

Cuarto Intermedio: una comedia negra (e intermedial) sobre los juicios de lesa humanidad



Jordana Blejmar

Universidad de Liverpool, Inglaterra

jordana.Blejmar@liverpool.ac.uk

Resumen

Este artículo propone una lectura de las ideas de lo “común” y de lo “público” en *Cuarto intermedio. Guía práctica para los juicios de lesa humanidad*, una conferencia-performática e intermedial ideada y protagonizada por el escritor Félix Bruzzone y la abogada y actriz Mónica Zwaig, y dirigida por el cineasta Juan Schnitman. *Cuarto intermedio* se estrenó en la Casa Victoria Ocampo en 2018, en el marco de Literatura Expandida, un ciclo organizado por el Fondo Nacional de las Artes que se propuso reflexionar sobre el desplazamiento de la literatura a otros soportes y lenguajes. *Cuarto intermedio* es parte de un emergente corpus de obras intermediales en Argentina definidas no tanto por la interdisciplina como por su indisciplina, es decir por cierta irreverencia hacia los límites establecidos entre diferentes territorios y áreas de especialización en favor de una nueva forma de hacer y estar juntos. Lejos de cualquier provincialismo disciplinario, pero conservando cierta especificidad de los lenguajes y discursos elegidos, estas obras promueven la idea de *contagio* entre formatos, conceptos y sujetos provenientes de distintos campos. *Cuarto intermedio* es así una invitación a crear una “comunidad de memoria” por fuera, o mejor dicho, en los márgenes de la ley, la de los tribunales de Comodoro Py, pero también en los bordes disciplinarios y en sus zonas de contacto que son a su vez sus zonas de exclusión.

PALABRAS CLAVE: FÉLIX BRUZZONE, CUARTO INTERMEDIO, INTERMEDIALIDAD, POSMEMORIA, DICTADURA ARGENTINA.

Cuarto intermedio: A Dark (and Intermedial) Comedy about the Trials for Crimes Against Humanity

Abstract

This article offers a reading of the ideas of the ‘common’ and the ‘public’ in *Cuarto intermedio: Guía práctica para los juicios de lesa humanidad*, a multimedial lecture-performance written and acted by Argentine writer Félix Bruzzone and French lawyer and actress Mónica Zwaig, and directed by filmmaker Juan Schnitman. It was first

performed in 2018 at one of the houses of writer Victoria Ocampo. The play formed part of a literature series organised by the Fondo Nacional de las Artes known as Literatura Expandida, a project that sought to blend disciplinary borders and explore the connections between different artistic fields. *Cuarto intermedio* is part of an emerging corpus of plays that rather than promoting *interdisciplinary* work, encourage the *indisciplinary* gesture. The latter constitutes a lack of respect, a sort of irreverence toward limits established between different territories and areas of expertise in favor of new and collective ways of being and doing. Far from any disciplinary parochialism and hierarchies of expertise and practice (including high art and popular culture), and yet keeping the specificity of certain languages and discourses, these plays promote the idea of *contagion*, the borrowing and exchange of formats, concepts and subjects from different fields. *Cuarto intermedio* is thus an invitation to create a ‘community of memory’ adjacent to the law, that is at the site of the Comodoro Py trials, but also one located at the boundaries (zones of both exclusions and contacts) of disciplinary frontiers.

KEYWORDS: FÉLIX BRUZZONE, CUARTO INTERMEDIO, INTERMEDIALITY, POSTMEMORY, ARGENTINE DICTATORSHIP.

