad de la justicia y la laxitud en el otorgamiento del beneficio de prisión domiciliaria? ¿O simplemente falta una conceptualización más clara del fenómeno que se quiere denunciar?

*Genocida suelto* extiende la visibilidad del juicio oral y público más allá de la sala de audiencia y no solo en un sentido espacial, sino dando a conocer y denunciando la impunidad de facto que sigue a las condenas mayoritariamente celebradas. Pero si el escrache buscaba involucrar a los vecinos por medio de un trabajo previo de denuncia y sensibilización en el barrio, la FACC, por lo sorpresivo y teatral de su accionar, deja a los vecinos en el lugar más pasivo de la audiencia. ¿Cómo se relaciona esto con el territorio en el que se desarrolla la acción, el barrio de Belgrano, de clase media alta, con fuerte presencia militar? ¿A qué estrategias apela la performance para quebrar la esperable indiferencia, por no decir hostilidad? ¿Qué emociones busca movilizar y a través de eso qué tipo de participación propone al público espectador?

Mientras la performance procura en parte ese efecto sorpresivo del que habla Proaño por el hecho de irrumpir en el espacio público sin previo aviso, en esta acción la FACC va al encuentro de una audiencia en particular, no peatones al azar, sino los vecinos más próximos de los genocidas, y por lo tanto parece buscar más, que la sorpresa, el rechazo hacia ese anciano que cumple condena en el mismo edificio o en la misma cuadra. Los crímenes se narran escuetamente, sin regodeos, pero con crudeza, en contrapunto con los malos augurios que sugieren las nefastas figuras enmascaradas y la música. El relato apunta a generar indignación y condena, mientras los elementos no verbales distorsionan la racionalidad represiva y empujan la significación hacia la alegoría y lo siniestro. La música, la disposición de los cuerpos en el espacio de la calle, la voz bien proyectada, las máscaras y el vestuario, resultan en un espectáculo visual y sonoro atractivo. Los vecinos efectivamente se asoman al palier, a los balcones, los que caminan se detienen.

Pero otra particularidad de *Genocida suelto* es haber sido concebida no sólo como performance sino también para su transmisión y reproducción por medios digitales y es quizás allí donde debe buscarse a qué público se dirige. Mientras tenía lugar la performance, el colectivo de comunicación *Emergentes* la transmitió y proyectó en cuatro puntos diferentes de la ciudad. Este material ya no se encuentra disponible pero sí el video producido por *lavaca*, cuya estética está a la altura de la ejecución de la performance. Si bien funciona como documentación de la performance en vivo, este material, en blanco y negro, con sonido de calidad y cuidadosamente editado, también genera sentidos autónomos. Registra la parte del recorrido en la que la caravana se detiene ante el domicilio de Néstor Horacio Falcón, condenado, entre otros crímenes, por el secuestro de tres

niños y el homicidio de su madre. El video muestra un grupo de niñas vecinas de Falcón, que se asoman a través de los vidrios del palier y duplican la imagen de los cuerpos infantiles que evoca el texto. Pero a diferencia de los huérfanos por la acción terrorista del Estado sacados de su hogar por Falcón, estas niñas de familias acomodadas parecen estar seguras. ¿Lo están verdaderamente? ¿Con un “genocida suelto” bajo el mismo techo? La edición del video subraya esta comparación inquietante: mientras el texto de la performance habla de “los testimonios de los niños”, el video muestra a las niñas tomando fotografías con flash de lo que sucede en la calle.

Philip Auslander retoma la distinción de Austin entre actos performativos y constataivos y sostiene que la documentación de la performance no es constativa sino performativa, ya que no se limita a generar imágenes o textos que describen lo ocurrido, sino que produce un acontecimiento que es una performance en sí misma (2014, párr. 2). Estas documentaciones de performances funcionan por un lado como “performance sustituta” (*surrogate performance*) en el sentido propuesto por Michael Kirby, en tanto sustituye al acontecimiento original para un público que ya no puede acceder a él (citado en Auslander, 2013, párr. 12), pero también son en sí mismas lo que vuelven significativa la performance, que pasa a ser accesible a un público mayor y futuro y en ese sentido, según el autor, tienen la capacidad de crear mundos (citado en Auslander, 2013, párr. 40). Proaño Gómez añade que “estos documentos, especialmente si el espectador los ha visto en vivo antes, tienen la capacidad de revivir la atmósfera afectiva [...] activada por la performance y producir en el espectador virtual el despertar de la sensibilidad” (2020, p. 13).

Una perspectiva complementaria a esta ofrece Fuentes (2020) a partir de su noción de “constelaciones de performances”, que le permite pensar no ya el pasaje de una performance offline a plataformas online, sino el “acontecimiento de performance transmedia” que se constituye a través del ensamblaje de expresiones multisituadas que cruzan distintas plataformas y que “hace que se altere la diferenciación entre el evento corporizado, no mediado, y su diseminación, reproducción y amplificación en red” (47). Si se examina *Genocida suelto* desde esta perspectiva combinada, se corrobora la doble función de la documentación: 1) como “performance sustituta” de la performance original y 2) como acontecimiento transmedia que forma parte de una constelación de performances en torno a esta acción.

