

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

Presentación. Teatro y violencias de Estado en América Latina y España 5-20
María Morant Giner

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste 21-45
Diego Rivadulla Costa

De la memoria histórica a la 'memoria de lo real' en la escenificación sobre la dictadura franquista 47-70
Alba Saura-Clares

Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero 71-87
Markel Hernández Pérez

La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero 89-112
Miriam García Villalba

La "guerra sucia" en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI 113-139
Beatriz Aracil Varón

DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977) 141-166
Eugenio Scholnicov

Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo	167-187
Maximiliano de la Puente	
Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en <i>Lógica del naufragio</i> (2012) de Mariano Saba	217-239
Mora Hassid	
Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)	241-261
Verónica Perera	

AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa <i>La Feria</i> (1977)	263-282
Matías Alvarado Leyton	
Accessing Traumatic Pasts through Play: Children's Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces	283-310
Marin Laufenberg	
"Memory is Not for Sale!" La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile	311-337
Terri Gordon-Zolov	
Irán 3037. Entrevista a la directora	339-348
Maria Morant Giner	
<i>Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]</i>	349-376
Patricia Artés	

Portada: fotografía de la puesta en escena de *Irán #3037* realizada por Cris Saavedra.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

PERFORMANCE, ESPECTRALIDAD Y RITUAL: *ANTIVISITA* COMO DISPOSITIVO ESCÉNICO PARA REPRESENTAR LA AUSENCIA RADICAL

Performance, spectrality and ritual: *ANTIVISITA* as a scenic device for the representation of radical absence

Mariana Eva Perez
CONICET-Universidad de Buenos Aires
perezanda@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-3592-5042>
Recibido: 9 de febrero de 2024
Aceptado: 29 de mayo de 2024

Miguel María Algranti
CAEA-CONICET-Universidad de Buenos Aires
miguel.algranti@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-8143-207X>
<https://doi.org/10.7203/KAM.23.28284>
N. 23 (2024): 189-216. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este trabajo analiza la performance *ANTIVISITA. Formas de entrar y salir de la ESMA*, de Mariana Eva Perez y Laura Kalauz, estrenada en Buenos Aires en 2022. El espectáculo se presenta como una visita guiada experimental al Museo Sitio de Memoria ESMA que tiene lugar fuera de ese espacio físico. Toma como hilo conductor la historia familiar de las autoras, primas entre sí y víctimas infantiles del terrorismo de Estado, bajo la invocación de dos figuras femeninas ausentes: una de las embarazadas detenidas-desaparecidas de la ESMA y su abuela espiritista. El recorrido subjetivo destaca la violencia obstétrica de Estado desplegada en ese campo de concentración, pero gracias a la intervención de un “testigo de contexto” en materia de espiritismo, la performance se abre a una instancia no testimonial, de indagación teórica y fenomenológica, que involucra a todos los presentes (y ausentes). Este artículo se concentra en esa particular “sesión” que se desarrolla dentro de la obra, para describir de qué modo la pieza introduce la cuestión de la comunicación con los muertos como política de memoria. Para ello se desarrolla la perspectiva histórico-espectral que adopta la obra, se conceptualizan las ideas de performance que la sustentan y se analizan los elementos de la religiosidad popular que se ponen en juego y que le otorgan una impronta ritual.

PALABRAS CLAVE: Espectralidad, ESMA, performance, terrorismo de Estado, espiritismo.

ABSTRACT: This article analyses the performance *ANTIVISITA. Formas de entrar y salir de la ESMA*, by Mariana Eva Perez and Laura Kalauz, premiered in Buenos Aires in 2022. The play is presented as an experimental guided tour of the ESMA Museum and Site of Memory, which takes place outside that physical space of the current Museo Sitio de Memoria. It takes the family history of the authors, cousins and child victims of state terrorism, as its leitmotif. Two absent female figures are invoked: one of the pregnant detainees-disappeared of the ESMA prisoners and her spiritualist grandmother. The subjective journey highlights the State-sponsored obstetric violence deployed in this concentration camp, but thanks to the intervention of a “context witness” on the subject of spiritualism, the performance opens up to a non-testimonial instance of theoretical and phenomenological enquiry involving all those present (and absent). In this article, we will focus on this particular ‘session’ that takes place within the performance in order to describe how the play introduces the question of communication with the dead as a politics of memory. In order to do this, we will develop the historical-spectral perspective that the play adopts, conceptualise the ideas of performance that underpin it, and analyse the elements of popular religiosity that are brought into the play and that give it a ritual character.

KEYWORDS: Spectrality, ESMA, Performance, State terrorism, Spiritualism.

INTRODUCCIÓN

Este artículo estudia la performance *ANTIVISITA. Formas de entrar y salir de la ESMA* (Mariana Eva Perez y Laura Kalauz, 2022) y sus estrategias de representación de la ausencia y la violencia en el espacio, con foco en la “sesión espiritista” que tiene lugar en la obra y que opera como bisagra entre lo experimental y lo ritual. Para ello, se desarrolla la perspectiva histórico-espectral que adopta la obra, se conceptualizan las ideas de performance que la sustentan y se analizan los elementos de la religiosidad popular que se ponen en juego y que le otorgan una impronta ritual. Como integrantes activos del Proyecto Antivisita, los autores del artículo proponemos un desarrollo del andamiaje teórico-conceptual y las implicancias que supone la utilización del espiritismo cómo dispositivo performático de presentación de la espectralidad.

ANTIVISITA se presenta como una “visita guiada experimental” a la ex Escuela de Mecánica de la Armada (más conocida por su sigla ESMA), donde estuviera emplazado uno de los mayores y más conocidos centros clandestinos de detención de la última dictadura argentina y donde hoy funciona el más importante Museo Sitio de Memoria del país, declarado en 2023 Patrimonio de la Humanidad por las Naciones Unidas. Pero esta anti-visita tiene la particularidad de ocurrir *fuera* del espacio físico del Museo. *ANTIVISITA* se anuncia públicamente como performance y toma la forma de un recorrido arbitrario por el museo que en su deriva explora maneras de ingreso, permanencia y salida alternativas que hacen lugar a la emergencia y reconocimiento de la dimensión espectral de la desaparición forzada. A través del trazado de estrategias performáticas que permiten vivenciar esta dimensión paradójica y constitutiva de la desaparición, se ponen a prueba las posibilidades de acción de los cuerpos en la tarea de (re)presentar la ausencia en el espacio.

La obra toma como hilo conductor la historia familiar de las autoras, con énfasis en dos figuras femeninas ausentes: María Maller (la bisabuela en común, espiritista) y Patricia Julia Roisinblit (la madre de Perez, una de las detenidas-desaparecidas embarazadas que dieron a luz en la ESMA). La intervención de un “testigo de contexto” en materia de espiritismo (el antropólogo Miguel Algranti) abre una instancia no testimonial, de indagación teórica y fenomenológica, a la que toda la audiencia es invitada a formar parte. Estrenada en junio de 2022, más de mil trescientas personas participaron hasta fines de 2023 del ritual colectivo de duelo y liberación que propone *ANTIVISITA*.¹

En este artículo, estudiaremos las aproximaciones que realiza la performance al espa-

¹ Según cálculos de la compañía, es la cantidad de espectadores que participaron de las funciones en el Centro Cultural Universitario Paco Urondo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) durante 2022 y 2023, el Archivo General de la Nación (abril y mayo 2023), el Museo Arte y Memoria de La Plata (mayo de 2023), el Festival de Teatro de Rafaela (julio de 2023), el Museo de la Memoria de Rosario (agosto de 2023), el Teatro El Picadero (septiembre 2023) y Ciudad Cultural Konex (noviembre

cio ominoso de la ESMA a partir de la representación en un espacio físico diferente, así como las posibilidades que explora la obra de entablar distintas formas de comunicación con los ausentes a partir del “desarreglo” de los cuerpos presentes. En primer término, presentaremos la noción de espectralidad tal como puede aplicarse al estudio de procesos biopolíticos como el implementado a partir de la desaparición forzada de personas en Argentina. A continuación, se explora el cruce entre estudios teatrales y antropología para llegar a una noción extendida de performance que contiene tanto la idea de conflicto latente como los medios de su transformación. Luego de describir brevemente la obra, siguiendo el recorrido por las distintas “salas” del museo que la estructura dramáticamente, nos concentraremos en la particular “sesión” que se desarrolla en su interior, para analizar las herramientas rituales de la religiosidad popular y la dimensión técnica que posibilitan la emergencia de lo espectral. El concepto de recursividad resultará productivo para identificar tres operaciones principales (disociación, pulso e identificación) que, expuestas teóricamente en una de las escenas, recorren de forma transversal toda su estructura.

ESPECTRALIDAD Y GEOPOLÍTICA LATINOAMERICANA

En los años setenta proliferaron en el llamado “Tercer Mundo” distintos movimientos armados ligados, muchos de ellos, a procesos de descolonización. Incluso en países centrales como Alemania, Italia y Estados Unidos, existieron organizaciones que pusieron el acento en la acción armada como medio para crear las llamadas “condiciones revolucionarias”. Numerosas voces, incluyendo las de políticos, intelectuales y artistas, se alzaron en defensa de la violencia como respuesta a la opresión, tanto dentro como fuera de Argentina. Para iluminar aspectos de la violencia de uno y otro signo, encontramos útil la noción de espectralidad. Lo espectral se presenta aquí en un doble sentido: en primera instancia, como un atributo de la guerrilla; en un segundo momento, reapropiada por la contrainsurgencia en la figura fantasmal del desaparecido. Alejandro Kaufman (2012) rastrea en documentos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias² referencias a la “condición fantasmal del guerrillero” y la necesidad de utilizarla tácticamente. La represión de la guerrilla en Argentina invirtió, sigue este autor, el signo de esta condición espectral para convertirla en rasgo negativo. “La figura del desaparecido vuelve el azar y la incertidumbre *contra* la guerrilla” (Kaufman, 2012: 55-56, resaltado nuestro). Como afirma Avery Gordon, para eliminar la presencia amenazante de la subversión, que a juicio del

de 2023).

