

## Hijxs, narraciones y performance: un análisis de dos obras de teatro

Children, Narratives, and Performance: An Analysis of Two Plays

Ayelén Colosimo<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-1511-4487>

Centro de Investigaciones Sociales,  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Instituto de Desarrollo Económico y Social,  
Universidad Nacional de Tres de Febrero

[ayelen.colosimo@gmail.com](mailto:ayelen.colosimo@gmail.com)

Fecha de envío: 20 de febrero de 2024. Fecha de dictamen: 18 de octubre de 2024. Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2024

76

### Resumen

Para este análisis, examinaremos las obras *Antivisita: formas de entrar y de salir de la ESMA* y *Cuarto intermedio: guía práctica para asistir a audiencias de juicios de lesa humanidad*. Ambas fueron creadas y representadas por tres hijxs: dos de ellos tienen a sus padres desaparecidos, y una es hija nacida durante el exilio de sus padres. Nos enfocaremos en las narrativas que estas obras transmiten, dejando de lado un análisis puramente teatral. Buscamos comprender y comparar las obras considerando su contexto de producción, identificando elementos comunes que las relacionen con un amplio conjunto de obras creadas por hijos. Partimos de la hipótesis de la existencia de un tipo de narrativa autoficcional que lxs hijxs tienden a reproducir en los diferentes espacios que ocupan.

Para lograrlo, primero analizaremos las obras para identificar sus puntos clave. Luego, examinaremos las características de la narrativa autoficcional empleada por lxs hijxs en sus obras artísticas, teniendo en cuenta los análisis previos realizados sobre el sujeto social en cuestión. Finalmente, proponemos repensar las representaciones



que lxs hijxs realizan en el espacio público.

Con este estudio, esperamos generar análisis sobre las narrativas de lxs hijxs que, a partir de casos específicos, profundicen en las estrategias de escritura y expresión utilizadas por ellxs en entornos públicos y artísticos. Consideraremos no solo su capacidad de decir, sino también la recepción social de sus voces.

### Abstract

For this analysis, we will examine the plays *Antivisita: formas de entrar y de salir de la ESMA* (*Antivisit: Ways to Enter and Exit the ESMA*) and *Cuarto intermedio: guía práctica para asistir a audiencias de juicios de lesa humanidad* (*Recess: Practical Guide to Attending Human Rights Trials*). Both are created and performed by three sons and daughters of disappeared or exiled parents during Argentina's last dictatorship. We will focus on the narratives these works convey, foregoing purely theatrical analysis. We aim to comprehend and compare the plays considering their production context, and identifying common elements that connect them with a broad range of works created by children of disappeared or exiled parents. We start from the hypothesis of the existence of a type of autofictional narrative that children tend to reproduce in the various spaces they inhabit.

To achieve this, we will first analyze the works to identify their key points. Then, we will examine the characteristics of the autofictional narrative used by the children in their artistic works, taking into account previous analyses conducted on the relevant social subject. Finally, we propose reconsidering the representations that children enact in the public sphere.

With this study, we aim to generate analyses of the narratives of children that, based on specific cases, delve into the writing and expression strategies they employ in public and artistic environments. We will consider not only their ability to express themselves but also the social reception of their voices.

**Palabras claves:** hijxs; narrativa; performance; teatro.

**Keyword:** children of disappeared or exiled parents; narrative; performance; theater.



## Introducción

En este análisis, nos proponemos adentrarnos en el estudio detallado de las narrativas que subyacen en las obras teatrales creadas por hijas e hijos de personas que fueron detenidas desaparecidas, asesinadas o exiliadas durante el Terrorismo de Estado en Argentina (en adelante, hijxs) poniendo énfasis en comprender la particularidad de estas narrativas, sin hacer un análisis teatral de ellas, sino una lectura en clave narrativa de las obras y sus contextos de enunciación y producción. Nuestro enfoque radica en comprenderlas en tanto fuentes históricas que nos permitan comprender su contexto de producción, considerando los diversos factores que influyen en su creación y en identificar patrones comunes que nos permitan ubicarlas dentro de un amplio espectro de producciones artísticas realizadas por lxs hijxs.

Las obras que analizaremos fueron escritas y actuadas por hijxs, los cuales, además, escriben literatura autoficcional. Nos referimos a Félix Bruzzone y Mónica Zwaig en la obra *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (dirigida por Juan Schnitman) y a Mariana Eva Pérez en *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA* (dirigida por Laura Kalauz). Nuestro punto de partida es que existe una forma particular de narración autoficcional que caracteriza a lxs hijxs artistas y que se manifiesta de manera recurrente en los distintos ámbitos donde se desenvuelven. Para lograr este objetivo, nos adentraremos en el estudio de las características propias de la narrativa autoficcional empleada por lxs hijxs refiriendo los modos en los que se narra y buscando puntos de encuentro y de divergencia que nos permitan comprender la producción particular de cada uno y pensándola como parte de un posible estilo propio. Posteriormente, abordaremos las dos obras elegidas para identificar los elementos centrales que las caracterizan. Este trabajo propone un análisis narrativo de las obras, que permita analizar los significantes puestos en coyuntura y analizarlos desde una perspectiva sociohistórica.

Para lograr estos objetivos, presentaremos primero las características de la forma narrativa de lxs hijxs, tanto en el teatro como en las otras artes, para vincular esta autoficción con la posibilidad de performatividad en la propia acción hijx. Cabe señalar, que se han realizado múltiples análisis sobre la narrativa de hijxs. En la literatura, hay trabajos que analizan la estrategia narrativa de lxs hijxs como testigos (Badagnani, 2012a, 2012b, 2013a y 2013b; Peller, 2012; Tavernini, 2017 y 2019).