De acuerdo con Fuentes, “las constelaciones de performance les permiten a lxs activistas y manifestantes expandir las acciones corporales y expresivas más allá del espacio físico, y así vincular luchas locales y globales” (2020, 21). La diseminación online de *Genocida suelto* permitió en lo inmediato trascender el barrio de Belgrano para alcanzar a otros barrios porteños por medio del *streaming* pero se proyectó en un sentido más amplio en espacio y tiempo al quedar disponible online. Al presente el video acumula más de quince mil visualizaciones, que lo convierten en uno de los más vistos del canal de YouTube de *lavaca*. Esta cifra contrasta con las pocas personas que presenciaron desde la calle cada una de las paradas de *Genocida suelto*, unas veinte o treinta según puede apreciarse en los videos. No es exagerado arriesgar que la performance, en su devenir constataivo, puede tornarse en uno de los “escenarios de la memoria” imaginados por Feld, ya que articula con eficacia la dimensión narrativa (cuenta con gran economía de recursos una historia),

la dimensión espectacular (registra y potencia los elementos más notables de la performance en vivo) y la dimensión veritativa (contribuye a establecer una verdad histórica a partir de la difusión de las sentencias judiciales).

#### 4. Un Cuarto intermedio en tono de comedia

En 2018, el reconocido escritor e hijo de desaparecidos Félix Bruzzone estrenó su segunda performance, *Cuarto intermedio*, junto con Mónica Zwaig, actriz y escritora francesa, hija de exiliados argentinos, que se desempeñó como abogada querellante en el juicio ESMA. La obra se propone como una “guía práctica para audiencias de lesa humanidad”, como señala su subtítulo. Bruzzone se distancia casi desde un comienzo del lugar del testimonio: solo menciona al principio su condición y que sus padres no estuvieron en la ESMA sino en otros campos “igualmente efectivos y bestiales”. Pero no es él, el hijo de desaparecidos, el que se postula como una suerte de guía de turismo para acompañar a la audiencia por el paisaje desconocido de los juicios. Ese rol está reservado para Zwaig, que es presentada como “[u]na persona que en los pasillos de Comodoro Py [la avenida de los tribunales federales] es conocida como ‘la alegría de los juicios’. Una persona que cuando la conocí era de las pocas personas en el mundo que había ido a todas las audiencias del juicio ESMA. Una verdadera fan.” Bruzzone la compara con una fan de Mel Gibson que en los noventa le gritaba “te amo” a la pantalla. También en un artículo que escribieron juntos hablan del “lado romántico de los juicios”, afirman que pensaron la performance “como nuestro propio romance con esos juicios. Porque cada uno, a su manera, se metió hasta las orejas, como enamorado de ellos” (Bruzzone y Zwaig, 2018). Por lo tanto, los juicios de lesa humanidad son algo que se puede amar, amar con fanatismo, y ese amor puede ser contagiado, transmitido, si se deja de lado el tono solemne, de denuncia, que campea alrededor de estos procesos. De acuerdo con Jordana Blejmar,

*Cuarto intermedio* apunta por un lado a las dificultades inherentes de transmitir el trauma, lo que Cathy Caruth (1996) llamó ‘the unclaimed experience’ (¿cómo hablar de los testimonios sin caer siempre en el llanto o la incompreensión?, se preguntan los protagonistas), pero también a las dificultades prácticas de transmisión que desde siempre deben sortear quienes quieran participar de cualquier juicio de lesa humanidad en la Argentina. (2020, p. 2)

Bruzzone y Zwaig parecen querer agotar los recursos que ofrece la performance para lograr la transmisión de esta memoria traumática, al decir de Taylor (2011): música en vivo (Zwaig toca la marcha peronista en acordeón), diálogo mudo con una pantalla, entrevistas a la gente que pasa por los alrededores de los tribunales, analogías con *La guerra de las galaxias* (ver figura 3), tips con consejos prácticos para asistir a los juicios (dónde tomar café, extraer efectivo o qué vestir -ropa roja “contra la mala onda” de los represores-), definiciones de diccionario en francés y castellano, entre otros.

Figura 3. Cuarto intermedio.



Fuente: Monica Zwaig y Félix Bruzzone

En esta variedad de recursos que exploran es reconocible la marca de Lola Arias, responsable del ingreso de Bruzzone al mundo de la performance, como curadora del ciclo *Mis documentos* y co-dramaturgista y directora de *Campo de Mayo*, la primera realización escénica del escritor (Perez y Cobello, en prensa). Entre estas estrategias se destaca con fuerza singular la recreación de la sala de audiencias en la sala teatral. Si el público no va a los juicios, *Cuarto intermedio* saca los juicios de los tribunales de Comodoro Py y los trae al teatro. Bruzzone y Zwaig piden la colaboración de voluntarios del público que representarán a los actores del juicio durante una audiencia en la que prestará declaración testimonial un sobreviviente. Son momentos de improvisación y riesgo, pero también dotados en potencia de una performatividad sin límite. Como en la función especial que tuvo lugar en el Museo Sitio de Memoria ESMA:

La primera persona que levanta la mano y dice yo es M.E.P y le adjudican el papel de presidenta del tribunal. M.E.P es hija de Patricia Roisinblit y José Pérez, desaparecidos. Patricia parió en la ESMA al hermano de M.E.P, quien conoció su identidad biológica 22 años después de nacer. Otras personas se ofrecen para ocupar los demás lugares. Empieza M.E.P. (1) [sic], lee las palabras del juez que juzgó los delitos cometidos contra su mamá, pero las pronuncia allí, a pocos metros de donde estuvo Patricia. La audiencia judicial de la ficción forma un bucle de verdad, repetición, voces del pasado habladas por voces del presente, vivos y muertos intercambiados, tiempos que se conectan: este presente en el que escuchamos a M.E.P. (1) [sic], el del juicio ESMA, el de la mamá de M.E.P. Los muertos pueden salir del silencio. Este bucle de cuerpos y espectros no está en la dramaturgia, está ocurriendo ahora y es irrepetible. (Tordini, 2020)

Los performers se dirigen directamente y de manera declarada a la audiencia, con el objetivo de promover su asistencia a los juicios, pero en una clave humorística que desarma cualquier “deber de memoria” para apelar en cambio al *deseo* de asistir, ya que se esfuerzan por rescatar detalles cómicos de esos procesos y mostrar así que se los puede habitar sin estar inmersos, necesariamente, todo el tiempo, en el horror. Se proponen construir un conocimiento a partir de datos aleatorios, tanto de los protocolos de los juicios como sobre la materia de lo que allí se reconstruye,

siempre de manera paródica, con la mirada puesta en el absurdo de ciertas situaciones, pero al mismo tiempo precisa, como queda expuesto en la explicación breve y didáctica que brinda Zwaig acerca de los diferentes juicios sobre la ESMA.