Desde hace ya algunos años asistimos a la emergencia de una buena cantidad de obras que predicán un arte de lo impuro, lo inespecífico y lo impertinente. En *Ensayos sobre la inespecificidad del arte* (2015), Florencia Garramuño sostiene, en referencia a obras tan diversas como las de Nuno Ramos, Clarice Lispector, o Tamara Kamenszain, que se trata de textos culturales difíciles de categorizar, de fronteras porosas, animados por un “intenso nomadismo” y “vulnerabilidad” que predicarían algo así como lo que el crítico paraguayo Ticio Escobar ha llamado “arte fuera de sí”. Para Garramuño, la inespecificidad del arte permitiría la creación de comunidades expandidas, “más allá de la identificación homogénea que funda la pertenencia” (39). En *Estética de la emergencia* (2010), el crítico rosarino Reinaldo Laddaga arroja un diagnóstico similar. Nos dice que nos encontramos ante un cambio de paradigma en el arte y la cultura solo comparable al que tuvo lugar con la modernidad estética. Laddaga se refiere a nuevas “ecologías culturales” y formas de socialización nacidas gracias a la globalización y a comunidades experimentales que se expresan en proyectos transnacionales y postdisciplinarios, y en formas de colaboración entre artistas y no artistas, instituciones transnacionales y espacios locales.

En el contexto argentino, los últimos trabajos de Lola Arias y Albertina Carri representan dos claros proyectos creativos que celebran tanto la inespecificidad del arte como la creación de comunidades expandidas y post-disciplinarias. De *Cuaterros* (2016), por ejemplo, una brillante película sobre otra película (inexistente/ficcional), ha dicho Carri que “a veces creo que es más una performance o una pequeña novela” (Verbitsky 2018, online). *Cuaterros* tiene de hecho su contraparte performática tanto en la instalación *Operación Fracaso y el Sonido Recobrado*, que se realizó en el Parque de la Memoria en 2015, como en la conferencia performática *El Affair Velázquez* (del ciclo *Mis documentos*, de Lola Arias, 2013), y parte efectivamente de un pequeño libro, escrito por el padre desaparecido de la directora, que si bien no es una novela tiene todos los condimentos de una suerte de Western criollo. A su vez, Lola Arias recurre a diversas plataformas artísticas (la video-instalación, el documental cinematográfico, la performance) para explorar los efectos de la guerra de Malvinas en los ex combatientes de ambos lados del Atlántico. Arias no solo desplaza el tema y los *performers* de un registro a otro para trabajar con las herramientas y lenguajes idiosincráticos de cada uno, sino que además crea obras difíciles de asignar a una sola expresión artística. Como lo han señalado ya varios críticos, *Campo minado* (2016) es, en efecto, una obra que tiene mucho de documental filmico, mientras que *Teatro de guerra* (2018) es una

película muy teatral. En ambos casos, el de Carri y el de Arias, se trata de proyectos que exploran formas de lo común más allá de las pertenencias disciplinarias, y que a su vez están compuestos por textos inherentemente intermediales.

Un tercer ejemplo de este interés contemporáneo por explorar las zonas de contacto y de contagio (el *in-betweenness*) de los medios, y las potencias de las comunidades inespecíficas que nacen de esos cruces, es lo que ha venido haciendo Félix Bruzzone en los últimos años. Piletero de oficio, escritor, tallerista y docente en la Universidad Nacional de las Artes, Bruzzone publicó sus primeros libros (*76* y *Los topos*) en 2008. Aunque no ha dejado nunca de escribir ficción ha incursionado, más recientemente, en el campo de la performance, de la mano precisamente de Lola Arias. Invitado al ciclo de conferencias performáticas, *Mis documentos*, donde artistas de diferentes campos presentan sus investigaciones personales en una puesta en escena de formato mínimo (“el artista en el escenario con sus documentos”), Bruzzone presentó hace unos años *Campo de Mayo* (2013). Allí explora, desde la mirada errática de un corredor, esta guarnición militar que es a la vez basural y ex campo de exterminio. La conversación que inició con el público en esa oportunidad la continuó luego en la novela homónima que publicara en el 2019, donde Fleje, su protagonista, también corredor incansable, busca a su madre desaparecida en el centro de tortura y exterminio conocido como “El campito”, donde también desapareció la madre de Bruzzone.