² Fuerzas Armadas Revolucionarias, también conocidas por su sigla FAR: Organización político-militar argentina surgida en 1967. De origen marxista, abrazó el peronismo y se fundió con otra organización armada de la izquierda peronista, Montoneros, en 1973, adoptando el nombre de esta última.

Ejército estaba atormentando a la nación, los militares intentaron reemplazar un juego de fantasmas por otro (Gordon, 2008: 125).

En esta línea, entendemos la espectralidad como una dimensión constitutiva del fenómeno de la desaparición forzada. Lejos de ser solo una de las modalidades asumidas por la represión estatal, como en las dictaduras argentinas previas, la desaparición de personas adquiere un lugar central durante el “Proceso de Reorganización Nacional”, como se dio en llamar a sí misma la dictadura 1976-1983. De hecho, el “Proceso” puede pensarse como una biopolítica de producción de espectros que a través de la fabricación estatal de fantasmas creó las condiciones de terror necesarias para reconfigurar en sentido regresivo la estructura socioeconómica argentina (Perez, 2022).

La palabra terror refiere a la sensación de pavor y aprehensión física experimentada ante la posibilidad de violencia extrema sobre el cuerpo, y suele ir seguida de horror, conmoción y repulsión al ver que lo aterrador se hace realidad. Como comportamiento instintivo, el terror se socializa a un ritmo asombrosamente rápido a través de marcadores somáticos, disposiciones biológico-miméticas. La respuesta conductual habitual ante el terror es huir y escapar del miedo. En este sentido, la velocidad viral con la que el terror se propaga entre poblaciones es el factor clave que hace del mismo un prodigio comunicativo. Como afirma Pilar Calveiro, la enormidad de recursos represivos con los que cuenta el aparato estatal hacen del terrorismo de Estado un instrumento privilegiado de los poderes autoritarios, siendo posible incluso afirmar que la mayor cantidad de víctimas del terrorismo proviene de su modalidad estatal (2012: 83). Es así que desde una perspectiva militar, el terror es el uso de la violencia extrema como dispositivo disciplinario y comunicativo dirigido a la sociedad en su conjunto.

En febrero de 1975, un decreto del Poder Ejecutivo argentino ordenó el exterminio de los guerrilleros y puso en marcha en la Provincia de Tucumán, en el noroeste del país, el “Operativo Independencia”, dando inicio a una política sistemática de desapariciones. Días después, en marzo, otro operativo represivo, denominado “Serpiente Roja del Paraná”, se lanzó sobre la ciudad industrial de Villa Constitución (Provincia de Santa Fe) y alrededores, combinando el despliegue represivo de todas las fuerzas de seguridad con crímenes paraestatales cometidos en la clandestinidad (Kalauz, 2008).³ A partir del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, se produjo un cambio fundamental: la desaparición y el campo de concentración y exterminio dejaron de ser una forma de represión

³ A diferencia del “Operativo Independencia”, que ocupa este lugar fundacional en las narrativas de la memoria de los años setenta, el “Operativo Serpiente Roja del Paraná” es hasta el presente menos conocido, incluso para la militancia en derechos humanos. Si bien desde la reapertura de los juicios de lesa humanidad, las víctimas reclamaban llevar a juicio a los responsables de las fuerzas de seguridad y civiles, el juicio oral por los crímenes cometidos en Villa Constitución comenzó recién en 2023 (Ramírez, 2023).

para convertirse en la modalidad represiva privilegiada del poder (Calveiro, 1998).

Estela Schindel (2012) rastrea la historia de la figura del desaparecido y encuentra un primer antecedente en el decreto nazi de 1941 conocido como “Noche y Niebla” (*Nacht und Nebel*), destinado a la represión de la resistencia en los países ocupados por Alemania. Durante la Guerra Fría, la “Doctrina de la Contrainsurgencia” proporcionó el marco conceptual para la aplicación de la desaparición forzada por parte del ejército francés en Argelia e Indochina, mientras que la “Doctrina de Seguridad Nacional” hizo lo propio en América Latina, desde Guatemala en los años sesenta hasta casi todo el continente en las décadas siguientes. Si bien hay testimonios sobre el rol de los militares franceses en la enseñanza de la tortura (Robin, 2005), es en la Escuela de las Américas (actualmente, Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación en Seguridad), del Departamento de Defensa de Estados Unidos, donde más de 85.000 militares latinoamericanos se formaron en tácticas de contraguerrilla aplicadas a la lucha contra el comunismo y el narcotráfico. Uno de los legados más escalofriantes de la implicación de la Escuela de las Américas en los asuntos latinoamericanos es justamente el fenómeno de la desaparición forzada.

Lo distintivo del modo en que operó el terrorismo de Estado en Argentina está dado, como decíamos, por la centralidad de la desaparición forzada. La desaparición reduce a la espectralidad las vidas calificadas como amenazantes para el conjunto. A través de distinciones y jerarquías al interior de la población, el biopoder inscribe el racismo en los mecanismos del Estado, estableciendo una relación positiva entre la muerte del otro considerado peligroso y la proliferación de la especie (Foucault, 2014; 230-231). En palabras de Schindel, “el terrorismo de Estado se inscribió en un proyecto biopolítico que establece la necesidad de matar para (otros) vivir. [...] Se mata legítimamente a quienes significan una especie de ‘peligro biológico’ para los demás” (2012: 301, 303). Este otro cuya vida representaba una amenaza para la sociedad fue, para el “Proceso”, el “subversivo”, figura que funcionó de manera análoga a la del comunista y/o el judío en otros contextos autoritarios. Pero en el marco de una biopolítica desaparecedora, el poder sustrajo miles de vidas y escamoteó sus muertes, creando una población de fantasmas, modelando una nueva forma de existencia, un nuevo estado del ser que no es la vida ni la muerte, sino algo entre ambas, en el límite: lo espectral (Derrida, 1997: 23). En esta condición paradójica permanecen los desaparecidos desde entonces, suspendidos en este tercer estado, materialmente ausentes pero aún centrales en la vida social y política del país, como lo demostraron los debates de las últimas elecciones, en los que el legado problemático de los años 70 volvió a ocupar un lugar destacado.

El reconocimiento de la espectralidad dejada por el terrorismo de Estado, condensada en la figura de los desaparecidos, remite a la huella, a lo que no se cierra

en la representación y en una relación que no se agota en formatos coloniales, desde la asimilación y el autoencierro del yo, sino desde el desprendimiento y la exteriorización: el otro en mí como huella y no como objeto de consumo. No se refiere a la ausencia como modificación de la presencia, ni como una verdad oculta a revelar, un significado oscuro a interpretar o descifrar, o un contenido inconscientemente reprimido a descubrir, sino a la ausencia radical. Se refiere a la posibilidad estructural de ser irreductible y más allá de la presencia de referentes, contextos y sujetos. Habla de lo que no ha sucedido, no sucedió, no pudo ser, y de lo que ha sucedido y dejado su huella. La espectralidad como espacialidad epistémica reconoce como constitutiva de la subjetividad una referencia al otro radical, anárquico, abierto y asediante. Lo espectral no habita, no reside, no ocupa, no localiza y no puede ser localizado: los espectros merodean, frecuentan, sin habitar de forma absoluta y permanente.

ESPACIOS DEL TERROR Y LA MEMORIA: EL CASO DE LA ESMA

De acuerdo con Jacques Derrida, cuyo trabajo abre el campo de los estudios de la espectralidad, el duelo “consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en identificar los despojos y en localizar a los muertos” (1995: 23). La desaparición forzada apuntó directamente a impedir la realización del duelo por las víctimas, al desaparecer también los restos. Toda la incertidumbre en torno a las desapariciones se concentra en la pregunta por la localización: ¿dónde están? Quizás por esto, los trabajos de memoria en Argentina vuelven una y otra vez sobre la espacialidad como dimensión privilegiada. Las distintas formas en que se piensa, diseña y pone en práctica la memoria del terrorismo de Estado conforman una geografía de museos y sitios de memoria en antiguos centros clandestinos de detención, monumentos, graffitis, baldosas y placas conmemorativas, parques y bosques, entre otros. *ANTIVISITA* forma parte de este paisaje, pero con la particularidad de estar diseñada como un dispositivo cuyo propósito es habilitar la espectralidad como una experiencia simultáneamente colectiva y corporal. De esta forma se intenta iluminar el prorrato del terror y socializar sus espectros como forma de desconcentración del campo espectral.