Sobre el final, la performance cambia de audiencia y también de tono. Proyectada hacia el futuro, se convierte en una guía para los simios que dominarán el planeta Tierra en 2076, para que puedan leer y entender los miles de cuerpos que habrán acumulado los juicios de lesa humanidad (“en la jerga judicial, un cuerpo significa un expediente de 200 páginas”, aclara Zwaig). El público de la performance deviene audiencia ficcionalizada: una audiencia de simios en el centenario del golpe de Estado. A ellos, Bruzzone y Zwaig se dirigen primero con solemnidad: “Señores monos, es una grata sorpresa ver que tomaron el poder del planeta. Queremos ayudarlos para que no les pase lo mismo que a nosotros”. Esta declaración remite de manera paródica al alegato del fiscal en el Juicio a las Juntas: “Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria. Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces: ‘Nunca más’”. Un “Nunca más” que al parecer los juicios no han sido capaces de garantizar, porque enseguida la parodia deja lugar al temor:

MONICA: Agarren nuestro diccionario. Y también tengan cuidado con los humanos, porque los humanos van a querer recuperar el poder.

FELIX: No, Monica. Dijimos que lo de los humanos no lo íbamos a decir.

MONICA: Perdón.

Queda así planteada una amenaza, el miedo al retorno de figuras que ya no son simios de ciencia ficción sino otra cosa, imprecisa. “Va a estar todo bien”, prometen al final, como si hiciera falta.

Bruzzone y Zwaig realizaron funciones en distintas salas en 2018 y 2019. En marzo de 2022, *Cuarto intermedio* se representó en la Biblioteca Nacional, en el marco de la muestra *HIJXS. Poéticas de la memoria*. La actualización del texto incluyó los nuevos tramos de la causa ESMA y la celebración de audiencias por Zoom. El diccionario bilingüe con terminología de los juicios registra esta modificación bajo la definición de la palabra “Performance”:

MONICA: PERFORMANCE: Los juicios por zoom tienen particularidades que no tienen los juicios presenciales: 1) Se puede fumar en la audiencia 2) Se puede ir a la audiencia con una mascota 3) Se puede ir en ojotas 4) No hay crucifijo en la sala de audiencia, pero hay más cortinas feas 5) Hay gente que se desnudó después de declarar.

Quedó fuera la circunstancia de que Félix y Monica ahora son pareja y tienen un hijo. En esta elección podemos ver corroborado lo que plantea Blejmar respecto del “descanso de la primera persona” que plantea la obra (Blejmar, 2020, p. 17) y el desplazamiento de la figura de la víctima directa a una comunidad más amplia de “implicados”, de acuerdo con la propuesta de Michael Rothberg (2019). Vale la pena mencionar, a modo de contrapunto, que los performers de *Mi vida*

después Carla Crespo y Pablo Lugones, que se conocieron en el biodrama y tuvieron un hijo, sí incorporaron este hecho a la obra, pero allí el acento estaba puesto precisamente en sus propias historias personales y familiares, “sus vidas después”. En cambio, Bruzzone elude el registro testimonial e incluso transita una suerte de desafección que lo mantiene alejado del lugar de víctima. Zwaig, por contraste, compone una guía turística por momentos clownesca, responsable de los pasajes más humorísticos de la performance y también de los más informativos. En todo caso, no queda claro que los juicios de lesa humanidad se puedan *amar*, pero sí que esos afectos pueden surgir en sus alrededores. Si el horror de los juicios aleja a la audiencia, la performance abre un “cuarto intermedio” en tono de comedia que habilita la transmisión de memorias producidas en sede judicial. Por medio de un juego intertextual intenso, que no se agota en la representación de la audiencia sino que recorre todo el texto, la performance explora con espíritu lúdico los modos en que esas memorias pueden ser transmitidas para no generar espanto ni incredulidad, sino curiosidad y entusiasmo por participar de este proceso de verdad y justicia.

## 5. Performando el desamparo ante la (in)justicia

En marzo de 2020, en el marco de las políticas sanitarias dispuestas en Argentina para enfrentar la pandemia de Covid-19, se suspendieron todas las actividades “no esenciales”. Los juicios orales y públicos por crímenes de lesa humanidad venían de sufrir demoras, reprogramaciones y cancelaciones como regla general. Esto responde en principio a una estrategia de las defensas que apunta a dilatar los tiempos hasta hacerlos jugar a favor, que combinada con la sobrecarga de trabajo y la escasez de recursos de los juzgados, da por resultado lo que desde el movimiento de derechos humanos ha dado en llamarse “impunidad biológica”: la amenaza de que estos procesos queden inconclusos por razones de edad o salud de los imputados.