El mismo año de publicación de *Campo de Mayo*, la novela, Bruzzone estrenó además *Cuarto intermedio: guía práctica para juicios de lesa humanidad*, otra performance protagonizada también por la abogada de derechos humanos y actriz francesa Mónica Zwaig, y dirigida por el cineasta Juan Schnitzman. La obra fue presentada en el marco de Literatura Expandida, un ciclo organizado por el Fondo Nacional de las Artes que se propuso reflexionar sobre el desplazamiento de la literatura a otros soportes y lenguajes. *Cuarto intermedio* se estrenó en la Casa Victoria Ocampo (un dato nada menor es que Ocampo fue la única escritora latinoamericana en haber sido invitada a cubrir el juicio de Núremberg) y parte del encuentro real entre Zwaig y Bruzzone en los juicios, todavía en proceso, sobre la mega causa ESMA. Bruzzone es, se sabe, hijo de desaparecidos y Zwaig se vinculó con las audiencias a raíz de un trabajo jurídico que realizó para la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI), una de las organizaciones encargadas de encontrar a las hijas e hijos de desaparecidos durante la última dictadura. “Hablan diferentes idiomas y no se terminan de entender bien”, dice la sinopsis de la obra, “pero deciden que aun así pueden hablar de los juicios de lesa humanidad sin morderse los labios y sin llanto”.

Aquí me ocuparé, por un lado, del modo en que *Cuarto intermedio* pone a dialogar lenguajes y materiales provenientes de distintos, y a veces hasta opuestos, regímenes discursivos (el jurídico-legal, el derecho-humanístico, el cinematográfico, el teatral) para erradicar cualquier distinción tajante entre lo documental y lo ficcional. Se trata, en última instancia, de comprobar si en esos cruces es posible sortear el estallido de sentido y la catástrofe de la representación, para decirlo con Gabriel Gatti (2008), que supuso el golpe de Estado de 1976. Así, antes que un aporte al debate sobre si es o no posible representar el horror, la obra se pregunta por cómo representarlo, por las herramientas y lenguajes que disponemos para dar sentido a todo aquello que desafía precisamente todos nuestros sentidos. La respuesta sobre cómo representar el horror -a lo Didi-Huberman- es a través de un montaje anacrónico, e intermedial, de arte impuro e inespecífico.

Por otro lado, me interesa pensar las razones por las cuales esta obra pone en escena un hijo de desaparecidos que, a contrapelo de lo que viene sucediendo con las posmemorias culturales latinoamericanas, se presenta ante la audiencia sin referir o (auto)ficcionalizar su condición de víctima directa de la dictadura. En efecto, a

diferencia de lo que sucede en obras como *Mi vida después* (Arias, 2008), o *El rumor del silencio* (Lagartijas tiradas al sol, 2013), *Cuarto intermedio* no se ocupa tanto de las biografías de los *performers* en escena como de lo que Michael Rothberg (2019) ha llamado recientemente los “sujetos implicados”, esto es sujetos que no han participado directamente de la escena (traumática) pero están no obstante implicados por esas historias de violencia mediante una participación indirecta. No hay aquí hijxs de protagonistas de los setenta representando la juventud de sus padres en escena, sino jóvenes artistas preocupados antes por explorar las posibilidades del teatro para intervenir, directamente, en las políticas de memoria del presente. *Cuarto intermedio* pone así a descansar a la primera persona, y se propone como un ejemplo del modo en que los “hijxs de” pueden hablar del pasado desde lugares alternativos, no siempre reducidos a lo (auto)biográfico o a lo autoficcional.

El principal problema sobre el que trabaja la obra es el de la transmisión. *Cuarto intermedio* apunta por un lado a las dificultades inherentes de transmitir el trauma, lo que Cathy Caruth (1996) llamó “the unclaimed experience” (¿cómo hablar de los testimonios sin caer siempre en el llanto o la incomprensión?, se preguntan los protagonistas), pero también a las dificultades prácticas de transmisión que desde siempre deben sortear quienes quieran participar de cualquier juicio de lesa humanidad en la Argentina. Por un lado, entonces, se trata de pensar en los lenguajes y recursos que tenemos para dar testimonio de la experiencia inasible del trauma, y por el otro, de las difíciles condiciones materiales y concretas a las que están expuestos esos relatos cuando son transmitidos, por televisión, a una audiencia extendida, más allá de la directamente implicada en los juicios.