En las representaciones espaciales del “Proceso”, la Escuela Superior de Mecánica de la Armada tiene un lugar destacado. Durante la dictadura, la Marina mantuvo secuestradas unas cinco mil personas en uno de los edificios que integran el predio, el Casino de Oficiales. En este auténtico campo de concentración emplazado a la vista de los transeúntes en el barrio porteño de Núñez, los perseguidos políticos eran torturados y sometidos a condiciones inhumanas de vida durante un tiempo indefinido para finalmente ser arrojados, adormecidos, al mar. Allí, al menos unas treinta mujeres embarazadas, tanto secuestradas por el grupo de tareas de la ESMA como provenientes de otros centros clandestinos de detención, dieron a

luz y sus bebés fueron robados, en general por integrantes o allegados a las fuerzas de seguridad, quienes los criaron como hijos propios, ocultándoles sus orígenes. Los partos fueron atendidos por médicos navales así como por detenidas que posteriormente fueron liberadas y fueron quienes dieron testimonio. Estos hechos ocurridos en la ESMA le confieren parte importante de su carácter emblemático, ya que ilustran no solo el funcionamiento de la biopolítica desaparecedora sino también esta otra modalidad de desaparición destinada a perpetuarse, la llamada “apropiación” de hijos e hijas.

En 2004, como resultado de demandas sostenidas del movimiento de derechos humanos, atendidas por un gobierno que en parte significativa las hizo suyas y las tradujo en políticas públicas, todo el predio que ocupaba la ESMA fue destinado a la creación de un Espacio de Memoria y Promoción de los Derechos Humanos. Poco después comenzaron a realizarse visitas guiadas al ex Casino de Oficiales, el edificio donde estuvo emplazado el centro clandestino en sí y que se destinó a museo; y en 2015 se inauguró la muestra permanente del Museo Sitio de Memoria ESMA, intervenida en 2019 por la muestra “Ser mujeres en la ESMA”. En 2023, la UNESCO declaró al Museo Sitio de Memoria ESMA “Patrimonio de la Humanidad” y lo incluyó entre los monumentos y espacios protegidos por el organismo.

En ocasión del 40º aniversario del golpe de Estado, en marzo de 2016, comenzó en el Museo la actividad titulada “La Visita de las Cinco”, que se realizó desde entonces el último sábado de cada mes hasta la pandemia de Covid-19. Durante el aislamiento social dispuesto para enfrentar la emergencia sanitaria, fue reemplazada por un conversatorio; en 2022 se registró una única “Visita de las Cinco” y desde entonces no han sido retomadas. Se trataba de una actividad temática que proponía un recorrido alternativo al de la visita guiada habitual, convocando para ello a diferentes actores vinculados con la ESMA, ya fuese por sus experiencias como por sus conocimientos, quienes oficiaban informalmente de guías. A diferencia de la muestra permanente, la “Visita de las Cinco” tenía “la capacidad de promover y albergar vivencias, recuerdos y emociones que exceden la temática del cautiverio o la reconstrucción histórica de lo acontecido en el espacio de reclusión” (Perez y Lampasona, 2023: 48). Al igual que en los juicios de lesa humanidad, también en estas visitas era creciente la participación de “hijos de desaparecidos”.

En paralelo a la consolidación de la ex ESMA como sitio memorial emblemático, el predio no ha cesado de generar narrativas fantásticas que, sin entrar en competencia con las narrativas históricas, testimonian sobre la persistencia de lo espectral al habitar ese espacio paradójico. Schindel (2013) estudió las narrativas sobre fantasmas y fenómenos sobrenaturales en antiguos espacios de horror como la ESMA. Si el afecto acechante (*haunting*) que emana de estos ambientes ominosos no logra organizarse discursivamente, en cambio puede ser concebido como una “forma de pensamiento” (Thrift, 2007) que sin entrar en competencia con las narrativas racionalmente estructuradas, permitirían otra manera

de reconocer los traumas del pasado (Schindel, 2013: 12).

PERFORMANCE DE LO AUSENTE

En 2018, Mariana Eva Perez y Laura Kalauz recibieron una invitación informal de la entonces directora del Museo Sitio de Memoria ESMA para participar de una de las “Visitas de las Cinco”. El comentario instaló en ellas la pregunta sobre cómo se podría conducir no una visita sino una “anti-visita”, es decir, cómo desnaturalizar los ya no tan nuevos usos del espacio y habilitar modos alternativos de ingresar, permanecer y salir del lugar (Laube, 2022).

Laura y Mariana son primas segundas. Comparten una pareja de bisabuelos, María Maller y Jacobo Roisinblit. Las madres de ambas, primas hermanas entre sí, fueron militantes revolucionarias en los años setenta, pero mientras que Ana María sobrevivió en 1975 al “Operativo Serpiente Roja del Paraná”, su prima menor Patricia fue secuestrada en 1978, embarazada, dio a luz en la ESMA a su segundo hijo y permanece desde entonces detenida-desaparecida. Esta historia en común, sin embargo, no unió a las hijas: por el contrario, la clandestinidad de las jóvenes madres, que militaban en organizaciones diferentes, sumada al terror provocado primero por los sucesos de Villa Constitución y luego, por la desaparición de Patricia y su compañero, las distanciaron desde el comienzo de sus vidas. Kalauz y Perez comenzarán a construir una relación familiar y de colaboración artística recién en la adultez.⁴ En cuanto a su formación escénica, provienen de tradiciones diferentes. Perez se formó como dramaturga de manera independiente y se doctoró en Literatura en la Universidad de Konstanz (Alemania), con una tesis sobre las representaciones de la desaparición forzada en obras teatrales argentinas del período 2001-2015 (Perez, 2022). Es investigadora, escritora y querellante en juicios de lesa humanidad. Kalauz, por su parte, se graduó en la Hogeschool voor de Kunsten (Países Bajos) y desarrolló su carrera como directora, coreógrafa y performer entre Suiza y Argentina. Ha explorado en sus obras más recientes la construcción de los relatos históricos y los modos en el que el arte contemporáneo puede funcionar como disparador del sentido crítico. Hasta *ANTIVISITA* no había trabajado con materiales autobiográficos.

Inspiradas por la figura de María Maller, la bisabuela en común que no conocieron pero cuya historia comenzaron a reconstruir en el marco de este proyecto, con énfasis en sus prácticas espiritistas, la performance devino una indagación en profundidad y en la escena en diversos modos de diálogo y convivencia con los muertos. A la manera de los “testigos de contexto” que aportan sus saberes expertos en los juicios de lesa

⁴ La historia de Laura es abordada en la segunda parte del Proyecto *ANTIVISITA*, que gira en torno al juicio iniciado en noviembre de 2023 por los delitos de lesa humanidad cometidos en la represión del “Villazo”. Esta nueva creación del grupo se encuentra en proceso.

humanidad, entrevistaron para el proyecto a distintos mediadores con el mundo de los espíritus. El encuentro con Miguel Algranti, antropólogo especialista en diversidad religiosa, terminó de dar forma al recorrido con sus diferentes paradas, aportando la mirada académica a las prácticas espiritistas como epistemología popular para pensar y sentir el mundo no-material. La performance aparece así como el formato híbrido capaz de producir este cruce entre la comunicación científica y la escena.

Como sostiene Marcela Fuentes (2020), la performance puede ser entendida no solo como objeto de estudio en sí o lente analítico de lo social, sino también como *método de indagación e intervención*, en tanto “produce y comunica un conocimiento corporizado y situado sobre el mundo. Y también hace mundos, transformando relaciones sociales, actitudes, valores y modos de autocomprensión” (39). En un sentido análogo, al abordar las teatralidades desde el llamado “giro afectivo”, Proaño y Verzero acuñan el concepto de “racionalidad poético-afectiva”. Según estas autoras, “las prácticas escénicas se caracterizan por la circulación afectiva gracias a la co-presencia de los cuerpos de actores, actrices y público y la activación de los sentidos en los textos visuales, auditivos y muchas veces táctiles en el presente de la escena” (Proaño Gómez y Verzero, 2023: 2). A pesar de que *ANTIVISITA* puede funcionar como comunicación pública de la ciencia, en tanto ensaya formas novedosas de dar a conocer investigaciones académicas, no se propone la transmisión de un conocimiento que proviene de la extraescena, sino que por el contrario busca abrir nuevos interrogantes e instancias de elaboración colectiva en la performance misma, involucrando performers, público y técnicos.

Adicionalmente, la performance, en tanto acontecimiento de la cultura viva, producto del encuentro de los cuerpos en una encrucijada espacio-temporal determinada, guarda una relación intrínseca con la ausencia. “El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición”, afirma en un extremo Peggy Phelan (2011: 97). En oposición, Diana Taylor (1997, 2011) acuña la noción de “repertorio” para referirse a los sistemas de preservación y transmisión de memorias, saberes sociales y sentido de identidad que tienen su centro en prácticas corporales, desafiando así las ideas sobre el carácter eminentemente efímero de la performance. De todos modos, ambas autoras coinciden en la centralidad que otorgan al cuerpo en las prácticas performáticas. *ANTIVISITA* incorpora las expectativas puestas sobre los cuerpos de sus creadoras, en particular el de la “hija de desaparecidos”, figura emblemática de las producciones artísticas postmemoriales, y trabaja en otro sentido, traicionando parcialmente dicha expectativa. “¿Cómo representa un cuerpo la ausencia de un cuerpo?”, se pregunta *ANTIVISITA*, y explora en el “desarreglo” de los cuerpos de las “hijas” una estrategia posible, una precondition que abre el paso a otra instancia, más allá de lo testimonial, hacia lo experimental y ritual. Como afirma Patrice Pavis, el performer actúa en nombre

propio, como artista y como persona, efectuando “una puesta en escena de su propio yo” (2005: 334): en *ANTIVISITA*, esa puesta en escena del yo se hace evidente desde el comienzo, cuando Mariana y Laura se presentan ante el público luciendo credenciales que dicen sus nombres reales debajo del título de la obra, como si se tratara de una pertenencia institucional. Se instala así un tránsito ambiguo entre el testimonio y la ficción dramática.