Asimismo, conforme fueron aumentando los números de publicaciones de hijxs, también lo hicieron los análisis de sus obras. De este modo, encontramos textos como los de Basile (2015, 2016, 2019 y 2022), Casali (2021), Daona (2015 y 2018), Peller (2012 y 2015), Reati (2015) y Tavernini (2017 y 2022), entre otros, que analizan literariamente, socialmente y discursivamente los ejes de los textos. En todos los casos, coinciden en que es un estilo narrativo distintivo a otros, que tiene visos de género propio y que narra experiencias particulares. Además, y dada la magnitud de las obras, se han aplicado subtemas de análisis y épocas: lecturas de perspectiva de género (Daona, 2015 y 2018), de exilios (Lastra, 2014 y 2016; Argañaraz, 2018; Alberione, 2018), el paso de hijxs a madres/padres (Peller, 2012, 2015 y 2016), el rol de la militancia de sus madres y/o padres en su propia narrativa (Reati, 2015). Sobre el cine de hijxs, hay trabajos como los de Amado (2004) o Aprea (2008). Sin embargo, en la poca cantidad de hijxs que hacen teatro<sup>2</sup>, como en los pocos trabajos al respecto encontramos una vacancia teórica<sup>3</sup>.

### **Narrativa autoficcional**

Un primer interrogante que surge al analizar estas obras es la cuestión de la veracidad y la autoría de los eventos narrados en ellas. En este sentido, es crucial entender a los hijos como narradores y examinar cómo se configura su identidad narrativa en dichos relatos. Por tanto, resulta pertinente abordar los roles de escritor y personaje para dilucidar posibles entrecruzamientos. Como señala Arfuch (2014), más allá de la veracidad de lo narrado y de los propósitos de autenticidad o fidelidad de la memoria, los relatos autobiográficos siempre implican una construcción en la que el lenguaje o la imagen imponen sus coordenadas, de acuerdo con las convenciones del género discursivo elegido.

En esta línea, es importante distinguir entre los géneros autobiografía y ficción. De acuerdo con Paul de Man (1991), la autobiografía no es tanto un género o modo, sino más bien una forma de lectura y comprensión que se manifiesta en cierto grado en todo texto. Este momento autobiográfico se produce como una alineación entre los dos sujetos involucrados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente a través de una reflexión sustitutiva. Desde una perspectiva literaria, Philippe Lejeune (1986) define la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa

de la propia existencia, enfocándose en la vida individual y, particularmente, en la historia de la personalidad del autor. Lejeune establece que la autobiografía presupone una identidad de nombre entre el autor, el narrador y el personaje del relato, lo que implica un pacto de credibilidad con la identidad del autor por parte del lector.

El concepto de espacio autobiográfico, introducido por Lejeune, sugiere la existencia de escrituras que vinculan el relato con el autor. Según Arfuch (2010), este espacio biográfico genera un tercer tiempo que surge del entrecruzamiento de la historia y la ficción, encontrando en la identidad narrativa un punto de articulación. Arfuch también explora la configuración subjetiva que se desarrolla en este espacio biográfico y los límites y posibilidades que ofrece.

La ficción se entiende como una práctica artística de narración y representación que no necesariamente adhiere al pacto autobiográfico, ya que los eventos narrados pueden tener o no conexión con la realidad y la veracidad. En el caso de nuestro estudio, aquellos escritores que no son hijos pero que escriben relatos con protagonistas hijos se consideran parte del género de ficción, ya que no se cumple la relación identidad/retrato según el pacto biográfico de Lejeune.

Finalmente, observamos una amplia intersección entre la autobiografía y la ficción, que a menudo se denomina autoficción o testimonial-ficción, en la cual se sitúa la producción de lxs hijxs. En este contexto, la pregunta planteada por Teresa Basile (2019), sobre si el autor es primero hijo o escritor, es relevante. Aunque no hay una respuesta definitiva, se entiende que ambas facetas se manifiestan de manera conjunta, de modo que la figura del autor se proyecta en las obras (Maingueneau, 2004).

Retomando análisis propios de la literatura, y pensando la dramaturgia como una de sus ramas, podemos decir que, partiendo del pacto autobiográfico, se genera su "torsión" a partir del conocimiento, previo o posterior, del autor o de sus escritos anteriores (Maingueneau, 2018): la construcción pública de la identidad del autor como hijx espera una lectura en la que se supone que lo narrado es verídico. La particularidad de la literatura de lxs hijxs radica en la inclusión de elementos ficticios en un estilo biográfico testimonial. Esta tendencia se ha desarrollado en la literatura latinoamericana, especialmente en la Argentina, desde los años 1960, donde la relación entre ficción y testimonio se ha estrechado. En el contexto de los relatos sobre el Terrorismo de Estado, se ha observado una evolución desde narrativas

predominantemente testimoniales en los primeros años de la democracia hacia una mayor diversidad narrativa en las décadas posteriores.

En resumen, podemos decir que el estilo de lxs hijxs se caracteriza por su naturaleza autoficcional, que combina elementos verídicos sobre la historia personal y familiar con situaciones ficticias. Esta combinación representa un recurso narrativo poderoso para reconstruir la identidad en ausencia de los padres y se inserta en el complejo entramado de la experiencia social que estos textos representan.

### Performatividad y arte hijx

*¿Qué es eso? ¿Existe?  
¿Constituye un género?  
¿Qué lo define? ¿Qué expresa?  
¿Es una categoría? ¿Una narrativa?  
¿Un relato? ¿Una épica?  
¿Una temática? ¿Un formato?  
¿Un soporte? ¿Una técnica?*

Ángela Urondo Raboy

En este poema, leído por su autora en la exposición “Hijxs: narrativas de la memoria”, que se llevó a cabo en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”, en 2021, Ángela Urondo Raboy se pregunta por la existencia de un arte hijx y sus cualidades. Esta pregunta, introducida por una hija que produce arte, nos muestra que este debate no está saldado y que es, en principio, inquietante. Nos preguntamos, entonces, si existe algo así como un arte hijx, si es un estilo o si es una generación artística. Preguntarse acerca de lo que se está produciendo conforma una metaconstrucción artística: a la vista de este poema, la autora no se siente cómoda con definirlo como tal. Sin embargo, es evidente que hay algo particular y algo recurrente en estas formas de narrar(se).