Estas dificultades ya eran evidentes en el Juicio a las Juntas que tuvo lugar en 1985, ante una sociedad todavía conmovida por la cercanía de los crímenes. El juicio -que terminó con la condena a cinco de los nueve militares acusados- era público, pero no se permitían tomar imágenes. ATC lo grabó en su totalidad, pero la gente solo podía acceder a los fragmentos que transmitían intermitentemente los noticieros, o a las crónicas de los más de doscientos periodistas instalados en el lugar.¹ La reapertura

1. Claudia Feld (2015) sostiene que en el imaginario colectivo han sobrevivido solo unas pocas postales de los nueve meses que duró el proceso. Como la de Videla, Massera y compañía sentándose uno

de los juicios en el 2003, después de décadas de impunidad, fue un nuevo triunfo de la democracia, pero un fracaso en términos de audiencia. Por un lado, muy poca gente directamente no afectada por los casos asistió por propia voluntad a acompañar el proceso. Además, con algunas poquísimas excepciones de los así llamados medios “alternativos” (Cosecha Roja, Anccom, Infojus), los juicios casi no se cubrieron ni en televisión ni en prensa gráfica. Como dice la agrupación H.I.J.O.S, “la noticia era la no-noticia”.² Uno de los reparos de los medios para tomar las imágenes de los juicios fue la mala calidad de las imágenes, ya que, hasta fines de 2009, cuando se firmó un acuerdo de colaboración con el INCAA, los juicios eran filmados por policías. La obra pone al descubierto, no sin humor, algunos percances de esa manera poco profesional de preservar imágenes claves de nuestra historia, como por ejemplo cuando un policía grabó inadvertidamente un episodio de los Simpsons en lugar de la audiencia que tenía asignada.

Tal como lo hizo entonces HIJOS con diferentes campañas (“Yo me pongo la camiseta por el Juicio y Castigo a los genocidas” o “dibujar (en) los juicios”), *Cuarto intermedio* se propone promocionar lo que sucedía -y sucede- en los tribunales de Comodoro Py. Bruzzone y Zwaig se presentan ante la audiencia en el doble rol de “reclutadores de memoria” y traductores tanto de los testimonios, como del lenguaje a veces inescrutable de la ley. Una de las estrategias que utilizan para transformar a los espectadores de su obra en espectadores de los juicios es la de mostrar su lado “entretenido” y su naturaleza inherentemente teatral. Lejos de ser éste un gesto frívolo, Bruzzone y Zwaig ponen a trabajar todo su ingenio para ocuparse de aquello que solo puede decirse -el horror de los campos, el inquietante reencuentro de las víctimas con sus verdugos en las audiencias, los tiempos insondables de la justicia- en las zonas de contacto entre diversos saberes y lenguajes.

La comparación entre los juicios y el teatro no es en absoluto caprichosa. Todo juicio es, se sabe, una puesta en escena y la representación pública de un drama. Algunos de las audiencias de la causa ESMA - el caso del juicio sobre los crímenes de La Cacha, por ejemplo- se llevaron incluso a cabo en un antiguo teatro. Cuenta Fernando Alfón en la crónica que escribió para *Infojus*, y que Bruzzone menciona en la obra, que la gente se registraba en la boletería, el tribunal se había montado sobre el escenario, y sobre la platea se desparramaba el público.³

Cuarto intermedio exhibe así a los juicios como un drama, pero, no menos, como una comedia negra. Alfón recuerda por ejemplo el comentario jocoso de uno de

por uno en el banquillo para escuchar los alegatos (aunque los acusados estuvieron allí solo seis días de todo el proceso), o la efusiva reacción de la sala y el pedido del juez para que se la desaloje cuando Strassera pronuncia por primera vez el “Nunca más”. Escritores como Borges (en una crónica de título “Lunes, 22 de julio de 1985”, para la agencia española EFE) o el inglés Colm Tóibín (*The Trial of the Generals* (1995 [1990])) han también dejado plasmadas sus impresiones en breves pero contundentes crónicas de su paso por tribunales.