Aun así, los juicios de lesa humanidad no fueron considerados actividades esenciales en Argentina y se suspendieron durante meses, de acuerdo con el criterio de cada tribunal. Se reanudaron vía Zoom o en una modalidad híbrida que combinaba la presencia de ciertos actores en la sala de audiencia y el resto, conectados. Pero la innovación más importante en este contexto fue permitir a un medio alternativo hacerse cargo del *streaming*. En la causa conocida como “Contraofensiva Montonera”, el tribunal autorizó a *La Retaguardia* a transmitir las audiencias por su canal de YouTube y a mantenerlas online una vez finalizadas. Luego se sumarían otros juicios a esta modalidad, como la llamada “Megacausa Campo de Mayo”. Por ese campo de concentración y exterminio, quizás el mayor del país, pasaron alrededor de seis mil personas. Entre ellos, los padres de Raquel Robles, escritora y referente de H.I.J.O.S. en sus inicios.

A Robles le tocó dar su testimonio vía Zoom en ese juicio el 29 de julio de 2020, en una audiencia que no se transmitió de manera pública y para la cual se asignaron muy pocos lugares al público conectado. Luego de exponer con precisión de testigo modelo el secuestro y cautiverio de sus padres hasta donde ella pudo reconstruirlos, comenzó a desgranar sus reclamos al sistema judicial. Varias veces fue interrumpida por el presidente del tribunal, que consideraba que Robles

había agotado el tiempo de su exposición. Pero la autora de la novela *Pequeños combatientes*, que tenía cinco años cuando sus padres fueron secuestrados, continuó:

Seguimos sin saber nada. ¿Quién se los llevó, quién los torturó? ¿Cómo puede ser que ustedes nos pregunten a nosotros? ¿Por qué 44 años después del secuestro de mis padres yo me encuentro ante la Justicia preguntándome lo mismo que hace años: ¿dónde está mi mamá, dónde está mi papá? Quiero decirles que, ante la Justicia, yo estoy en pelotas. (Giglio y Dillon, 2020)

Entonces Robles se quitó la ropa y descubrió los nombres de sus padres y otros desaparecidos de Campo de Mayo escritos en su piel. Desnuda frente a la cámara de su computadora, siguió acusando a los jueces hasta que fue desconectada.

No era la primera acción de este tipo realizada por Robles. El 13 de octubre de 2017, en el comienzo de un nuevo juicio contra el ex jefe de policía Miguel Etchecolatz, ella se encontraba sentada entre el público. Cuando pidió la palabra el perpetrador, Raquel se puso de pie, se quitó la ropa y dejó ver un mensaje escrito en su espalda: “¿Dónde está Julio López?”, en reclamo por la segunda (y definitiva) desaparición del testigo el mismo día en que Etchecolatz recibió la primera de varias condenas. En el vientre llevaba escrito “¿dónde está mi mamá?” y “¿dónde está mi papá?”, “si bien la desaparición de sus padres no era materia de este juicio”, como aclaró el Diario Crónica (2017). De acuerdo al mismo medio, Raquel explicó que lo había hecho para acompañar a su amiga Marta Dillon -también escritora, compañera de militancia en H.I.J.O.S. y en ese momento referente del movimiento Ni Una Menos-, quien la habría invitado a “incursionar en la lucha feminista” (Diario Crónica, 2017). Ciertamente sacarse la ropa como acción de protesta remite al repertorio feminista; también la FACC apeló al desnudo en varias ocasiones, entre ellas en su performance “Femicidio es genocidio” (2017). El cuerpo desnudo de Raquel se presentó desde la fragilidad, pero también desde la potencia:

Un cuerpo que prueba su existencia y su propia procedencia. Un cuerpo subversivo, desnudado y expuesto. Un cuerpo frágil. Un cuerpo con heridas abiertas y pezones que han dado de mamar hasta hace muy poco. (Página/12, 2017, párr. 6)

Como lo describió la también escritora e hija de desaparecidos Ángela Urondo (Página/12, 2017). La acción de quitarse la ropa por parte de una ex militante de H.I.J.O.S. también reenvía a aquel escrache a Alfredo Astiz en sede judicial mencionado al comienzo.

En su reflexión sobre el testimonio desde el campo de los afectos, Richardson y Schankweiler (2019) sostienen que dar testimonio significa no solo dar cuenta de una experiencia y hacer el incidente accesible a otros, sino que también implica afectar y ser afectado (p. 166). Su noción de “testimonio afectivo” (*affective witnessing*) se propone como un nuevo paradigma que permite entender el testimonio como inherentemente relacional. Los afectos son centrales en esta concep-

ción y se ponen en juego de distintas maneras: no sólo en la afectividad de la experiencia atestigüada, sino en el testimonio del afecto en sí (intensidades, fuerzas y encuentros) y en la circulación, recepción y respuesta que encuentra el testimonio (p. 168).

Pero el testimonio de Raquel vio su recepción y circulación disminuidas por las disposiciones del tribunal:

Fue muy duro declarar de manera virtual, hice todo lo posible por evitarlo, hasta último momento intenté ir a los Tribunales aunque estuviera sola pero no me fue permitido a pesar de que los jueces estaban ahí de cuerpo presente y la fiscal también. (Racciatti, 2021, párr. 3)

Fue lo que explicó Robles en una entrevista reciente, donde también contó que la virtualización del juicio complicó sus planes: “dudé mucho de qué hacer porque mi idea era hacerlo acompañada de compañeras que me hicieran la segunda no solamente con su presencia sino con la propia performance” (Racciatti, 2021, párr. 5). Ante esto, buscó complementar su declaración con una acción en redes sociales que de alguna manera le permitiera trascender los muros virtuales de una sala de Zoom cerrada al público. En Instagram, promovió una acción colectiva: desde sus cuentas personales, amigos y compañeros de Robles compartieron sus propias fotos, desnudos, con los nombres de Gastón Robles y Flora Pasatir escritos en la piel. Para evitar la remoción de su imagen (como había sucedido con su acción anterior en el juicio contra Etchecolatz), Robles se cubrió los pezones con stickers con la icónica gorra militar y la frase “JUICIO Y CASTIGO”, parte de la señalética del GAC que acompañaba los escraches, como se mencionó al comienzo de este artículo. Publicó también una serie de tweets, acompañados de las mismas fotos de cuerpos desnudos y escritos: “Mis amigas ponen el cuerpo. Yo pongo el cuerpo. Porque a ellxs les sacaron el cuerpo. Y es lo único que tenemos para decir lo que queremos, lo que ellxs no pueden decir. ¿Dónde están lxs desaparecidxs?” (Robles, 2020).