Pero no entendemos la performance únicamente desde la perspectiva de las artes escénicas, sino como concepto transdisciplinar que en el cruce con la antropología procesualista encuentra especial desarrollo.

Roland Barthes añadió un atributo distintivo al ser humano: su naturaleza como *homo narrans*, un ser con la innata capacidad de organizar su experiencia en formas narrativas, reflejando así que la conciencia y la experiencia humanas son intrínsecamente narrativas (1984: 34). Pero nuestra narrativa no se limita solo a contar historias. La performance, una faceta esencial del *homo narrans*, incluye rituales, cantos, teatro, danza, uso de máscaras e indumentarias especiales, no solo para representar sino para personificar y encarnar a otros seres, sean estos humanos, fantásticos, animales o entidades sobrenaturales. Estas manifestaciones son expresiones estilísticas de la otredad y posibles alteridades, coexistentes con nuestra condición humana. La performance trasciende la mera reproducción de un texto o guión establecido, convirtiéndose en una traducción, transformación y reinterpretación de lo narrado o escrito. El enfoque en la performance, en contraste con una perspectiva textual, se centra en el cuerpo que dramatiza y experimenta, un cuerpo inmerso en tiempos, espacios e historias únicas, sujetado a técnicas, hábitos, poderes y disciplinas, pero destinado a generar efectos significativos.

Existe una continuidad ampliamente estudiada entre performance y ritual. De hecho, para la antropología procesualista el ritual es considerado un género de performance cultural, como pueden ser los espectáculos, los juicios o las situaciones en la vía pública. Los trabajos del antropólogo Victor Turner y el dramaturgo Richard Schechner forman parte de esta antropología del proceso donde la categoría de drama social es sustantiva y precursora de la noción de performance. Turner asumió que los rituales y los dramas sociales constituyen dispositivos que organizan la experiencia según formas narrativas; o bien, que son una expresión narrativa de las formas de la conciencia y la experiencia en el tiempo (Turner, 1982: 61-87). El concepto de drama social considera como conflicto la tensión latente producida en la vida social por la acción constante de principios estructurales contradictorios. Estos principios, que no son captados directamente por la conciencia de los actores, presionan, sin embargo, su conducta en direcciones divergentes. Es precisamente la idea de latencia del conflicto, y su condición a veces inconsciente, la que establece el lugar crítico de la simbolización ritual (Calvancanti, 2013). La experien-

cia vivida por ellos a medida que se desarrolla el drama se subjetiva, produce reflexividad y puede modificar al sujeto mismo y a su grupo.

Para Turner el hombre es un animal auto-performativo: a través de las performances crea su presencia, pero también su presencia es (re)creada, nos retrotrae a lo ya hecho, a performances completadas, concluidas, recordadas, olvidadas y vueltas a recobrar, que atraviesan e implican campos discursivos, textos, preexistentes. Para Schechner (1985: 35), la esencia de la performance radica en lo que denomina “conducta restaurada”. Al mismo tiempo que es un transcurrir, la performance hace inteligible la materia, las habilidades, los tópicos, elementos, textos, objetos y reglas con que se construye, y de los que estuvieron armadas performances previas: por ejemplo, convenciones de género, historias raciales, tradiciones morales y estéticas, tensiones políticas y culturales consciente o inconscientemente reconocidas, que abarcan experiencias, proyectos, inscripciones de significados y memoria colectivas, pero también sentidos plurales de la historia —en conflicto, en disputa. Estos elementos, consciente o inconscientemente reconocidos, encapsulan experiencias, proyectos, significados y memorias colectivas, así como interpretaciones diversas y a menudo conflictivas de la historia. El acto de restaurar conductas en la performance no se limita a la repetición, copia o imitación; es más bien un proceso creativo de reorganización y recontextualización. Está abierto a reinterpretar y transformar persistentemente sus temas, reglas, materiales y objetos, manteniéndose siempre incompleto y abierto, invitando a cuestionar sus efectos emocionales y políticos. En cuanto conducta restaurada, la performance está emparentada con la idea aristotélica de mimesis, que da lugar tanto al ámbito de lo posible como de lo “imposible verosímil”. De aquí que ese presente performativo, ese transcurrir que crea presencias, pueda destacar, reforzar y evidenciar con vigor las asimetrías, las categorías opresivas preexistentes, las autorrepresentaciones y representaciones estigmatizadas: puede crear y hacer presentes realidades suficientemente vívidas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir o aterrorizar.

Al combinar ambos abordajes para analizar esta performance desde los estudios teatrales y desde la antropología, resultan evidentes las coincidencias en torno a las capacidades de esta forma escénica para performar rituales colectivos de memoria como *ANTIVISITA*.

UNA DERIVA APARENTE DE LO EXPERIMENTAL HACIA EL RITUAL

Si bien *ANTIVISITA* se presenta y anuncia como una performance, en este apartado corresponde aclarar que se trata de una pieza que puede considerarse híbrida, a mitad de camino entre el drama y la performance. Cuenta con una dramaturgia que fija textos, dejando espacio para la improvisación en determinadas escenas. Se estructura a modo de un desvío de la

visita guiada tradicional que se realiza en el Museo Sitio de Memoria ESMA y al momento de su estreno dialogaba también con “La Visita de las Cinco”, ahora descontinuada, con la que compartía algunos rasgos, tales como el recorrido subjetivo por el espacio, el rol destacado de la víctima-testigo que oficiaba de guía y el énfasis puesto en el aspecto convivial de la actividad (Perez y Lampasona, 2023). De hecho, como mencionamos, *ANTIVISITA* inicialmente fue concebida para ser estrenada en el museo y en el marco de aquellas visitas especiales. Las restricciones sanitarias y burocráticas llevaron a que los ensayos comenzaran en 2021 en otro espacio físico, el Centro Cultural Universitario Paco Urondo, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Al ensayar, recorriendo el espacio y proyectando la ESMA en las distintos salones y aulas de este antiguo hotel del microcentro porteño, se produjo un hallazgo: el desfase entre lo que se mencionaba y los que se señalaba resultaba, como era previsible, disruptivo; pero una vez establecido el código, en ese hiato entre la palabra dramática que nombra lo que no está y al nombrarlo lo trae, y el espacio que devuelve una información distinta, se desplegaban nuevas capas de sentido. Si bien desde el inicio se había explorado la idea de que Perez no estuviera físicamente presente en el lugar, o de “sacar la ESMA fuera de la ESMA” en una segunda etapa, como maneras de desnaturalizar la relación con esos sitios de memoria, al probarlo en la escena no parecía necesario, ni siquiera conveniente, pasar por una primera temporada en el museo. Una función en lugar de los hechos arrasaría con esa dimensión de la obra que la abría a reflexiones insospechadas sobre la localización de la memoria, ese conocimiento que se estaba gestando en la performance gracias a la fricción entre espacio y narración. Así fue como se decidió estrenar en el Centro Cultural Universitario Paco Urondo, en junio de 2022. A una primera temporada en ese espacio, siguió durante 2023 una gira por el Museo de Arte y Memoria de La Plata, el Archivo General de la Nación, el Museo de la Memoria de Rosario, el Archivo Histórico de Rafaela en el marco del Festival de Teatro de esa ciudad y las salas teatrales porteñas El Picadero y Ciudad Cultural Konex.

Las distintas escenas se sitúan en diferentes “salas” del museo y si bien la acción aparenta ser una deriva arbitraria, distintas líneas narrativas y de sentido van graduándose en intensidad, alternando entre la información que se ofrece sobre el espacio, la historia familiar en clave transgeneracional y humorística y los intentos de entablar comunicación con los ausentes a través de los cuerpos presentes. Organizados espacialmente, es posible distinguir tres momentos: 1) ingreso, 2) permanencia y 3) salida.

Ingreso: formas de entrar



Fig. 1. Kalauz, Perez y el público frente al Centro Cultural Universitario Paco Urondo (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), febrero de 2023. Foto: Alfredo Luna (Télam).