2. “Llegaron los juicios y pensábamos que serían nota de todos los diarios, que los flashes de las cámaras serían constantes, que los noticieros los iban a tener en la agenda del día...pero no. Las empresas de comunicación prefieren ignorar las ‘buenas noticias’” (GAC, 2009: 34).

3. Anota Colbin que “across the square from the court is the Teatro Colon, the city’s luscious nineteenth century opera house, where the Argentine soprano Adelaida Negri is bringing down the house in a stunning production of Norma” (25). Así y todo, el verdadero drama se vive en los tribunales. Colbin escucha los testimonios absorto, llora con ellos, se sorprende, está como hipnotizado. Así también vivió Nuremberg Victoria Ocampo, quien “narra los juicios como si fueran un espectáculo. Por momentos un drama, por momentos una ópera o un teatro; hay personajes y episodios, los uniformes son magníficos disfraces, los acentos, los tonos y las miradas, piezas de música; hasta la vista se convierte en algo que se interpreta con los oídos. Ocampo escucha las acusaciones, mira los ‘films’ y las fotos del Holocausto, va a la ‘exhibit’ donde están la pantalla de lámpara hecha con piel humana, el jabón hecho con grasa, las cabezas reducidas. Escribir aquí significa volverse la espectadora de un teatro del horror.” (Liendo, 6).

los querellantes quien, en un momento, y ante la mirada consternada del represor Miguel Etchecolatz, dijo que iba al kiosko pues “la revolución también se hace con caramelos!”. Los juicios tienen además mucho de comedia de enredos, género que Bruzzone ha ensayado con comodidad en sus ficciones. En un momento, por ejemplo, Bruzzone menciona a otro de los cronistas de *Infojus* que, sin darse cuenta, pasó un tiempo considerable, escuchando una audiencia diferente a la que le habían asignado porque se había perdido en los laberínticos pasillos de tribunales. Finalmente, hay algo en la obra de romance atípico. “Tengo un romance con el lado B de los juicios, esas anécdotas de lo cotidiano, de lo teatral que hay en una audiencia judicial” (2018b), dice Zwaig, conocida en Comodoro Py como “la alegría de los juicios”. Bruzzone – a quien Tamara Kamenszain (2016) llama “lover” antes que “hater”- confiesa que él también empezó a fanatizarse por los juicios, y compara esa obsesión con la de una admiradora de Mel Gibson que conoció en el cine y que iba a todas las funciones de *Arma mortal 4* solo para gritarle desaforada a su galán que lo amaba. Y es que como las mejores películas de acción (en la obra se compara a los tres momentos de la mega causa ESMA con la trilogía *Star Wars*) los juicios tienen todos los condimentos para generar pasiones: villanos, defensores del bien, “abogados del Diablo” (así titularon Bruzzone y Zwaig una crónica que escribieron para la revista *Anfibia*), drama, llanto y, por supuesto, buenos y malos actores.

No obstante, no es menos cierto que la mayor parte del tiempo las audiencias pueden ser también muy aburridas. En la obra Bruzzone habla de tres miedos que tenía cuando *Infojus* le pidió que cubriera una de las audiencias: el miedo a no saber qué iba a pasar, el miedo a no entender qué iba a pasar y el miedo a aburrirse. Alfón también dice que su audiencia empieza recién a las tres de la tarde y que puede llegar a ser eterna. Lo curioso es que no solo los periodistas y los cronistas se aburren, sino que estos procesos pueden ser tediosos incluso para los acusados cuyo destino se define en esas largas horas de testimonios y alegatos. Alfón cuenta por ejemplo, el caso de un represor que se entretenía haciendo crucigramas. “Cuarto intermedio”, ese término judicial que designa el momento oficial de la pausa en un juicio, donde no pasa absolutamente nada, es por eso un título acertado para la obra.