En el pasaje de la celebración presencial de las audiencias a su transmisión online se pierde la “atmósfera afectiva” asociada a la interacción de los cuerpos presentes propia de las audiencias orales y en el caso de esta audiencia no retransmitida tampoco existe la posibilidad de que el público participe logueado como usuarios de YouTube en el chat en vivo o los comentarios. La acción en redes buscó amplificar el alcance de todo aquello que no pudo ser visto ni escuchado. Pero las redes también imponen sus reglas: impiden un desnudo total que muestre de manera rotunda el desamparo ante la Justicia. Ante esto, Raquel elige cubrirse con stickers de H.I.J.O.S., la organización de la que fuera la voz cantante en actos y escraches, como se aprecia en la figura 4.



Figura 4. La intervención performática de Raquel Robles.



Fuente: Twitter, Raquel Robles.

Volviendo a la performance en sí como intervención sobre el foro público, como atentado a sus reglas y protocolos, cuidadosamente reservado para el final de un testimonio ejemplar, para su zona ya fronteriza, la misma puede ser analizada desde la perspectiva que ofrece Rike Bolte (2012), ya que se trata en efecto de una estrategia presentadora, materializadora. No alcanza con hablar de la ausencia: hay que mostrarla, ponerla ante los ojos de los jueces y los otros actores del proceso. Robles exhibe la ausencia con su propio cuerpo como soporte y como denuncia de que aquellos otros cuerpos, los que correspondían a esos nombres, permanecen violentamente ausentados. Parece haber un plus en la acción performática que Robles necesita para asegurar, o al menos intentar, la transmisibilidad de su testimonio. Taylor se pregunta, en relación a las prácticas representacionales de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo: “¿Qué logra la prueba performática que la científica no consigue por sí sola?” (2011, 415). Las declaraciones de Raquel Robles y Malena D’Alessio pueden analizarse a partir de una pregunta análoga: ¿qué logra la performance que el testimonio no consigue por sí solo? La negativa del tribunal a permitir la presencia física de Raquel y a transmitir la audiencia públicamente, atentó contra la posibilidad de documentar la performance. Pero Robles y sus compañeras de H.I.J.O.S. y también escritoras Marta Dillon y Josefina Giglio, escribieron crónicas que funcionan como una suerte de documentación de la acción. Es en la palabra escrita donde el testimonio se reconstruye, se preserva y se transmite, más que en la acción en redes, de carácter más bien improvisado. El texto de Robles le otorga un lugar destacado al cuerpo como territorio de la afectación:

Tantos años vividos para llegar a este día en que mi cuerpo finalmente fue mío. El alivio, la sensación de cierre, el dejar caer un gran peso, todo eso de los que muchxs testimoniantes hablan, no me llegó, al menos no por ahora. Pero sí en cambio tuve mi pequeña epifanía: entendí para qué escribo, o más bien, para qué escribí todos estos años. Para poder hablar. Para poder decir: el Estado es responsable. Para poder decir: este cuerpo es mío. (Robles 2020)

¿Qué significa esta reafirmación de que su cuerpo es suyo? ¿Cómo podría no serlo? ¿Hay cuerpos que no son de quien enuncia “mi cuerpo”? Cuando Raquel dice que su cuerpo es suyo, evoca el cuerpo de su padre, privado de su libertad y torturado sin límite; el de su madre presuntamente mantenida con vida hasta dar a luz; el hipotético cuerpo de ese hermano o hermana sobre cuya existencia no hay ninguna certeza. Cuando Robles dice “este cuerpo es mío”, cuando por medio de la anáfora pone esta afirmación ya no tan tautológica a la misma altura que “El Estado es responsable” (no cómplice, como en *Genocida suelto*), está aludiendo a su propia condición de sobreviviente. Su cuerpo puede estar ahí presente, hablando y sirviendo de soporte a los nombres de los ausentes, porque ella sobrevivió a la biopolítica desaparecedora de la dictadura que arrasó con su familia.

El testimonio permanece inaccesible más allá de los textos que lo reconstruyen, pero la intervención de Robles fue recordada más de un año después en el alegato de la fiscal Gabriela Sosti: “Resuena en las paredes virtuales de este juicio la denuncia urgente que nos dejó Raquel Robles, encarnando el reclamo de miles de familiares” (*La Retaguardia*, 2021). La fiscal habló de “encarnar”, reconociendo que la escritora puso el cuerpo como soporte viviente para la ausencia de sus padres y de los desaparecidos que compartieron tiempo y espacio con ellos en Campo de Mayo.

## 6. “Es el amor que arde en mí”: un testimonio afectivo

El 29 de noviembre de 2022, Malena D’Alessio declaró como testigo en el juicio “Brigadas”, que comprende delitos de lesa humanidad cometidos en los centros clandestinos de detención que funcionaron en las Brigadas policiales de Banfield, Quilmes y Lanús. Cuando Malena tenía dos años, fue secuestrada junto con su padre y otros miembros de su familia. Todos fueron liberados menos su padre, que permanece detenido-desaparecido. Malena y su madre tuvieron que exiliarse en Brasil y solo regresaron luego de la recuperación de la democracia. Los secuestros de Malena y su prima Florencia Bernales no son parte de los hechos que se juzgan en la causa “Brigadas”, exclusión que se repite con las infancias sobrevivientes en la gran mayoría de los procesos en marcha.