Podemos pensar que estas producciones artísticas pueden incluirse dentro de las narrativas de las generaciones de la posdictadura, tal como las llama Drucaroff (2011) a las experiencias literarias; pero considero que por sus similitudes podemos señalar que conforman un estilo particular, al que podríamos llamar estilo hijx. Para ello, es importante resaltar que, según las definiciones del campo artístico, puede entenderse que un estilo es una tendencia estética a la que adhiere un grupo en un lugar y momento concreto, “es la expresión de una época”, dijo socarronamente Gombrich (2003: 241) en la Conferencia pronunciada en la *Royal Academy of Art*



(2003:241). Siguiendo esta línea, decimos que el arte hijx puede ser un estilo propio en tanto representa una época: la época en que lxs hijxs tienen la edad suficiente para convertirse en creadores, o al menos de forma industrial y comercial, de productos artísticos.

¿Hay performatividad hijx? Podemos tomar algunas ideas propias de los estudios de *performance* para pensar la construcción, repetición y reproducción de un modo de “hijitud” (Aznárez, 2022). Los orígenes de estos estudios se remontan a un texto de Austin<sup>4</sup> publicado en 1962 y, posteriormente, en la década de 1990, Butler suma la noción del género como una construcción social que tiene orígenes en prácticas performativas en las que, por medio de una anticipación o imagen cognitiva que se origina de forma externa a nosotrxs mismos, la internalizamos y reproducimos, repitiendo acciones y figuraciones que en su práctica performatizan el hacer. De ello se deriva que “la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización” (Butler, 2007: 17). Luego, en estos estudios se profundizó una interpretación político-social que entiende las prácticas sociales como actos artísticos de performatividad y denuncia. En este sentido, se destacan los estudios de Diana Taylor (2006), quien utiliza la idea de repertorio para referirse a aquellas prácticas sociales que, al ser corporizadas, representan la performatividad; en virtud de este planteo, sobresale la interpretación que realiza sobre los escraches de H.I.J.O.S. (Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

82

Esta construcción identitaria performativa la veremos en lxs hijxs sobre todo a partir de la construcción de actos que afirman su condición y reproducen su identidad. El hecho de la organización colectiva y el encuentro con otros produce en quienes participaron cambios nominales de sí mismos, que en algunos casos llevarán a la práctica la politicidad.

La politicidad a las que nos referimos proviene de varios ejes que se coadyuvan en hijxs: por un lado, el familismo encarnado en los organismos de derechos humanos va a ser heredado a este colectivo. Es decir, elegir tomar el legado sanguíneo para que sea una marca política. En este sentido, aquello que permite delimitarse públicamente como familiar es la reconstrucción política de tales lazos. Es la práctica de una militancia en la causa de los derechos humanos que apela a una comunidad emparentada consanguíneamente (Cinto, 2021).

Por otro lado, el encuentro grupal por el cual personas en situaciones similares se encuentran y acompañan, parte de una premisa política: es mejor hacerlo con otros. Y por último, la creación de una organización que se llama H.I.J.O.S. (retomando el familismo y denunciando la impunidad) y que ingresa al campo de los derechos humanos (Cueto RÚa, 2009). Entonces, podemos concluir que puede haber un pasaje de *hijx a HIJX*<sup>6</sup> que se evidencia al pasar de hacer de la condición de hijx una figuración identitaria a una construcción performativa, y en simultáneo de la politicidad, que cargará la agencia de estos sujetos con repeticiones de prácticas que darán un sentido particular a la hijitud.

Pensar la performatividad y la politicidad permite entender los cuerpos como vehículos de estas expresiones. En este sentido, la corporalidad es testigo de la herencia genética de sus padres (Catoggio, 2022), el cuerpo es prueba de la ausencia de sus progenitores; el cuerpo, como canal para la denuncia, ubica los escraches realizados por H.I.J.O.S. como una práctica —no la única, pero sí la más extensiva— de performatividad y denuncia —aquí vemos que el cuerpo como signo y lenguaje (Martínez Barreiro, 2004) se convierte en canal de expresión y de narración.

La performatividad y la corporalidad de la política es una práctica ya implementada por otros organismos como Madres de Plaza de Mayo, en sus marchas semanales y en diferentes prácticas artísticas, como el siluetazo (Longoni y Bruzzone, 2008). No obstante, notamos que a las prácticas iniciadas por H.I.J.O.S., y luego sostenidas por hijxs en sus prácticas artísticas, se le suma el uso de su propio cuerpo como vehículo de la narración y no solo como soporte de la denuncia. Al respecto, podemos señalar, aparte de las obras analizadas, muestras fotográficas como la de Lucila Quieto que, sobre su propia piel, establece los límites de las ausencias y presencias. Podemos pensar que el tipo de relato de lxs hijxs muchas veces llega a sobrenarraciones biográficas: narran sobre diversos y múltiples dispositivos diferentes maneras de habitar y de resignificar su hijitud.

Estos no son los únicos hijxs que han producido arte. Por el contrario, desde los años 2000 hubo una efervescencia de presencia pública artística de hijxs, tanto en el cine como en la fotografía, en la literatura y en las artes escénicas. Al respecto, Amado (2009) ha realizado investigaciones exhaustivas sobre la construcción narrativa cinematográfica de los hijos, centrándose especialmente en el análisis de obras como *Los rubios* (2003), de Albertina Carri; *Papá Iván* (2004), de María Inés Rouquet y *M*



(2007), de Nicolas Prividera. Estas producciones han puesto de manifiesto la reconstrucción de los lazos entre hijos y padres a través de la superposición de testimonios, fuentes y documentos recopilados. La producción cultural de los hijos es diversa y ha abarcado diversas expresiones artísticas, como las exposiciones de Adjiman, Giuffra y Quieto: *Amontonados* (2010) y *Familia Qherida* (2020); el collage *Cuadernos del exilio*, de Alzogaray Vallera (2010); la muestra *Geografías interiores*, de Molina Planas en 2012; así como las exposiciones fotográficas de Lucila Quieto: *Arqueologías de la ausencia* (2001) y *Re-construcción* (2006). Además, Mariana Eva Pérez ha escrito obras de teatro para Teatro x la Identidad (TXI), como *Mi hijo tiene ojos celestes* y *El coleccionista de mariposas*, y por fuera de TXI, *Ábaco*. Es llamativo el uso del cuerpo en su narración: el relato que es autobiográfico se sostiene en el propio cuerpo hijo como dispositivo indiscutido de la identidad que reproducen.