Laura Kalauz da la bienvenida al público en el exterior del edificio, estableciendo el código: “Si esta fuera una de las visitas guiadas que se hacen al Casino de Oficiales (señala el edificio al que se va a entrar), el lugar donde la Armada argentina mantuvo desaparecidas unas cinco mil personas [...]”. Su discurso oscila entre la recreación del espacio dramático de la ex ESMA en un espacio escénico diferente, y ese condicional (“si esto fuera...”), que anticipa que esa construcción ficcional estará puesta en crisis constantemente: “Pero esta no es una de esas visitas. Esto es *ANTIVISITA. Formas de entrar y salir de la ESMA*”. Las “guías”, identificadas con sus nombres, son presentadas como artistas, investigadoras y también como primas. Se adelanta que Mariana, que permanece en silencio, es “hija de desaparecidos”. A este primer prólogo sigue otro, situado imaginariamente en el hall de entrada del museo, donde Perez enumera sus diferentes ingresos a la ESMA: con compañeras de cautiverio de su madre, para asistir a congresos, en sueños, en una cita, entre otros, hasta culminar con el montaje, estreno y gira de *ANTIVISITA*. El monólogo, dirigido a la audiencia, se plantea como un quiebre de código respecto de la visita guiada anunciada apenas una escena atrás. Se deja ver un cuerpo afectado, el cuerpo de la víctima-testigo que vuelve una y otra vez al lugar del crimen. Es un segun-

do prólogo, artificioso, que da cuenta de la dificultad que supone ingresar a la ESMA. A continuación, luego de pedir que no toquen nada porque toda la materialidad del museo es en sí misma prueba del delito y tiene que ser preservada, las guías conducen al público a la Sala de Contexto del museo. Describen el espacio y señalan detalles que no están físicamente allí, pero que se presentan ante la audiencia en virtud de la potencia performativa de la palabra dramática: “Aquí todavía pueden verse los restos de una barra de tragos que colgaba del techo [...] Sobre estos cuatro ventanales que hoy están tapiados normalmente les proyectaríamos un video de contexto histórico [...]” Pero en lugar de eso, las guías refieren historias fantásticas que tienen lugar en la ESMA, comenzando por el fantasma de una mujer o muchacha reportado en distintos puntos del lugar, escurridiza figura femenina que volverá en las escenas siguientes. Piletas que “chupan” a los nadadores, perros salvajes, aparatos electrónicos que se rebelan, sombras de objetos y personas que no están allí, niños que sin conocer la historia del lugar levantan fiebre en los jardines, visitantes que se pierden o quedan encerrados, ofrendas que aparecen misteriosamente... Las historias de miedo instauran otro “contexto” para esta anti-visita y siembran indicios sobre motivos que se retomarán más tarde.

Permanencia: habitar (sin propiamente habitar) la ESMA

En una brevísima escena al pie de la escalera, Perez le pide al público que repare en los escalones que están a punto de subir con destino al altillo: podrán ver las marcas que producían los grilletes y cadenas que los detenidos-desaparecidos llevaban en los pies, cuando eran conducidos al sótano para ser torturados. Se trata de la única referencia explícita a los tormentos. Al llegar al tercer piso (que generalmente no lo es), Perez anuncia que se encuentran en el sector del altillo que los marinos denominaban “Capucha” y después de evocar a los detenidos-desaparecidos que pasaban allí todo su tiempo acostados, inmóviles, en silencio, hace silencio ella también. Un silencio incómodo, difícil de sostener, del que sale con el relato de su primer ingreso a la ESMA con las compañeras de cautiverio de su madre. Se desplaza, y el público con ella, por distintas “salas” de lo que fue “Capucha”, haciendo hincapié en las diferentes habitaciones que ocuparon las desaparecidas embarazadas y colocando en cada espacio fotografías tomadas en esa primera visita⁵. Habla de su abuela, reconocida dirigente de Abuelas de Plaza de Mayo, pero en tono jocoso y destacando que subió hasta “Capucha” con bastón... y una bolsa plástica de una tradicional casa de calzado de señoras. Hay risas en el público; no obstante, persiste un efecto *in crescendo* de lo inquietante, que la intervención de Laura en la escena siguiente apunta a desarmar. Kalauz explica que se encuentran en el Pañol, el

⁵ El registro fotográfico de ese reconocimiento fue realizado por Gustavo Kuhn, hijo de la sobreviviente y testigo en juicios de lesa humanidad Amalia Larralde.

lugar donde los marinos acumulaban el producto de los saqueos: ropa, libros, juguetes, electrodomésticos, todo lo que encontraban en las viviendas de las personas secuestradas. En este espacio que remite al patrimonio familiar y con la ayuda de un proyector, fotografías y mapas, las primas narran la historia de sus antepasados en un registro humorístico. Por contraste con el conocimiento sobre la ESMA que demuestran, en esta parte de la performance las dudas y suposiciones superan a las certezas. Las primas improvisan a partir de una base fija, como estrategia para conservar la frescura de la narración oral. En esta escena se aporta como al pasar un dato que le resta patetismo a la pieza: que el hermano de Mariana nacido en la ESMA ya fue identificado. Y se brinda otra información clave: que la bisabuela María Maller practicaba el espiritismo y había transmitido ese saber a sus hijos. La expectativa que genera esta revelación es puesta en pausa porque todavía falta visitar un último espacio de ese piso. Frente a una puerta cerrada, iluminada solo por la luz del celular de alguna de las personas presentes, Kalauz cuenta la historia del secuestro y el parto en cautiverio de la tía que no conoció, Patricia. Mariana sigue la narración en silencio desde el público.⁶



Fig. 2: En el Museo de la Memoria de Rosario, las fotos familiares se confunden con la muestra “Los órdenes del amor” de Lucila Penedo. Septiembre de 2023. Foto: Guillermo Turin Boutello.

La siguiente escena no ancla en ningún espacio de la ESMA / Museo Sitio de Memoria. Hay sillas en torno a una mesa. Perez introduce la figura del testigo de contexto, que

6 Desde fines de 2023, luego del Pañol, las guías dividen al público y mientras Laura conduce esta parte del recorrido con la mitad de la audiencia, Mariana se dirige con la otra mitad a uno de los Dormitorios de los Marinos, donde narra apretadamente la historia de la familia Kalauz, el “Villazo” y el “Operativo Serpiente Roja del Paraná”. El relato representa el primer ingreso de la biografía de Laura a la obra, germen de una futura segunda parte.

en un juicio de lesa humanidad es convocado para testimoniar no a partir de una experiencia directa, como las sobrevivientes de la ESMA antes mencionadas, sino para prestar testimonio a partir de un saber especializado que ayudará al tribunal a interpretar y valorar el resto de las pruebas. En ese carácter, presenta a Miguel Algranti: “Miguel es antropólogo, investigó en su tesis doctoral una escuela espiritista de la ciudad de Buenos Aires y para esto realizó su etnografía pero además se formó como médium”. El “testigo”, que hasta el momento siguió la visita entre el público, se coloca su credencial con su nombre y el de la obra, dándose a conocer como el tercer performer. A continuación, la audiencia es invitada a sentarse alrededor de una mesa, Algranti a la cabecera, Kalauz y Perez a sus lados. Algunos participantes ocupan las sillas vacías y el resto se acomoda circundando la escena. A modo de entrevista, Kalauz formula preguntas para Algranti sobre el contexto de surgimiento del espiritismo. De forma expeditiva, el antropólogo expone sobre la historia y principales características del espiritismo. Luego Laura pregunta por los médiums, por su capacidad para comunicarse con los espíritus. Después de otra breve exposición teórica, Algranti invita a la audiencia a participar de un ejercicio de reconocimiento de espíritus en el propio cuerpo. Para esto les pide que agiten las manos mientras explica el uso del trance en las comunicaciones espirituales. Aquí se habla sobre la disociación de la atención, el desarreglo de la experiencia corporal, utilizado en el espiritismo como práctica para percibir el mundo espiritual. A continuación, Algranti les pide a los participantes que se den las manos formando un “círculo energético” (mejor dicho, dos: uno en torno a la mesa, el segundo alrededor del primero), que cierren los ojos y lleven su atención a las manos, al contacto con el otro. Les recuerda que a partir de entonces está permitido, e incentivado, enunciar cualquier palabra que surja: es decir, “canalizar espíritus”. Guiando la práctica con voz serena, Algranti propone el ejercicio de alternar la atención entre dos modalidades excluyentes de entablar el contacto físico: ser el sujeto que toca o explora la mano del otro o ser el cuerpo que es tocado, explorado. Los silencios se alargan dando lugar a la introspección. La exposición teórica devino en este punto una meditación guiada, en la que el cuerpo es utilizado como superficie de inscripción. Se explica que en ese estado la emergencia de pensamientos espontáneos o la presencia de dolores localizados en el cuerpo son indicio de la actividad espiritual sobre el médium. Se espera y se escucha. Se genera un silencio profundo que nada tiene que ver con el silencio de “Capucha”, que puede ser roto por intervenciones del público. La escena termina con la irrupción de un metrónomo, un pulso común que organizará el desplazamiento hacia la siguiente sala. Kalauz lleva metrónomo y guía así a los participantes que, “despertando” del trance, son invitados a seguirla en el descenso por las escaleras hasta llegar al Sótano, donde terminará de gestarse la transición entre lo experimental y lo ritual.

El Sótano es un espacio oscuro y reducido, con una única luz cenital que ilumina una mesa alta, pequeña. Mientras el público se acomoda, ya sin que nadie se lo indique, a su alrededor, comienza a escucharse en *off* un audio con la voz de Perez, que sale y ocupa su lugar junto a la mesa. Apoya en el suelo el bolso de cuero marrón que ha cargado todo el recorrido y extrae de su interior distintos objetos con los que monta sobre la mesa un altar personal: una hebilla, una libreta de ahorro postal, una bata de bebé, un espejo, una muñequita vestida de holandesa, la novela *Rayuela* en una de sus primeras ediciones y también el libro de masajes para bebés *Shantala*, una petaca, una vela, una estatuilla de Ganesha y otra de la Virgen de Caacupé, entre otros. Mientras acomoda estos elementos y cambia su distribución, su voz en *off* le cuenta a Laura la disposición del Sótano de la ESMA, el nacimiento de su hermano, el tiempo que compartieron en ese lugar, de acuerdo a testimonios de las compañeras de cautiverio. Por las preguntas de su prima, se evidencia que es la primera vez que hablan del tema. El tono es coloquial y en paralelo van imaginando una posible puesta en escena de esta parte de la obra, ya que se trata del registro de un ensayo, pero en contraste la acción que realiza Perez de montar el altar es ejecutada con gravedad.

¿Cómo salir de la ESMA?