Malena es rapera y compositora de hip hop. En 1994 formó Actitud María Marta, una de las primeras bandas del género en Argentina, cuya particularidad fue contar con dos mujeres jóvenes al frente como cantantes. Su primer hit fue “Hijo de desaparecido”, un rap que denunciaba de manera directa y furiosa la impunidad y la complicidad civil. De inmediato se convirtieron en una presencia habitual en festivales de derechos humanos, fueron elegidas banda revelación por distintos medios y grabaron su primer disco. Malena se sumó a H.I.J.O.S. y fue una de las fundadoras de la Comisión de Escrache.

Como en el testimonio de Robles, en el suyo el cuerpo se presenta de forma explícita como el territorio donde tienen lugar las afectaciones del terrorismo de Estado. D’Alessio menciona más de una vez la sensación de dolor físico que le produce pensar en lo que su padre puede haber sufrido en la tortura: “El imaginar lo que pueden haber hecho con mi papá es una tortura extendida” (*La Retaguardia*, 2022a). Y a la inversa:

No hay vez que yo sienta un dolor físico que no piense en lo que mi papá puede haber pasado. Eso es algo que me acompañó toda la vida y lo quería decir hoy acá, porque nunca se lo dije a nadie pero cada vez que siento un malestar físico pienso en eso, automáticamente. (La Retaguardia, 2022a)

Otro dato sobre el que vuelve es la incontinencia: refiere que se hizo pis “hasta grande”, sin dar mayores precisiones. Cuando rememora las declaraciones del marino Adolfo Scilingo, que en 1994 confesó haber arrojado prisioneros de la ESMA al mar en los llamados “vuelos de la muerte”, habla del impacto que sus palabras le produjeron en el cuerpo y cuenta que se mareaba al escucharlo. Siente que, si bien no lo recuerda, conserva de su padre una “memoria emotiva”.

Es algo que siento por el sentimiento que me genera, no solamente por la construcción que pude hacer con el tiempo con los relatos, sino porque es algo que de chiquita me pasa, la emoción que me produce su recuerdo, su memoria (La Retaguardia, 2022a).

También destaca lo “terapéutico” que fue para ella hacer danza de pequeña, escribir, escuchar música; descubrir el rap la ayudó a sintonizar con la rabia que callaba, ya que la mayor parte de su familia había silenciado el recuerdo de su padre. Cuenta que al escribir su tema “Hijo de desaparecido” pudo expresar todo eso, y repite varias veces que esa canción y en general dedicarse a la música ha sido para ella “empoderante”. Agradece varias veces al tribunal por la “paciencia” que, dice, han tenido con ella, ya que en un par de ocasiones debió suspender su declaración por no estar preparada.

Concluido su testimonio y respondidas las preguntas, es el momento de añadir, si quiere, unas palabras finales. D’Alessio anuncia que va a leer un texto y que luego quiere “decir” su canción “Hijo de desaparecido”. Explica que esa lírica fue lo primero que pudo expresar en un contexto de impunidad y que le parece bien cerrar con esto su testimonio ahora que puede declarar en un juicio. Pero antes pide permiso para ir al baño, lo que se torna significativo como consecuencia del lugar que le ha dado a la enuresis en su testimonio, y así es destacado por el periodista de *La Retaguardia*. Al volver, lee una suerte de manifiesto que reactualiza la imaginación utópica de los setenta con referencias a la crisis climática. Como en los textos de Raquel Robles, el planteo político es claro y contundente.

Luego anticipa: “voy a decir la canción”, y avisa que tiene miedo de olvidarse de alguna parte porque hace muchos años que no la canta. Y empieza: “Dientes apretados, cara contraída/ vómito atrancado por la sangre endurecida/ se oculta tras su cara que parece apagada/ y es la llama del tormento que se esparce como lava.” Malena declama la letra con un tono al principio sobrio, que contrasta con la poética escatológica que desparrama insultos por igual hacia los perpetradores y la sociedad civil. Pero de a poco la lírica la conduce a rapear. “Me temo que tu vida lleva un pecado mortal”, intenta todavía recitar, pero la métrica le pide la sístole y pronuncia “pecado”. Las manos ingresan en el plano, insinuando la gestualidad característica del género; el tono se eleva. “Hijo de desaparecido” termina con una profecía amenazante dirigida al verdugo: “La sangre correrá por

tu cabeza degenerada/ y el aullido enloquecido dolerá como picana”. “Picana” es la palabra que Malena ha evitado decir durante todo su testimonio, el método universal de tortura de los centros clandestinos de detención argentinos. Ahora dice “picana” y se traba, pero como quien tropieza y sigue caminando para no caer, engancha esta canción con otra y esta segunda canción la rapea ya sin medias tintas. Se trata de una declaración combativa, enunciada por un “nosotros” resistente. Es un fragmento que compuso invitada para cantar con la banda de reggae Nonpalidece su tema “Nosotros vamos” y en su cadencia hay una huella lejana de esa música ausente pero también hay otra cosa, un resto de una construcción colectiva, una canción ajena más festiva a la cual ella se incorpora.