### Las obras

Para este análisis se han elegido dos obras de teatro que tienen la particularidad de ser las únicas dos obras que son actuadas por hijxs que además han escrito literatura. Es decir, hijxs que primero fueron escritores se posicionan en el espacio teatral. Puede pensarse en estos casos una sobrenarración que acude a la práctica performativa para narrar también con su propio cuerpo. Así, entonces, se analiza a continuación *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (en adelante, *Cuarto intermedio*) y *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA* (en adelante, *Antivisita*).

En primer lugar, se analizará el rol de hijx. Al respecto, considero necesario resaltar que, en la puesta en acción de la narración, la manera en que se nombran y definen en la obra aporta una novedad a sus otras formas de narrarse hijxs en la literatura: el público puede conocerlos de antes.

Como segundo eje, se tomarán las referencias a las políticas públicas. Esta decisión responde a que ambas obras tienen su génesis en un rol estatal: tanto la marca de los espacios que durante la dictadura funcionaron como centro clandestino y, a partir de 2011, por ley nacional, fueron declarados sitios de memoria, como la reapertura y continuación de los juicios de lesa humanidad. Esta perspectiva política permea un régimen de memoria (Crenzel, 2007; Ohanian, 2012) que desarrolla

determinadas decibelidades y modos de narrarse (Pollak y Henich, 2006).

Finalmente, el último eje es la recreación del espacio/escenario. En ambas obras se simula un espacio que es, a su vez, espacio de la política pública: la ex Esma y los Tribunales Federales de Comodoro Py. Llama la atención que el escenario sobre el que transcurre no requiere escenografía que ambiente ese espacio, sino que la propia obra genera ese espacio.

Si trazamos una lectura comparativa entre *Cuarto intermedio* y *Antivisita*, encontramos puntos que nos permiten pensarlas como parte de un estilo, compartiendo temáticas y enfoques. Cabe aclarar que el análisis no será estético ni artístico, sino narrativo ya que buscamos conocer cómo se construye el modo de contar, la herramienta y los focos comunes entre las obras.

*Antivisita* es una *performance* que fue estrenada en junio en 2022 (en esa oportunidad se hicieron cuatro fechas durante el mes de junio) y se reestrenó en marzo de 2023 (en una sola fecha)<sup>6</sup>, en el Centro Cultural Paco Urondo. Fue escrita por Mariana Eva Pérez<sup>7</sup> y dirigida por Laura Kalauz, es interpretada por Pérez, Kalauz y Miguel Algranti. Esta *performance* se describe a sí misma como una visita guiada experimental y reproduce, en un espacio diferente, lo que sería una visita al excentro clandestino de detención, tortura y exterminio (Ex CCDTyE) ESMA, actualmente sitio de memoria.

A lo largo del recorrido, se van atravesando distintos procesos de ingreso: entrar a la ESMA es una manera de entrar a la narrativa de la hija de dos personas detenidas-desaparecidas. A lo largo de esta particular visita, se van recorriendo las instalaciones del excentro clandestino y, a la vez, se va narrando el paso de la madre de Pérez por él. La *performance* va cambiando de localización conforme se avanza en el recorrido por otras habitaciones y se evocan, en cada una, vínculos familiares diversos: la madre, los antepasados emigrados de Europa y su padre.

*Cuarto intermedio* es una obra escrita y actuada por Félix Bruzzone<sup>8</sup> y Mónica Zwaig<sup>9</sup>, hijo de desaparecidos e hija exiliada, y dirigida por Juan Schnitman. Se estrenó en 2018 y desde entonces hizo dos temporadas en el Teatro Bravard (2018 y 2019) y fue presentada en distintos espacios: Museo Genaro Pérez (Córdoba), Centro Cultural Conti, Feria del Libro de Buenos Aires (en el marco del Festival de Periodismo Performativo de Anfibia), El sitio de Memoria ESMA, la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Se reestrenó en 2023, en dos fechas, en marzo en el Teatro El Picadero.

Esta obra inicia, de modo convencional, en la sala, cuando Bruzzone dice que “esto no es actuado” y continúa contando cómo llegó él a presenciar los juicios de lesa humanidad. Para ello, comenta que empezó como escritor contratado para un diario. Del mismo modo, Zwaig dirá la propio como abogada especializada en derechos humanos. Los actores no reparan en sus casos particulares ni narran su propia historia. Sin embargo, la condición de hijxs de ambos subyace en el texto, en el que parece ser algo *casual* o un dato de color, con referencias rápidas a sus madres y padres.

A pesar de que la temática de ambas obras es diferente, encontramos puntos que se repiten en los modos de relatar. Por ello, analizaremos cómo se presentan estos ejes: el rol de hijx y las referencia a políticas públicas y la recreación del espacio y la relación con el público que se lleva a cabo en cada una.

### Rol de hijx

Considero necesario comenzar señalando que utilizaré la expresión hijx para referirme tanto a hijas/os que tengan a sus padres desaparecidos como a los que hayan sido asesinados, se hayan exiliado o hayan estado en condición de presos políticos. En este apartado me propongo poner en relieve el modo en que estos tres narradores/actores ponen en acción su rol de hijx en la pieza que representan. En ambas piezas, y como mencionamos anteriormente, que los tres hijxs hayan escrito literatura autobiográfica no es un dato menor, puesto que entre lo dicho y lo no dicho de su biografía cuentan con una “imagen de autor” (Maingueneau, 2004) que es, presumiblemente, conocida por la mayoría del público asistente.