Fig. 3: Suena Géminis en Ciudad Cultural Konex, noviembre de 2023. Foto: Jorge Latini.

¿Cómo finalizar este recorrido luego de que el relato alcanzara su punto más dramático al detenerse en el sitio donde las personas eran torturadas, donde nacían los bebés para

ser sistemáticamente sustraídos, donde Patricia Julia Roisinblit fue vista por última vez partiendo de la ESMA para ingresar por siempre en la espectralidad? Perez y Kalauz, que han transportado el altar hasta este nuevo espacio, anuncian que para terminar van a escuchar una canción, “Mujer que vas”, de la banda de rock del padre de Perez. Relatan improvisadamente, en un tono similar al del Pañol, la historia de Géminis, surgida a principios de los setenta en Caseros, en el noroeste del conurbano bonaerense, y que cuenta en realidad con dos músicos desaparecidos, el tecladista José Manuel Perez Rojo y el cantante y guitarrista Luis Fruto. Proponen el ejercicio colectivo de distinguir los acordes que toca en los teclados el padre de Perez, y eso hacen ellas al principio. Las miradas cómplices y sonrisas entre las primas van dejando paso a un mayor compromiso con la canción. Perez comienza a bailar, Kalauz quema una bombas para sahumar que estaban en el altar, y entre las luces y el humo se proyectan en las paredes del lugar sombras que evocan de inmediato otras presencias. Cuando la voz del cantante regresa luego de una larga parte instrumental, Perez toma del altar algún objeto a modo de micrófono y presta su cuerpo para un *lip sync* entre ridículo y desgarrador, porque toda la canción, como su título indica, refiere a una mujer que se va, a quien se le ruega, sin éxito, que se quede. Vuelve aquí la figura espectral de la muchacha de blanco vista en la ESMA, vuelven la madre de Perez y todas las embarazadas detenidas-desaparecidas. El ritual de limpieza o purificación de Kalauz da paso a una descarga de movimientos que tienen algo de exorcismo, de liberación. Perez, Kalauz y Algranti dejan la escena y vuelven para saludar a la manera teatral tradicional, abandonando así la ficción de la visita guiada y también la del testimonio, porque ni el final, ni el silencio que le sigue, ni el aplauso a los performers se corresponden con el protocolo de los actos en homenaje a los desaparecidos a los que el público puede estar habituado.

EL ESPIRITISMO COMO DISPOSITIVO PERFORMÁTICO



Fig. 4: “Sesión” en Ciudad Cultural Konex, noviembre de 2023. Foto: Jorge Latini.

En este apartado analizaremos en profundidad la escena de la sesión, a la que consideramos como el umbral entre lo experimental y lo ritual desde donde *ANTIVISITA* se propone como un dispositivo performático para presentar la ausencia radical. Entendemos el ritual, desde la antropología procesual, como un género de performance transformadora, una secuencia compleja de actos simbólicos, que revela las principales clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales.

El espiritismo cuenta con una larga tradición de performance espirituales tanto en la Argentina (Corbeta 2010, Ludueña 2012, Bianchi) como en el mundo (Albanese 2013, Simone, 2011). Históricamente, su práctica asume el escepticismo y la intriga operativa, y se constituye en muestras y espacios en donde los observadores disponen, o se les proporciona directamente, las tecnologías del desencanto y las herramientas de la crítica ritual. Sensibilidades tecnológicas, método científico y preocupaciones religiosas, el espiritualismo moderno introdujo la espectralidad como negocio y espacio para la religión y encontró nuevas formas de habitar sus tensiones. El espiritismo como vehículo

biográfico y performático para comunicarse con los muertos ha servido en *ANTIVISITA* como un modelo histórico-popular que organiza el dispositivo performático para presentar los espíritus. La sesión, la única escena que no está situada en un espacio dramático concreto de la ESMA, habilita un espacio indefinido, liminal, que facilita la identificación de espíritus que son simultáneamente productos y productores de cada función particular. Para ello se trabajaron tres ejes: 1) la disociación, 2) el pulso y 3) la identificación. Estas tres operaciones aparecen como estructuras recursivas cuyo sentido es darle emergencia y autonomía relativa a los espectros de la ESMA.

El antropólogo Don Handelman (1980) vincula la emergencia de figuras liminales o tipos simbólicos autónomos con el grado de recursividad del ritual que los convoca. La recursividad es un término matemático que refiere a procesos que se desarrollan y especifican basados en su propia definición. El ejemplo clásico de recursividad es el copo de nieve de la geometría fractal, aquella conformación matemática que describe el mundo natural. La recursividad es, entonces, la capacidad de llegar a estructuras complejas a partir de la repetición de operaciones simples. La existencia autorreferencial de las formas culturales, su grado de autoorganización y autointegración, está íntimamente relacionada con estas cuestiones. Para entender esto, Bateson ofrece un sencillo ejemplo físico de recursividad: un anillo de humo, una dona, que gira sobre sí misma, dándose una existencia separable. “Después de todo”, escribe Bateson, “no está hecho más que de aire marcado con un poco de humo. Es de la misma substancia que su ‘entorno’. Pero tiene duración y localización y un cierto grado de separación en virtud de su propio movimiento de giro” (1977: 246, citado en Handelman, 1984). Esta dona es una forma curvada que contiene el principio de la autorreferencia elemental, el sello distintivo de la integridad y, por tanto, de la autoorganización, que a su vez existe a través de la recursividad.

Así, en *ANTIVISITA*, la autonomía relativa de los espíritus se propone a través de la repetición y superposición de tres operaciones (disociación, pulso, identificación) en distintos niveles y dimensiones de la obra. Esto funciona sobre un carácter ritual *in-crescendo* donde los actos simbólicos de la performance no son solo referencias a una realidad social externa sino que también apuntan hacia el interior de la performance, son autorreferenciales. En la espera, antes de comenzar la función, se reproduce un audio con los acordes exactos que toca el padre de Perez en “Mujer que vas”, la canción que se utiliza en la última escena. Es el teclado que la audiencia es instada a identificar antes de salir, pero separado del resto de los instrumentos. El público no lo sabe todavía pero es el final disociado ya presente en la antesala, no explicado, acechante. En la segunda escena, “Formas de entrar a la ESMA”, Perez incluye en su enumeración una autorreferencia directa: “escribir una visita personal, caprichosa, una anti-visita. montarla, ensayarla,

estrenarla, sacarla de gira”. Estos actos simbólicos autorreferenciales se complementan con otros cuyos símbolos apuntan hacia el exterior, su referencia es hacia la sociedad: “Visitas de las Cinco”, el video de contexto, “Calzados Liotti”. Cómo la dona de Bateson, *ANTIVISITA* teje en la sensibilidad de los participantes en las dos direcciones, hacia adentro de la performance misma y hacia la realidad circundante, haciendo de la espectralidad que transita un espacio parcialmente autónomo de las dos.

Esta característica general de la obra se vuelve corporal y autoevidente en la sesión a partir de un doble movimiento: curvándose hacia dentro en la introspección, retorciéndose hacia fuera, a través de la forma que se reconoce a sí misma dentro de sí misma (alternancia) y, sobre la base de esta autointegridad, moviéndose hacia fuera, hacia mundos cósmicos y sociales más amplios. Ese doble movimiento, hacia dentro y hacia fuera, es crucial para la existencia de cualquier forma social que contenga en sí misma el potencial de autoorganización, la tendencia a formar la diferencia dentro de sí misma y a exfoliarla, a retorcerla hacia el entorno sociocultural más amplio. La ausencia socializada (materializada, corporizada, canalizada), en y a través de la ambigüedad de los cuerpos disociados, emerge como mensaje espiritual. Encerrándose en sí misma como vector de acción, se dota de intencionalidad, organización, profundidad y dirección, es decir, de forma.

Dicha operatoria, en el caso de la sesión, se encuentra inaugurada por el movimiento de brazos con el que algunas vertientes del espiritismo argentino comienzan su trance. El movimiento involuntario es primero un objeto separado de la percepción: “Yo” veo que mis brazos se mueven, pero “yo” no los muevo. Esta separación del objeto propone pues dos líneas de desarrollo: 1) la posibilidad de tener experiencias “exteriores al cuerpo” y 2) la posibilidad de integrar, de percibir, el cuerpo como una entidad autónoma, alienada del yo. Tanto el “yo” separado como el “cuerpo” separado pueden ser el foco de atención. La utilización del trance para llegar a dicho estado alterado de conciencia vehiculiza el primer reconocimiento fenomenológico del cuerpo “desarreglado” del espiritismo.

Una vez dispuestos en forma de “circulo energético” concatenados por sus manos los participantes son guiados por Algranti hacia el reconocimiento de dos formas excluyentes de la atención subjetiva. Estas dos modalidades, activas y pasivas, subjetivas y objetivas, que puede adquirir la percepción son también existenciales y tratadas por Merleau Ponty (1964). Alternando entre estas dos formas de atención se sugiere identificar pensamientos, sensaciones, dolores que aparezcan sin necesidad de proceso mental. Este ejercicio es tomado de los ejercicios espiritistas para desarrollar la mediumnidad. Una de las características de las visiones subjetivas de la introspección y la empatía es que parecen irresistiblemente verdaderas, evidentes por sí mismas; por lo tanto, hacer au-

toevidente una premisa es la manera más sencilla de hacer que un acto basado en esa premisa parezca natural. Aquí el trance cinestésico del movimiento de manos otorga esa primera fenomenología del mundo espiritual: el cuerpo alienado separado de la atención funciona como modelo del espíritu separado de la materia. Comienza a volverse evidente también la recursividad estructural, ya que esta práctica es simultánea a la explicación teórica de los efectos de la disociación. Es decir: está disociada la teoría de la práctica. Así como la ESMA se aparece fuera de la ESMA, la audiencia se aparece fuera de su cuerpo. La escena que le sigue llevará esta disociación al extremo de escindir el cuerpo de Mariana construyendo un altar de su voz que queda corrida, desplazada, dando testimonio. El eje recursivo de la disociación es transversal a la obra desde el primer momento, cuando se le pide al público que disocie lo que ve de lo que escucha, para poder recrear el espacio dramático de la (ex) ESMA en un espacio escénico diferente. El uso del recurso se intensifica en el final de la obra, cuando Perez disocia cuerpo y voz para que su cuerpo vehiculice la voz del desaparecido Luis Fruto, que funciona como sinécdoque de todas las víctimas ausentes.