La edición de *La Retaguardia*, que hasta entonces mantuvo a Malena en un primer plano excluyente, muestra de pronto las otras ventanas de Zoom, dejando ver los rostros adustos de los demás actores del juicio a quienes va dirigido en primer término esto que ya no es un testimonio, que ya desborda el protocolo. “Nunca miramos para el costado cuando la cosa estalla”, canta la testigo en el preciso momento en que uno de los jueces mira hacia el costado, con evidente incomodidad. En medio de todo esto, D’Alessio tiene la lucidez de mover la pantalla para entrar mejor en plano (antes contó que está filmando un documental sobre su padre: el lenguaje audiovisual no le es ajeno). “Porque venimos de una estirpe que no se doblé”, desafía antes de rapear un final vertiginoso que termina con una descarga de energía similar a la que desplegaban las jóvenes de Actitud María Marta en el escenario o la que animaba a Carla Crespo en el recordado solo de batería que ejecutaba en *Mi vida después*: “Porque se viene la llama del fuego nativo quemándote como la lava/ no te la compara, no te la depara, te tira la lírica y te la dispara/ ¡En tu cara!/ ¡Justicia por los treinta mil!” (Ver figura 5).

Figura 5. Fotograma de la declaración testimonial de Malena D’Alessio



Fuente: La Retaguardia, 2022.

Es un remate conmocionante al que sigue un silencio profundo, luego del cual parece fuera de lugar el ofrecimiento del presidente del tribunal de añadir unas palabras o hacerle un certificado si lo necesita. Malena se adueñó de la escena.

Su declaración permanece online, así como un recorte de su intervención final, un pedido del público que lo seguía por YouTube. Este último acumula más de tres mil vistas en poco más de tres meses y está entre los diez videos más populares del canal de La Retaguardia (2022b), que atesora incalculables audiencias de juicios de lesa humanidad. Como sostienen Richardson y Schankweiler, los medios de comunicación en general y las redes sociales en particular tienen la capacidad de producir, transmitir y regular afectos, de modo que los actos de testimonio circulan a través de ellos con distinta velocidad e intensidad (2019, p. 166). El “testimonio afectivo” de D’Alessio rastrea en el cuerpo la afectación del terrorismo de Estado pero también atestigua acerca de sus emociones. “Es el amor que arde en mí”: así explica la experiencia física de haber conocido y amado a su padre y haber sido amada por él, incluso si no lo recuerda.

Pero es la sencilla pieza audiovisual generada por la artista en su declaración y editada por *La Retaguardia*, apenas los cuatro minutos de rap con ella en primer plano y una vista fugaz de los otros actores del juicio en sus ventanas de Zoom, la que trascendió más allá de la sala (virtualizada) de audiencias. Concebida como intervención performática que tomó en cuenta al mismo tiempo su documentación (“fue todo estratégicamente premeditado”, confesó Malena minutos después entrevistada por los periodistas de *La Retaguardia* y *Pulso Noticias*), esta parte final del testimonio parece ser más apta para funcionar como escenario digital de memorias, en tanto recoge lo sucedido en el juicio “Brigadas” y lo traduce a un lenguaje accesible para un público más vasto que aquel que puede presenciar las audiencias en los tribunales. La circulación de estas piezas testimoniales digitales pone en crisis el supuesto de la falta de interés en los juicios sobre el que se asienta *Cuarto intermedio* y obliga en realidad a preguntarse por los mecanismos que facilitan u obstruyen la participación de la ciudadanía en esos procesos.

## 7. Conclusión

Los videos que registran la performance *Genocida suelto*, las declaraciones testimoniales en YouTube, un versión *pocket* de *Cuarto intermedio* que consistió solo en una trivia con preguntas sobre los juicios de lesa humanidad, junto con otros materiales que circulan online (como los “microrrelatos”, breves piezas audiovisuales producidas por la Secretaría de Derechos Humanos a partir de los juicios), toda esta multiplicidad, creciente, puede ser abordada como una constelación de performances que posibilitan la transmisión de memorias de un acto concebido originalmente desde la centralidad de la presencia física, como es el dar testimonio. Gracias al pasaje de la escena judicial “de sala” al nuevo escenario digital, existe hoy un repositorio online de testimonios con el que no se contaba tres años atrás. Cuando estrenaron *Cuarto intermedio*, Bruzzone y Zwaig le pedían al final a los simios que dominarán el planeta: “Sean buenos monos. Y cuando lleguen a Comodoro Py y encuentren tirados todos los expedientes y las miles de horas de videos, por favor mírenlos. No hagan como los humanos que no hicieron ni una película de ficción con estos juicios.” Hoy la película de ficción sobre el Juicio a las Juntas existe y es un fenómeno de público y crítica. ¿Qué películas, qué canciones, qué nuevas performances se harán a partir de estos testimonios disponibles online?