En el caso de *Antivisita*, notamos que el recorrido, que comienza siendo general, se torna personal: a medida que avanzamos en las salas de detención, Pérez relata acerca del cautiverio de su madre sin perder el rol de guía, utiliza fotos que van estructurando el recorrido de la sala y que acompañan el relato. Luego, nos encontramos con la proyección de una foto a partir de la cual las dos guías (que dicen ser primas) relatan la llegada de sus antepasados al país. En el último segmento, Pérez vacía el bolso con el que realiza la visita y de él extrae minuciosamente los pocos/muchos objetos que tiene de su padre, y en una muestra más ritual expone todos los objetos en un altar. Desde el comienzo más distante del recorrido hasta el

momento en que retira de su bolso los objetos de su padre, vamos acompañando a esta hija que, jugando con el múltiple rol de guía-hija-actriz, entra y sale —y entramos y salimos con ella como espectadores— del registro público para ingresar al privado.

En el caso de *Cuarto intermedio*, el rol de los actores hijxs es por demás novedoso. Ellos hablan desde su participación en los juicios, pero no como hijxs, ni como querellantes, sino como escritor contratado y como abogada. Su perspectiva es profesional, aunque los datos que aportan son datos cotidianos, como, por ejemplo, cómo llegar a los Tribunales Federales de Comodoro Py —atajos en el camino y en qué salida del subte bajar— o en qué piso se puede tomar café o usar el baño, o qué llevar para no aburrirse en el cuarto intermedio. No hacen referencias a su relación como hijxs y su relación con las posibles causas por sus padres. Sin embargo, se hacen referencias al pasar sobre su “hijitud” (Aznárez, 2020). A diferencia de *Antivisita*, aquí no se hace recurrente ni personal, pero, como ya dijimos, su hijitud está presente y forma parte del espectáculo entre lo dicho y lo no dicho. Está presente en escena la tensión de hablar sobre ellos como hijxs. A partir de la imagen del autor, anteriormente señalada, se hace necesario —o esperable— que los actores/hijxs se refieran a sí mismos como hijxs. Y lo hacen: de forma ligera nos cuentan sobre sus padres y cómo esta experiencia que origina la *performance* no se vincula con ello.

87

### Políticas públicas

En esta sección quisiera señalar que ambas obras se refieren, explícitamente, a hechos sociales y jurídicos que se materializaron como políticas públicas a partir del gobierno de Néstor Kirchner y su continuación con los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner. Nos referimos, desde ya, a la reapertura de los juicios de lesa humanidad y al reconocimiento, conservación y difusión de los excentros clandestinos como sitios de memoria.

En esta etapa, que comienza en 2003, se lleva a cabo una relectura del proceso reciente y de la posdictadura. Así, con reconocimientos tales como la resignificación del 10 de diciembre, el Día de los Derechos Humanos, desde 2007 nombrado “Día de la Restauración Democrática”, o la designación del 24 de marzo como Día por la Memoria, la Verdad y la Justicia, primero como fecha de conmemoración y posteriormente como feriado nacional. Posteriormente, se

derogaron las leyes de impunidad y se estableció la imprescriptibilidad de los crímenes de lesa humanidad. Esto permitió la reapertura de procesos judiciales que habían sido detenidos debido a las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, así como a los indultos otorgados por el expresidente Carlos Menem. Esto marcó el inicio de un período en el que el Poder Judicial asumió un papel destacado por parte del Estado.

En 2006, en ocasión del 30º aniversario del Golpe de Estado se produjo una nueva edición del *Nunca Más* que contó con un nuevo prólogo, escrito por el entonces secretario de Derechos Humanos, Luis Eduardo Duhalde. Esta nueva introducción dista de la perspectiva que la CONADEP le imprimió en 1984. En esta nueva versión, ya no se habló de fuerzas violentas que se enfrentaron, sino que por el contrario se sostuvo que:

“Es preciso dejar claramente establecido —porque lo requiere la construcción del futuro sobre bases firmes— que es inaceptable pretender justificar el terrorismo de Estado como una suerte de juego de violencias contrapuestas como si fuera posible buscar una simetría justificatoria en la acción de particulares, frente al apartamiento de los fines propios de la Nación y del Estado que son irrenunciables”. (CONADEP, 2006: 6)

88

En este contexto, como decimos, se produjo la reapertura de los juicios de lesa humanidad. El Ministerio Público Fiscal (2024) informa que desde que comenzó esta nueva etapa judicial hasta la actualidad se abrieron 685 causas de lesa humanidad, de las cuales 316 tienen sentencias dictadas, generando la condena de 1.173 personas. En 2015, con la asunción de un gobierno con características negacionistas (Mauricio Macri), se abrió un nuevo debate respecto de una resolución de la Corte Suprema de Justicia al intentar aplicar (en 2017) el beneficio de reducción de condenas en estas penas, conocido como “2x1”. Claramente, *Cuarto intermedio* dialoga, discute y reactualiza tensiones, debates y creencias sobre estos juicios y su aprehensión (tanto simbólica como de acceso) por parte de la población.

En *Cuarto intermedio* se alude a las políticas públicas vinculadas a esta reapertura de juicios de lesa humanidad y su permanencia en la actualidad, a partir de entrevistas realizadas en la terminal de Retiro, en las que la gente que circula por allí, consultada acerca de su conocimiento de estas audiencias, muchas personas responden que les interesaría presenciarlas pero que no sabían que se podía o cómo se hace. De esta premisa desdoblamos dos hipótesis: una, el Estado que lleva

adelante los juicios no informa correctamente acerca de la posibilidad de asistir a una audiencia de juicios de lesa humanidad; dos, esta *performance* puede reparar esa falta de desinformación estatal a partir de una guía práctica.