En segundo lugar está la idea de pulso como organizador y prórroga tanto de la alternancia como del movimiento colectivo: el ensamble particular de cuerpos y sensibilidades. Si *ANTIVISITA* utiliza la disociación espacial y marca su territorio con fotos y proyecciones en su primera mitad, luego de la sesión, es el pulso (primero del trance, luego del metrónomo y finalmente de la canción) el eje recursivo que articula y sostiene la disociación del tiempo. El pulso, primero de la sincronización espontánea de las personas al agitar sus manos y luego del metrónomo, funciona organizando el movimiento y por lo tanto la percepción colectiva. Los espectros también se organizan en una repetición, se encuentran encerrados en un bucle del cual solo un acto de justicia puede liberarlos. El pulso, la forma más elemental de socializar el tiempo, organiza el movimiento grupal y sostiene la atención “desarreglada” de la audiencia en su descenso al Sótano. La alternancia de silencios y acentos prolonga la alternancia de los modos de atención de la sesión y el movimiento automático de las manos. Es la dimensión explícitamente intersubjetiva del pulso lo que pone en evidencia el espacio colectivo de estos espectros. El cuerpo y el tiempo socializados en un solo marcador. Kalauz guía a la multitud haciendo de portadora del metrónomo. Perez y Algranti caminan delante al ritmo del metrónomo, aunque la primera se adelanta y lo hace marcando sus pasos de manera artificial. El pulso, como unidad básica de ritmo, es retomado en la escena final: cuando suena la canción “Mujer que vas”, mientras las primas bailan, desarreglando su cuerpo de maneras diversas al ritmo de la canción, Algranti marca el pulso desde fuera de la escena con una pandereta de juguete que toma del altar.

Por último está el eje de la identidad y restauración. Identificar y nombrar son acciones no solo performáticas en sí mismas, es decir que producen un efecto, sino también una de las acciones privilegiadas del espiritismo. Así como el exorcista debe identificar y clasificar

dentro de un orden preestablecido la anomalía que representa el demonio poseedor, el espíritu debe identificar el espíritu que canaliza en un conjunto de categorías preexistentes. Lo espectral como rechazo a la ontología, a ser clasificado/identificado en un tiempo y espacio particular, propone y prorroga indefinidamente la búsqueda por restaurar esa identidad desplazada. Es en esa identificación donde el espectro se transforma en espíritu. Este eje también es transversal a toda la obra. En la primer mitad en la problematización del espacio como evidencia del delito. El espacio identificado, juzgado, marcado y sus cuidados, sus precauciones. La identidad del espacio dentro de un juicio, su preservación como evidencia y sus modificaciones como estrategias judiciales. El reconocimiento del espacio también aparece en las escaleras marcadas y la identificación de un sacerdote por su sotana. Ya en el Pañol la identificación y restauración pasan al ámbito familiar e histórico-biográfico: se nombran e identifican a los ancestros en las fotografías y se busca recuperar la figura de la bisabuela María; se señala también que la identidad del hijo robado ha sido restituida. Durante la sesión, este eje se traslada al cuerpo en su posibilidad para identificar el accionar de espíritus en la propia experiencia, en la propia materia. La identificación de espíritus y la creación de un espacio para su expresión es una de las prácticas centrales del espiritismo: identificar la huella en priopercepciones, su lugar en el propio cuerpo.

La escena de la sesión es un punto de confluencia de todos estos elementos, que echan luz sobre la estructura profunda de la obra y permite apreciar los recursos a partir de una primera exposición teórica que rápidamente involucra al cuerpo. Como dispositivo performático-etnográfico intenta (re)presentar la ausencia radical desde una epistemología popular permutando así teorizaciones abstractas por metodologías encarnadas y eficaces. Si bien las prácticas del espiritismo son más complejas y sostenidas en el tiempo, disociación, pulso e identificación son elementos centrales en su cosmovisión y prácticas. Como modelo performático, el espiritismo facilita también la transición entre lo científico, lo experimental y lo ritual haciendo de la experiencia ambigua/disociada/polisémica de sus participantes la sustancia misma de lo ausente. El carácter ritual que pone en marcha la sesión trastoca la distinción entre espíritus y audiencia haciendo de sus participantes (y de sus cuerpos) la manifestación material y superficie de inscripción de las agencias espirituales. Los espíritus como figuras liminales, y fenómenos culturales, son formas “internamente consistentes que se reifican por encima del contexto pero que al mismo tiempo están determinadas por él, en el sentido de que allí donde aparecen tienden a moldear el contexto a su propia consistencia interna” (Handelman, 1980: 41). En *ANTIVISITA* los espíritus existen como productos rituales, y por tanto existen por derecho propio, por muy frágil y transitoria que sea esta existencia.

Como parte de una investigación que continúa, el grupo ha llevado a cabo un registro en audio de las manifestaciones espirituales de casi todas las sesiones de *ANTIVISITA*. En muchas funciones, los espíritus se manifestaron de una u otra forma. Si bien es pronto para sacar con-

clusiones, resulta interesante que muchas veces las manifestaciones espirituales presentaron partes del cuerpo escindidas, autónomas: una participante siente la mano de su amiga fallecida, otra siente piernas y pies-otros que la tocan por debajo de la mesa, otra siente el dolor de espalda que tenía su padre. Algunas veces trajeron mensajes inquietantes, otros conciliatorios, otras tantas hicieron silencio. Al finalizar la obra muchas personas se acercaron a compartir lo que sintieron: dolores, alivios, presencias. Algunos de ellos sintieron miedo. Es frecuente que personas del público se comuniquen con la compañía en los días posteriores, para transmitir una experiencia que no se animaron a expresar en voz alta. Muchas de ellas vuelven y algunas han expresado su interés en profundizar en estas prácticas.

PALABRAS FINALES

En este artículo hemos analizado la performance *ANTIVISITA* a través del lente de la espectralidad y como respuesta artística al uso de la figura de “los desaparecidos” como dispositivo disciplinar del colonialismo extendido por todo el continente (y el Sur global). Teniendo en cuenta que el objetivo principal del Estado como productor de espectros no son (solo) las víctimas directas de la violencia perpetrada, sino el conjunto de la sociedad a la que va dirigida el mensaje de terror, *ANTIVISITA* propone un acercamiento fenomenológico a los espectros y una re-apropiación política de sus efectos.

Como afirma Schindel, las historias de fantasmas que se cuentan en los antiguos centros clandestinos de detención devenidos sitios de memoria, como la ESMA, desafían y desestabilizan los intentos oficiales de normalizar el pasado. No revelan ninguna verdad en sí pero aportan conocimientos valiosos sobre la vigencia del trauma de las desapariciones. Son un síntoma de malestar, revelan un estado de ansiedad que no se ha pacificado a pesar de las políticas reparatorias ensayadas desde el Estado. Expresan así que el “guión oficial” de estos sitios no contiene toda la historia, porque la misma es incognoscible (Schindel: 2013, 18). *ANTIVISITA* va más allá porque no solo propone un guión alternativo para la visita guiada que da cuenta, en toda su dimensión paradójica, de lo inaprehensible como constitutivo del fenómeno, sino que la performance apunta al desarrollo de un mecanismo escénico que permita entablar una comunicación con esa “Cosa” que “nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí”, como lo describió Derrida (1995: 21).

Al aproximarse a las prácticas espíritas de una familia judía porteña de origen askenazí, por un lado, y conectando al final con la historia de Géminis, la banda de rock cuyos miembros compartían también su pertenencia al grupo scout de la parroquia bonaerense de San Francisco de Asís, dirigida por Mario Bertone, del movimiento de sacerdotes para el Tercer Mundo, la performance reconoce en la diversidad religiosa y la multiplicidad de creencias la potencia de una ritualidad popular transformadora (Algranti, 2021). Es aquí donde el diseño de una espectralidad disciplinaria, militar, tiene el potencial de devenir una espiritualidad corporizada,

liberadora.