## Referencias

- Auslander, P. (2014). Surrogate Performances: Performance Documentation and the New York Avantgarde, ca. 1964–74. *Living Collections Catalogue*, 1(1).
- Bolte, R. (2012, julio 15-20). *Los medios en estado de emergencia. Contra(re)presentaciones estéticas de lo violentamente invisibilizado y de-presentado*. [Congreso]. 54º Congreso Internacional de Americanistas. Viena, Austria.
- Blejmar, J. (2020). Cuarto Intermedio: una comedia negra (e intermedial) sobre los juicios de lesa humanidad, *Teatro XXI*, (36), 9-19.
- Bullentini, A. (2021, septiembre 9). Megacausa Campo de Mayo, comenzaron los alegatos de la fiscalía. *Página/12*. <https://n9.cl/rx706>
- Bruzzone, F., y Zwaig, M. (2018). El lado romántico de los juicios. *Revista Anfibia*. <https://n9.cl/c6lcj>
- Diario Crónica. (2017, octubre 17). *Hija de desaparecidos se desnudó en juicio a Etchecolatz*. <https://n9.cl/h0k69>
- Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla. Las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*. Siglo XXI de España Editores.
- Figari Layus, R. (2017). *The reparative effects of human rights trials: lessons from Argentina*. Routledge.
- Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance*. Eterna Cadencia.
- Giglio, J., y Dillon, M. (2020, agosto 2). Raquel Robles ante los jueces: “¿Dónde están mi mamá y mi papá? Estoy en pelotas frente a la Justicia”. *Página/12*. <https://n9.cl/4fxml>
- Goyochea, A., Grynberg, S.P., y Perez, M.E. (2018). El cuco, los güérfanos, la glotonería de los normales y la elaboración de morcillas. En G. Gatti y K. Mahlke (eds). *Sangre y filiación en los relatos del dolor*. (pp. 175-196). Editorial Iberoamericana Vervuert
- La Retaguardia (2021, diciembre 01). *Megacausa Campo de Mayo -día 104- Miércoles 1/12 10:00 hs*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3m4PEaO5s3E&t=8996s>
- La Retaguardia (2022a, noviembre 29). *Juicio Brigadas de Banfield/Quilmes/Lanús -día 89- Martes 29 de noviembre 8:30 horas*. [Video]. YouTube. [www.youtube.com/watch?v=NbNf9gE4ygw&ab\\_channel=LaRetaguardia](http://www.youtube.com/watch?v=NbNf9gE4ygw&ab_channel=LaRetaguardia)
- La Retaguardia (2022b, noviembre 29). *Malena D'Alessio cerró su testimonio en juicio rapeando Hijo de desaparecido*. [Video]. YouTube. [www.youtube.com/watch?v=VJPb-z17rgE&t=2s&ab\\_channel=LaRetaguardia](http://www.youtube.com/watch?v=VJPb-z17rgE&t=2s&ab_channel=LaRetaguardia)
- Página/12. (2017, octubre 14). *Las lolas que horrorizan a Facebook*. <https://n9.cl/06vc9b>
- lavacaTV (2016, noviembre 18). *#GenocidaSuelto*. [Video]. YouTube. [www.youtube.com/watch?v=1Sw9Wu-Oyd8&t=362s&ab\\_channel=lavacaTV](http://www.youtube.com/watch?v=1Sw9Wu-Oyd8&t=362s&ab_channel=lavacaTV)
- Perez, M. E., y Cobello, D. (en prensa). Poéticas performático-documentales y trabajo postmemorial: reverberaciones de lo personal para una deixis común. Laino, F., Tomay, L. et. al. *Arte y Memoria II*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Proaño Gómez, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. *Telondéfondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 13(26), 48-62.
- Proaño Gómez, L. (2020). Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(18), 145-171.

- Racciatti, E. (2021, junio 5). Microrrelatos, una iniciativa que reactualiza la pregunta por cómo contar el pasado. *Télam*. [www.telam.com.ar/notas/202106/556727-microrrelatos.html](http://www.telam.com.ar/notas/202106/556727-microrrelatos.html)
- Richardson, M. y Schankweiler, K. (2019). Affective witnessing. In J. Slaby y C. Von Scheve. *Affective Societies. Key Concepts* (pp. 166-177). Routledge.
- Robles, R. (2020, agosto 7). Este cuerpo es mío. *Página/12*. [www.pagina12.com.ar/283168-este-cuerpo-es-mio](http://www.pagina12.com.ar/283168-este-cuerpo-es-mio).
- Robles, R. [@RaquelRpasatir] (29 de julio de 2020). *Estamos en pelotas frente a la Justicia. Buscando en la tierra con una cucharita de café*. [Tweet]. Twitter. [twitter.com/RaquelRpasatir/status/1288516338697240576](https://twitter.com/RaquelRpasatir/status/1288516338697240576)
- Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press.
- Sikkink, K. y Walling, C. (2008). La cascada de justicia y el impacto de los juicios de derechos humanos en América Latina. *Cuadernos del CLAEH*, 96-97, 15-40.
- Taylor, D. (2011). “Usted está aquí”: El ADN del performance. En D. Taylor y M. Fuentes. *Estudios avanzados de performance*. (pp. 401-430). Fondo de Cultura Económica.
- Tordini, X. (2020, enero 23). Volver irreconocibles. *Revista Crisis*. <https://revistacrisis.com.ar/notas/volver-irreconocibles>
- Van Dijck, J. (2019). *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo Veintiuno.
- Vázquez Lareu, C. (2021). *Los juicios: obstáculos, avances y horizontes en pandemia*. [Congreso] XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Vega Moreno, G. (2016, noviembre 13). *Escrache al genocida Santiago Omar Rivero #GenocidaSuelto*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MDzqvim261g>

## AUTORA

Mariana Eva Perez. Se desempeña como becaria postdoctoral del Conicet en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Fue investigadora postdoctoral en la Universidad de San Andrés para el proyecto “Todos somos Ayotzinapa” (ERC – KU Leuven).

## DECLARACIÓN

### Conflicto de interés

La autora declara no tener conflicto de interés que declarar.

### Financiamiento

La investigación que dio lugar a esta publicación ha recibido financiación del European Research Council (ERC) en el marco del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea (“Memorias digitales”, N° 677955).

### Agradecimientos

Agradezco a Silvana Mandolessi (KU Leuven) y a Eugenia Mitchelstein (UdeSA) por hacer posible esta investigación, y al Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (IIGG, UBA), por su lectura, comentarios y sugerencias.

### Notas

Este artículo es resultado de una investigación realizada en el marco del proyecto “‘Todos somos Ayotzinapa’: el rol de los medios digitales en la formación de memorias transnacionales sobre la desaparición” (ERC – KU Leuven).