La otra *performance* aborda otra política: la de demarcación, conservación y promoción de los sitios de memoria. A partir de 2011, se nacionalizó una política de conservación, protección y difusión de los ex Centros Clandestinos de Detención, Tortura y exterminio (exCCDTyE), que, en algunas zonas como Ciudad Autónoma de Buenos Aires y parte de la Provincia de Buenos Aires, ya funcionaba en mesas de trabajo individuales. La Ley 26.691 nombrará a los exCCDTyE como Sitios de Memoria, habilitará su protección por parte del Estado, conservación, marcación y tendrá también fines didácticos como poder realizar visitas guiadas para conocer cómo fue su funcionamiento y organización durante el periodo del Terrorismo de Estado y las peripecias para que ingresasen a la órbita estatal en democracia.

El rol que encarnan Pérez y Kalauz como guías puede leerse como una crítica al modo en que se realizan las visitas guiadas a los sitios de memorias —en tanto turismo de la memoria—, esto lo notamos en el tono exagerado de la visita y en cómo se resalta lo asombroso del lugar —haciendo alusión a marcas de grilletes en el piso, a la preservación de las pinturas de la pared, e inclusive incorporando la narrativa de una sobreviviente que compartió cautiverio con su madre, que está *entre* el público visitante. Entre estos datos típicos de una visita guiada, se reserva un lugar para la presencia de fantasmas y espectros. Esto dará paso a una entrevista a un *médium* para que vehiculice estas frecuencias paranormales. El público, ahora tomado de las manos, forma parte de esta sesión de espiritismo e invocación.

89

### Recreación del espacio

Otro de los rasgos comunes entre ambas obras es la recreación del espacio que realizan: tanto la recreación de la ESMA como la recreación de una sala de audiencias de Tribunales. Podríamos pensar este rasgo como una condición narrativa para controlar el resultado de estas políticas de memoria que se han convertido, ambas, en emblemas. Por el caso de *Antivisita*, vale la atención sobre su subtítulo: *formas de entrar y de salir de la ESMA*. Si tenemos en cuenta que la madre de Pérez estuvo detenida allí y que todavía permanece desaparecida, no es menor el hecho de que



esta hija recree un espacio del que ella sí puede salir de este centro clandestino.

En *Cuarto intermedio*, la sala de teatro simula ser la sala de audiencia: hay lugares vacíos, organizados alrededor de un tribunal, que llevan en las sillas un cartel que indica sus roles: acusado, querrela y abogado defensor. Sobre cada silla hay un libreto. En un momento de la obra, invitan a personas del público que quieran pasar a actuar en él. El libreto, dicen, es verídico. En esta recreación, los actores/público leen líneas de una audiencia que reproduce cuestiones burocráticas y entredichos respecto de un apodo de uno de los acusados. Podríamos pensar que esta reconstrucción que generan en el marco de una “guía práctica para asistir a audiencias de lesa humanidad” provoca un ejercicio pedagógico de acercamiento junto con consejos de cotidianidades, modos de llegar a los Tribunales, etc., buscando generar un acercamiento social a la participación y saldar la falencia de la aplicación de la política pública, que reconocimos anteriormente.

En ambos casos, se refieren a espacios que son públicos: un sitio de memoria y un tribunal de Comodoro Py, pero las obras provocan el gesto de asumirlos e incorporarlos en su narrativa. Esa narrativa que articula lo íntimo y lo público es relevante tanto por su historia personal, la cual está entrelazada con la Historia reciente, como por las modificaciones que estas políticas generaron en sus familias e historias. Siguiendo esta premisa, podríamos entender esta recreación como un modo de hacer propio un espacio que es ajeno a ellos para incluirlo en su narración y producir un nuevo resultado que es para el público: el teatro.

Asimismo, en este hacer de estos espacios un proceso personal notamos que al público se le da un rol activo: en *Antivisita*, efectivamente, los espectadores *participan* de una visita guiada y son un canal necesario en la sesión de espiritismo; en *Cuarto intermedio*, desde una organización del espacio teatral más tradicional, el público logra participar de instancias como la audiencia y se busca —apelando al humor— una complicidad que espera romper la densidad dramática con la que se suelen abordar cuestiones referidas a la dictadura. Utiliza distintos soportes y escenarios para lograr el cometido: espadas láser, videos, fotos, *stand up* y una pantalla que hace de *graff* de algunos diálogos, entre otros.

Pero, ¿qué tienen que ver estas obras entre sí? ¿Son coincidencias los puntos en común? ¿Hay entre ellas coincidencias artísticas? ¿Estilísticas? Desde las postrimerías de los años 2000, han comenzado a circular distintas expresiones

artísticas elaboradas por lxs hijxs. Cabe advertir que no en todos los casos las producciones se refieren a su condición de “hijx de” o se caracterizan por un estilo autobiográfico. Se destacan, en este sentido, producciones fotográficas, teatrales, literarias —novelas, cuentos y poemas— y cinematográficas —documentales, cortos o largometrajes. Esta efervescencia artística nos muestra, por un lado, un nuevo sujeto social que se hace visible en relación con el avance etario de quienes lo integran; y por el otro, pone en evidencia una marcada sensibilidad a las expresiones artísticas. Ha advertido Pérez (2022) en su tesis doctoral acerca de las representaciones de los desaparecidos en el teatro que, aunque ha habido experiencias de hijxs dramaturgos, sobre todo en Teatro por la Identidad (Diz 2013) o con experiencias en dirección de teatro, no se ha pensado aún en un teatro hijx.

El estilo de arte de lxs hijxs tiene, por un lado, una capacidad —siempre presente— de evocación biográfica, aun cuando en apariencia las obras no son testimoniales; y por el otro, hay un tono de narración que desacraliza ese pasado que los marcó. Estas características, ¿nos permiten hablar de un arte de hijxs? ¿O son hijxs que hacen arte y a veces coinciden en estilos, herramientas, soportes y temas?