Bruzzone y Zwaig le hacen frente a ese aspecto “poco marketinero” de los juicios con una medida extrema: salen a la calle a reclutar espectadores-actores. Los vemos en pantalla grande entrevistando a los vecinos de Comodoro Py y preguntándoles si saben dónde son las audiencias e insistiendo para que vayan. En la obra hay además un momento en el que el espectador es también invitado a participar de la recreación ficcional de un juicio. *Cuarto intermedio* promueve así una concepción de la memoria no como proceso involuntario del recuerdo, sino como el producto del esfuerzo y trabajo colectivo.⁴

4. En *Los trabajos de la memoria* (2002), Elizabeth Jelin sostiene que existe una importante distinción en los procesos de memoria entre lo activo y lo pasivo. Existen “restos y rastros almacenados, saberes reconocibles, guardados pasivamente”, archivos públicos y privados que forman parte de las huellas del pasado. “Pero éstos son reservorios pasivos, que deben distinguirse del uso, del trabajo, de la actividad humana en relación a ellos” (2002: 22). Jelin distingue entre el reconocimiento (“una asociación e identificación de un ítem referido al pasado”) y la evocación (“recall, que implica la evaluación de lo reconocido y en consecuencia de un esfuerzo más activo por parte del sujeto”).



Además de reclutadores de memoria, los *performers* ofician aquí como mediadores y traductores entre ambos mundos, el jurídico-legal y el de los espectadores de teatro. De hecho, hay un momento en la obra donde se toca explícitamente el problema de la traducción. Bruzzone se pregunta si existirá un diccionario que contenga todas las explicaciones sobre crímenes de lesa humanidad. Zwaig dice que ella tiene un diccionario que trajo de Francia precisamente para eso. Mientras lee, en francés, las definiciones literales de términos como “desaparición forzada”, “tortura” y “humanidad”, Bruzzone lee en castellano entradas similares que han escrito *ad hoc* para su propio “Larousse Ilustrado de Lesa Humanidad”. Lo interesante es que las entradas en español no son traducciones literales de las entradas en francés y las definiciones de esas entradas no son explicaciones clarificadoras de las palabras, sino libres interpretaciones (metáforas, imágenes, alegorías) de las palabras en cuestión. No hay aquí clausura tranquilizadora de sentidos, sino por el contrario proliferación semántica, préstamo de lenguajes entre medios y disciplinas varias, fronteras borrosas entre lo ficcional y lo documental, lo factual y lo imaginario.

Por ejemplo, si en el diccionario francés una de las entradas es “desaparición forzada”, en el nuevo diccionario ésta corresponde a la del “ventilador”. La definición refiere a la partecita del testimonio de una mujer que tiene a su hermana desaparecida. “Ventilador: mamá armaba el ventilador con ropa de la negrita. Y decía que a la noche la negrita venía a hablar con ella. Tenía esperanza en el corazón que la negrita iba a volver. Armaba el ventilador de pie con la ropa de mi hermana”. Para la entrada “literatura”, Bruzzone y Zwaig eligen la frase “Literatura y cine”: “lo que más se menciona en los juicios de lesa humanidad”, dice Bruzzone “son películas”. La entrada incluye la anécdota de una sobreviviente quien, en una audiencia, interrogada por el aspecto de un represor que la torturaba y que apodaban como un personaje de Al Pacino, termina describiendo -en otro paso absurdo de comedia negra- al actor estadounidense en lugar de al represor. La confusión entre ficción y realidad es también referida en la entrada “Cine documental” que incluye la anécdota ya mencionada sobre la grabación inadvertida del episodio de los Simpsons durante una de las audiencias.

El particular diccionario con ecos de interconectividad rizomática deleuziana que proponen aquí los *performers* es, cómo dudarlo, producto de una transformación radical de los modos que teníamos de organizar el campo de lo sensible y de comunicarnos antes del golpe. La experiencia de la desaparición forzada ha hecho estallar todos los cimientos de los universos de sentido que hasta entonces nos acompañaban. Ante tamaño descalabro, la respuesta no es en esta propuesta silencio e introspección, sino fusión y combinación de registros y lenguajes impuros, mestizaje e hibridez disciplinaria, ambigüedad y montajes anacrónicos, contaminación e intrusiones de saberes, fronteras porosas, comunidades expandidas. La intermedialidad es aquí, entonces, una apuesta tanto estética como política.⁵ Implica hacer uso indistinto de recursos, lenguajes y sujetos provenientes de diferentes campos y registros, pero también de encontrar los puntos en común entre todos ellos no tanto para representar los efectos del trauma del pasado, sino para poner en acción mecanismos colectivos, afectivos y colaborativos de memoria que nos permitan mejor vivir en el presente.