“En el performance, el cuerpo opera como metonimia del yo, del personaje, de la voz, de la presencia. Pero en la plenitud de su aparente visibilidad y disponibilidad, quien ejecuta el performance de hecho desaparece para representar otra cosa: baile, movimiento, sonido, personaje, arte”, sostiene Phelan (2011: 103). Aunque las primas lleven una credencial con sus nombres, aunque narren su propia historia familiar, la performance se esfuerza por no resaltar la dimensión testimonial de esos cuerpos, testimonial en el sentido de que los cuerpos en sí atestiguan la existencia y persistencia de un proyecto biopolítico reorganizador de la sociedad argentina. Siguiendo a Phelan, el objeto de la mirada del espectador de performance pasa del cuerpo a esa adición que se produce en la ejecución. “El performance emplea el cuerpo del performer para plantear una pregunta sobre la incapacidad de asegurar la relación entre subjetividad y el cuerpo per se; el performance usa el cuerpo para poner de manifiesto la carencia de Ser que se promete mediante el cuerpo, y a través de él aquello que no puede ser visto sin un complemento” (ibidem). *ANTIVISITA* en efecto plantea preguntas sobre la relación entre cuerpo y subjetividad. Desafía la presunta correspondencia entre esos cuerpos afectados por la violencia estatal y subjetividades estandarizadas por un discurso político primero de resistencia, luego oficial. Presenta a una “hija de desaparecidos” que insiste en no comportarse como tal, que rehúsa contar la historia de su madre, de su abuela, de su hermano, que delega parte de su testimonio en la prima y finalmente se ofrece como médium pero sin renunciar a mostrar el grotesco presente en todo acto de ventriloquía. Más que en una adición, como lo piensa Phelan, o antes, cabría hablar aquí de una sustracción, una dosificación homeopática de información biográfica como operación previa para otorgar protagonismo a aquello que se adiciona a los cuerpos atravesados por la violencia estatal en la primera infancia de las performers Kalauz y Perez. A partir del desarreglo de esos cuerpos-testimonio toman protagonismo las estrategias que ensaya *ANTIVISITA* para la representación de la ausencia.

Para comprender mejor esta elección, es útil la distinción que hace Taylor entre dos formas de transmitir la memoria traumática, la “transferencia testimonial” y la performance de protesta. Aunque trauma y performance comparten rasgos como su naturaleza reiterativa y situada y la reactualización del pasado experimentada como *flashback* en el presente, la autora encuentra en el performance una alternativa para trascender el trauma individual y colectivo hacia la denuncia política. “La memoria traumática a menudo depende del performance en vivo, interactivo, para su transmisión. Incluso los estudios que destacan el vínculo entre trauma y narrativa, o testimonio y literatura dejan en claro, en el análisis mismo, que la transmisión de la memoria traumática de la víctima al testigo implica el acto compartido y participatorio de relatar y escuchar asociado al performance en vivo. Dar testimonio es un proceso vivo, un hacer que tiene lugar en tiempo real, en la presencia de un oyente [...]” (Taylor, 2011: 411-412). Pero retomando a Schechner, Taylor señala que mientras la experiencia traumática se transmite en

la forma del contagio, internalizando el sufrimiento pero manteniéndose así inseparable del cuerpo que lo experimenta, en el performance “la conducta se separa de quienes manifiestan esa conducta, la conducta se almacena, transmite, manipula, transforma” (Schechner citado en Taylor, 2011: 412). *ANTIVISITA* prueba en la escena y en los cuerpos distintas formas de ir más allá de las “transferencias testimoniales” (op. cit.: 416) por la vía de la disociación.

En una misma línea, Maximiliano de la Puente y Ramiro Manduca desarrollan la noción de “memorias performativas” para hacer referencia a acciones teatrales no representativas, que se proponen reactivar la dimensión narrativa de la memoria (2019, 2021). “No buscan ficcionalizar o recrear teatralmente lo sucedido, sino más bien tornar material el recuerdo” (2021: 338). El objetivo es “actuar la memoria” (ibidem), incorporar el pasado en términos de acción y reapropiación, más que de reproducción. A través de estas acciones, “construyen memorias sobre el pasado específicamente performativas, memorias que se producen en el momento mismo de su enunciación” (ibidem). *ANTIVISITA* comienza por ficcionalizar una visita guiada a la ESMA pero en su desarrollo muta a performance y a ritual a partir de un desplazamiento fundamental en la construcción de la audiencia: de audiencia ficcionalizada (visitantes del museo), depositaria de un testimonio, a productores en una instancia de co-construcción de conocimientos que tienen lugar en la escena. El despliegue de esta “racionalidad poético-afectiva”, al decir de Proaño y Verzero (2023), se enriquece por la invitación hecha extensiva también a los ausentes. *ANTIVISITA* busca una reactivación sensible del espacio que permita vivenciar en conjunto, en el aquí y ahora, la dimensión espectral de la desaparición. No para reproducir sus efectos angustiantes, sino para propiciar la emergencia y autonomía de los fantasmas que recorren nuestro cuerpo y nuestra historia, para ofrecerle escucha y validación a esa parte de la experiencia que solo se deja conocer bajo la forma de lo espectral.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

ANTIVISITA/ formas de entrar y salir de la ESMA, de Mariana Eva Perez y Laura Kalauz, se estrenó el 6 de junio de 2022 en el Centro Cultural Universitario Paco Urondo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Dramaturgia: Mariana Eva Perez

Dirección: Laura Kalauz

Colaboración dramaturgica: Miguel Algranti

Performers: Mariana Eva Perez, Laura Kalauz, Miguel Algranti

Fotografías de la ESMA: Gustavo Kuhn

Música: Géminis

Fotografías de difusión: Alfredo Luna (Télam), Jorge Latini, Guillermo Turin Boutello

ANTIVISITA cuenta con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, Prodanza, Proteatro y el Centro Cultural Universitario Paco Urondo.

BIBLIOGRAFÍA

- Actis, Nilda et. al. (2001). *Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Albanese, C. L. (2007). *A republic of mind and spirit: A cultural history of American metaphysical religion*. Yale: Yale University Press.
- Algranti, Miguel. (2021). "Semantics of the Suffering: Torture Technologies and Mediumship in Buenos Aires". Diana Espírito Santo y Jack Hunter (Eds.). *Mattering the Invisible: Technologies, Bodies, and the Realm of the Spectral*. Nueva York: Berghahn Books: 46-66
- Barthes, Roland (1984). *Lección inaugural*. México: Siglo XXI Editores.
- Bateson, Gregory (1977). "Afterword." John Brockman (ed). *About Bateson*. New York: E. P. Dutton: 235-247.
- Bateson, Gregory (2006). "Algunos componentes de socialización para el trance". *La Unidad Sagrada*. Gedisa: Barcelona: 116-135.
- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Calveiro, Pilar (2021). *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- De la Puente, Maximiliano y Manduca, Ramiro. "Los barrios tienen memoria: Dramaturgias liminales en la Ciudad de Buenos Aires". *Aura: Revista de historia y teoría del arte* 9 (2019): 70-89.
- De la Puente, Maximiliano y Manduca, Ramiro (2021). "Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan". Tornay, Lizel (ed.). *Arte y Memoria: Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras: 311-341.
- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- Foucault, Michel (2014). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fuentes, Marcela (2020). *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gimeno, Juan, Corbetta, Juan y Savall, Fabiana (2010). *Cuando Hablan los espíritus. Historias del movimiento kardeciano en la Argentina*. Buenos Aires: Dunker.
- Gordon, Avery (2008). *Ghostly matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Handelman, Don (2005). *Ritual in Its Own Right: Exploring the Dynamics of Transformation*. Nueva York: Berghahn Books.
- Cavalcanti Viveiros de Castro, María Laura. "Drama, ritual and performance in Victor Turner's work". *Sociología & Antropología* 3 (2013).
- Kalauz, Roberto José (2008). *Sentencia para un complot. 1975, Villa Constitución*. Buenos Aires: Lumiere.
- Kaufman, Alejandro (2012). *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*.

- Lanús: Ediciones La Cebra.
- Laube, Natalia (26 de junio de 2022). "La invocación". *Página 12* (Suplemento Radar).
- Ludueña, Gustavo Andrés. "Estado y Nación en las Narrativas de Espíritus Desaparecidos durante la Dictadura Militar en Argentina, 1976-1983". *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 47-48 (2012): 181-216.
- Pavis, Patrice (2005). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Perez, Mariana Eva (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Paidós.
- Perez, Mariana Eva y Lampasona, Julieta. "Infancias en la ESMA: nuevas voces y perspectivas a partir de 'La Visita de las Cinco' del Museo Sitio de Memoria". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 20 (2023): 35-52.
- Phelan, Peggy (2011). "Ontología del performance: representación sin reproducción". Diana Taylor y Macela Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 91- 121.
- Proaño Gómez, Lola y Verzero, Lorena. "Presentación de Dossier: Racionalidad poético-afectiva. Una aproximación política a la escena teatral contemporánea". *Religación* 35 (2023): 1 - 5.
- Ramírez, Candela. "Villazo: 'Con esta causa acreditamos que el genocidio empezó antes del 24 de marzo de 1976'". *El Ciudadano* (13 de noviembre de 2023).
- Robin, Marie-Monique (2005). *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Simone, Natale. "The medium on the stage: Trance and performance in nineteenth-century spiritualism". *Early Popular Visual Culture* 9 (2011): 239-255.
- Schechner, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard (1993). *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Schindel, Estela (2012). *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*. Villa María: Eduvim.
- Schindel, Estela. "Ghosts and Compañeros: Haunting Stories and the Quest for Justice around Argentina's Former Terror Sites". *Rethinking History: The Journal of Theorie and Practice* 18 (2013): 244-264.
- Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana. (2011). "Usted está aquí": El ADN del performance. Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.). *Estudios avanzados de performance*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 401-430.
- Thrift, Nigel (2007). *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge.
- Turner, Víctor. (1974). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Petrópolis: Vozes.
- Turner, Víctor. (1982). *Del ritual al teatro: la seriedad humana de la obra*. Nueva York: Publicaciones PAJ.