91

### Reflexiones finales

A 40 años de la recuperación de la democracia, las prácticas artísticas de la generación de lxs hijxs nos fomentan a seguir reflexionando sobre nuevas formas de *poner el cuerpo* a los ejercicios de memoria. Hemos analizado aquí dos obras teatrales presentadas en el mes de marzo, ícono de la efeméride por la memoria en Argentina, que proponen generar tensiones y desacralizar relatos estáticos de la dictadura.

Los hijxs, en general, han elaborado diversos productos culturales que debatieron en el espacio mediático y han participado de las disputas por el pasado, y en especial, por la posibilidad de generar su propia narración.

Hemos trabajado la construcción de la performatividad política de lxs hijxs que eligen narrarse también desde el cuerpo. En tal sentido, hemos mostrado que tres hijxs —de los cuales dos de ellos son conocidos como hijxs escritores— han elaborado *performances* en apariencia diferentes, pero hemos detectado puntos en común que nos permiten pensar una convivencia en el espacio artístico propio de lxs hijxs, con más puntos comunes que distantes. Ambas obras ofrecen un instructivo —

formas de entrar y salir de la ESMA y guía práctica para asistir a audiencias de lesa humanidad— que parece acercar al resto de la población que no es hija elementos para habitar esos espacios públicos con girones de vida privada de lxs hijxs actores.

Estos hijxs intervinientes en el espacio artístico traen nuevas temáticas y voces que permiten repensar las prácticas propias de los ejercicios memoriales. Las obras nos permiten pensar el arte, la política y la familia desde lugares no cerrados, ni estereotipados ni acabados y en diálogo permanente con la cotidianidad social.

### Referencias bibliográficas

- ALBERIONE, Eva. (2018). Narrativas contemporáneas de los exiliadxs hijxs: esa particular manera de contar-se. En Soledad Lastra (comp.), *Exilios: un campo de estudios en expansión*, pp. 197-210. Buenos Aires. CLACSO.
- AMADO, Ana. (2004). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- AMADO, Ana. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- APREA, Gustavo. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines, Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento.
- ARFUCH, Leonor. (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE
- ARFUCH, Leonor. (2014). "Autobiografía, memoria e historia". *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1, 68-81.
- ARGAÑARAZ, María Eugenia. (2018). *Escritura, identidad y exilio: El descentramiento del sujeto femenino en la narrativa de Reina Roffé, Tununa Mercado y María Teresa Andruetto*. Tesis de doctorado en Letras, Universidad Nacional de Córdoba.
- ARGAÑARAZ, Eugenia y COLOSIMO, Ayelén. (2024) "Actuar de mi mismx: entramados narrativos y puesta en escena en las obras teatrales de dos hijxs exiliadxs". Ponencia presentada en el *XI Congreso Internacional Orbis Tertius*. La Plata, 24 al 26 de abril.
- AUSTIN, John Langshaw. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y*

- acciones. Barcelona: Paidós. (Edición original, 1962.)
- AZNÁREZ, Luciana. (2022). Hijitud: conceptualizar la identidad de los hijo/a/s de las dictaduras latinoamericanas. En Teresa Basile y Cecilia González (eds.), *Las posmemorias: perspectivas latinoamericanas y europeas*, pp. 173-197. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- BADAGNANI, Adriana. (2012a). "La voz de los hijos en la literatura argentina reciente: Laura Alcoba, Ernesto Semán y Patricio Pron". Ponencia presentada en el *V Seminario Internacional de Políticas de la Memoria*. Buenos Aires, 4-5 de octubre.
- BADAGNANI, Adriana. (2012b). La experiencia del exilio en la literatura argentina reciente. Laura Alcoba y las marcas textuales del desplazamiento. En Nicolás Hochman (ed.), *El exilio del retorno*, pp. 31-60. San Fernando, Buenos Aires: Heterónimos.
- BADAGNANI, Adriana. (2013a) "La construcción de las memorias mediante los archivos personales de los hijos de desaparecidos: Ernesto Semán, Mariana Eva Pérez y Ángela Urondo Raboy". Ponencia presentada en las *VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*. La Plata, 7-9 de agosto.
- BADAGNANI, Adriana. (2013b). "La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos". *Oficios Terrestres*, 29, sin paginación.
- BASILE, Teresa. (2015). Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya. En Teresa Basile (coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, pp. 195-212. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- BASILE, Teresa. (2016). "La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone". *CELEHIS*, 32, 141-169.
- BASILE, Teresa. (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- BASILE, Teresa. (2022). El dilema de narrar el mal radical. En Natalia Montealegre Alegría y Graciela Sapriza (eds.), *Infancias en dictadura: sobre narrativas, arte y política*, pp. 27-69. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República.
- BUTLER, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. (Edición original, 1990.)

- CASALI, Silvana. (2021). *Lo político en la ficción. Un abordaje comunicacional de la literatura de hijos durante el periodo kirchnerista (2003-2015)*. Tesis de doctorado en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata.
- CATOGGIO, María Soledad. (2022). "Entre cuerpos, fantasmas y ancestros: memorias de restitución de los desaparecidos de la última dictadura militar argentina". Ponencia presentada en las *XI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata, 6 de diciembre.
- CINTO, Agustina. (2021). "«Hijos de una misma historia». Memorias de la política y demanda de justicia en H.I.J.O.S. Rosario". *Etnografías Contemporáneas*, 7-13, 36-63.
- CONADEP. (2006). *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba. (Edición original, 1984.)
- CRENZEL, Emilio. (2008). *La historia política del Nunca Más*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- CUETO RÚA, Santiago. (2009). "Nacimos en su lucha, viven en la nuestra". *Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS-La Plata*. Tesis de Maestría en Historia y Memoria, Universidad Nacional de La Plata.
- DAONA, Victoria. (2015) "Princesas, combatientes y pilotos. Estéticas de filiación en las narrativas de los/as hijos/as de desaparecidos/as en Argentina". *Telar. Revista del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T.*, 13-14, 166-186.
- DAONA, Victoria. (2018). "Voces y poéticas de la memoria. Un corpus de novelas argentinas contemporáneas". *Revista Chilena de Literatura*, 97, 105-126.
- DE MAN, Paul. (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos*, 29, 113-118.
- DIZ, María Luisa. (2013). "Teatro x la Identidad: un escenario para la(s) memoria(s) sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad". Ponencia presentada en las *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Buenos Aires, 6-8 de noviembre.
- DRUCAROFF, Elsa. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- GOMBRICH, Ernest. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: FCE.
- LEJEUNE, Philippe. (1986). *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LASTRA, María Soledad. (2014) "Semillas de la recepción a los retornados del exilio argentino y uruguayo (1983-1985)". *Cantareira*, 28, 71-90.