Hacia el final de la obra Bruzzone y Zwaig imaginan un futuro invadidos por simios. “Este diccionario es para ellos”, dicen, porque cuando lleguen “van a entrar a Comodoro Py, van a encontrar los videos y los expedientes de lesa humanidad y no van a entender nada”, porque esos cientos de horas filmadas y esos cientos de fojas (cincuenta y nueve cuerpos impresos, veinticuatro resmas de hojas, cincuenta y ocho kg, literalmente “el peso de la justicia en esta historia”), esos miles de testimonios, nunca llegarán a transmitir todo. Para ello se necesitará una lengua más ambigua, inespecífica y afectiva, acaso más cercana a la verdad del arte y la ficción, que a la del documento y la evidencia.



Al actuar como reclutadores de memoria y traductores de los juicios, Bruzzone y Zwaig proponen una idea de transmisión no como un mero problema de (no) representación, sino sobre todo, como un problema de acción, de *afección* y de *performance*,

5. Nótese aquí una distinción entre la intermedialidad y la transmedialidad. Mientras la primera enfatiza la existencia de bordes disciplinarios que son, no obstante, traspasados en objetos estéticos híbridos, la transmedialidad parte de la premisa que, en la era digital, dichos bordes han ya colapsado y nos encontramos en lo que algunos han llamado una era post-medios (Peth 2018: 167).

en el sentido literal de la palabra tanto de “actuar” como de “interpretar” y hasta de “provocar”. “Acá -dicen Bruzzone y Zwaig- sacamos a los juicios de su lugar habitual, armamos una imagen de ellos, todo de forma muy consciente, para tirarlos por ahí, entre la gente que se acerque, como una bomba casera”. La imagen de la bomba casera arrojada al público es pertinente porque apunta a la necesidad de emancipar a los espectadores, de sacarlos del lugar de pasividad que a menudo se les reserva en su carácter de espectadores. Jacques Rancière (2009), invita a pensar en un “teatro sin espectadores”, no un teatro de sillas vacías, sino uno donde los espectadores se conviertan en activos participantes en lugar de inactivos voyeurs de los dramas en escena. El teatro es, para el filósofo francés, el lugar donde la audiencia pasiva de espectadores se transforma en efecto en el cuerpo activo de la comunidad.

En este sentido, la obra produce un desplazamiento de foco en relación a otras producciones posmemoriales de las posdictaduras latinoamericanas, en tanto la atención no está aquí puesta tanto en Bruzzone, “víctima directa de la dictadura”, sino en lo que Michael Rothberg llama en su último libro (2019) los sujetos implicados. Para Rothberg, la figura del sujeto implicado rompe con la dicotomía víctima-perpetrador que ha dominado las discusiones sobre sociedades posconflicto en los últimos años, y que no alcanza para explicar cómo funciona la violencia. Los sujetos implicados participan de esa violencia de manera indirecta. La implicancia es una forma de complicidad, nos dice, pero sin connotaciones morales o legales; un término político y ético vinculado al consenso directo o indirecto frente a determinado crimen. Un aspecto fundamental de los sujetos implicados es que no es una figura de identidad sino de posición subjetiva. A veces la ocupamos, a veces no. En el centro de la cuestión está una pregunta que anima también esta performance: ¿qué significa heredar la historia? ¿Y cuál es nuestra responsabilidad, nuestra implicancia, frente a esos crímenes? Cuando se trata de violencia histórica, sostiene Rothberg, ninguno de nosotros es completamente inocente. *Cuarto intermedio* parecería coincidir con esa apreciación al poner en escena figuras grises de participación en los hechos del pasado, figuras que están temporal o geográficamente alejadas del evento traumático (hijos de exiliados, ciudadanxs, vecinxs de los juicios) pero son no obstante partícipes de esa historia.