- LASTRA, María Soledad. (2016). *Volver del exilio. Historia comparada de las políticas de recepción en las posdictaduras de Argentina y Uruguay (1983-1989)*. La Plata: Ediciones Universidad Nacional de La Plata
- LONGONI, Ana y BRUZZONE, Gustavo. (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- MARTÍNEZ BARREIRO, Ana. (2004). "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas". *Papers*, 73, 127-152.
- MINISTERIO PÚBLICO FISCAL. (2024). Informe estadístico sobre el estado de las causas por delitos de lesa humanidad en Argentina. *Diagnóstico 2023*. Buenos Aires: Autor. Disponible en: <https://www.fiscales.gob.ar/lesa-humanidad/son-1173-las-personas-condenadas-por-crímenes-de-lesa-humanidad-en-316-sentencias-dictadas-en-todo-el-pais-desde-2006/> [consulta: 20 de diciembre de 2023].
- OHANIAN, Bárbara. (2012). "Dispositivo de gobierno, memoria y subjetividad. Un abordaje posible". *Aletheia*, 2-4, 1-18.
- PELLER, Mariela. (2012) "Experiencias de la herencia. La militancia armada de los 70 en las voces de la generación de las hijas y los hijos". *Revista Afuera*, 12, sin paginación.
- PELLER, Mariela. (2015). La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la postdictadura argentina. En Roberto Pittaluga, Juan Pablo Giordano y Luis Escobar (eds.), *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, pp. 115-141. Santa Fe: María Muratone Ediciones.
- PELLER, Mariela. (2016): "Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas de desaparecidos en Argentina". *Criação & Crítica*, 17, 75-90.
- PÉREZ, Mariana Eva. (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Paidós.
- POLLAK, Michael y HEINICH, Natalie. (2006). El testimonio. En Michael Pollak, *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*, pp. 53-112. La Plata: Al Margen.
- REATI, Fernando. (2015). "Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina". *Alternativas*, 5, 1-45.



TAVERNINI, Emiliano. (2017). "Los trabajos de Sísifo: el regreso al instante que relumbra de peligro en la poesía de hijos de desaparecidos". *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 7, 145-160.

TAVERNINI, Emiliano. (2019). "Performance de memorias y deconstrucción del familismo en Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.)". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], 11 de junio, sin paginación.

TAVERNINI, Emiliano. (2022). "Poesía y derechos humanos en la Argentina de los noventa: la antología *El lenguaje de un gesto* (1993)". *Estudios de Teoría Literaria*, 11-24.

TAYLOR, Diana. (2006). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

#### Notas

<sup>1</sup> Este trabajo se realizó en el marco del PICT "Genética y derechos humanos: imaginarios, creencias y gestión de la salud, la justicia y la identidad en la argentina reciente (1980-2020)", de la Agencia I+D+i.

<sup>2</sup> Hay obras realizadas por hijxs Argenmex fuera de Argentina que analizamos en Argañaraz y Colosimo (2024).

<sup>3</sup> Sobre esta vacancia también advierte Pérez (2022).

<sup>4</sup> El ejemplo que Austin (1991) utiliza en su clásico libro se refiere a la capacidad del lenguaje que permite que, a partir de decir "sí, quiero", una persona pasa de hecho a estar casada con otra. Esa afirmación es el hecho constitutivo que hace que cambie algo y que la persona enunciativa modifique —o pueda modificar— sus prácticas en relación con ello.

<sup>5</sup> Podríamos pensar una categoría en la que "HIJX" fuera el resultado de la acumulación de performatividad y politicidad de unx hijx.

<sup>6</sup> Se han realizado más exhibiciones a lo largo de 2023, pero para esta investigación he tomado hasta la fecha que se indica.

<sup>7</sup> Mariana Eva Pérez es hija de madre y padre desaparecidos por el Terrorismo de Estado. Ella fue secuestrada junto a su madre y retornada con sus abuelos. Al momento del secuestro su madre estaba embarazada y dio a luz a su hermano en la ESMA, con el que se encontró en 2000. Ha escrito *Diario de una princesa montonera* (2012) y la dramaturgia para dos piezas de Teatro x la identidad: *Mi hijo tiene ojos celestes* y *El coleccionista de mariposas*, y por fuera de TXI, *Ábaco*. *Antivisita* es la primera en la que, además, actúa.

<sup>8</sup> Félix Bruzzone publicó su primera obra, en 2007 (76). Luego, *Los topos* (2008), obra que lo colocó en un lugar de visibilidad y resonancia; *Barrefondo* (2010); *Las chanchas* (2014); *Piletas* (2017); y *Campo de Mayo* (2019). Recientemente, y en base a su último libro, se filmó *Camuflaje* (Perel, 2022), interpretada en el rol protagónico por el mismo Bruzzone.

<sup>9</sup> Monica Zwaig nació en Francia durante el exilio de sus padres. Llegó a Argentina para trabajar como abogada en juicios de lesa humanidad. Escribió *Una familia bajo la nieve* (2021) y *La interlengua* (2023).