En una entrevista Bruzzone dice, no sin ironía, que a los hijxs de desaparecidxs les piden “textos sobre memoria y política creyendo que somos especiales para eso, que nuestra memoria es magnífica” (2011). En *Los topos* ya había sugerido, un poco en broma y un poco en serio, una agrupación de derechos humanos que incluyera parentescos lejanos de los desaparecidxs para problematizar la relación histórica entre biología, memoria y activismo en la Argentina. Puede pensarse a *Cuarto intermedio* como parte de un mismo intento por armar comunidades inespecíficas de activismo y de memoria más allá de los lazos de sangre, por darle un descanso a la primera persona, y por establecer diálogos intermediales e interdisciplinarios por fuera o, mejor dicho, en los márgenes de la ley: los de los tribunales de Comodoro Py, pero también las de supuestas fronteras disciplinarias de campos de saberes y acciones heterogéneas.

Palabras finales

El cruce de fronteras disciplinarias y el contagio de discursos y lenguajes no es nuevo. Está en los fundamentos de los proyectos vanguardistas de principios del siglo pasado, y desde entonces lo erigen como bandera diferentes campos de estudio, incluidos los estudios culturales, los de género y los postcoloniales. Una de las premisas vanguardistas – a saber, que el arte no es tanto un instrumento para descubrir aspectos ocultos de la realidad, sino que él mismo forma parte de esa realidad – anima también proyectos intermediales e inespecíficos como *Cuarto intermedio*; proyectos que entienden al arte

no tanto como espacio de *re-presentación* sino de *producción* de realidades específicas. El procedimiento privilegiado para la deformación de la mimesis en todos los casos mencionados al principio del trabajo - el de Bruzzone, pero también el de Carri y el de Arias- es, qué duda cabe, el del montaje.

Es, en efecto, a partir de un montaje de materiales, lenguajes y discursos heterogéneos que estas obras proponen una lectura crítica y afectiva de los restos del pasado y de las imágenes. No se trata, no obstante, de dar meramente cuenta de las tan mentadas ruinas de la historia, pues el montaje tiene en estas producciones un carácter también propositivo. No es casual que muchas de estas obras dediquen parte del guión a pensar el futuro de la memoria y apuesten a formas alternativas de filiaciones y comunidad.

Bibliografía

- » Autores varios (2009). *GAC Pensamientos prácticas acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón
- » Alfón, F. (2014). “Juicios x escritores: ‘La divina comedia y las formas jurídicas’”. *Infojus*, 17 Marzo 2014.
- » Borges, J. L. (1985). “Lunes, 22 de julio de 1985”, Agencia española EFE.
- » Bruzzone, F. (2011). Sin título. *Milpalabras*. Disponible en: <http://www.revistao-traparteimpresa.ml/nº-24-primavera-2011/milpalabras>
- » Bruzzone, F. y Zwaig, M. (2018). “Los abogados del diablo”. *Revista Anfibia*. Disponible en: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/los-abogados-del-diablo/>
- » Bruzzone, F. y Zwaig, M. (2018b). “El lado romántico de los juicios”. *Revista Anfibia*. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/ensayo/lado-romantico-los-juicios/>
- » Caruth, C. (1996). *The Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- » Feld, C. (2015). Juicio a las juntas, especial de la UNQtv, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=1uQUSUbxrzs>
- » Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, Buenos Aires: FCE.
- » Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- » Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva: Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Laddaga, R. (2006). *Estéticas de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Liendo, V. (2016). “De la frivolidad a la empatía: Nuremberg en el relato de Victoria Ocampo”. *America*, disponible en <http://journals.openedition.org/america/1538>
- » Rancière, J. (2009). *The Emancipated Spectator*, London: Verso.
- » Pethó, Á. (2018). “Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema”. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 15, 165-187
- » Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, California: Stanford University Press.
- » Tóibin, C. (1995). *The Trials of the Generals*, Dublin: New Island Books
- » Verbitsky, H. (2018). “Albertina Carri. Cuatreros”. *El cohete en la luna*, 25 de marzo. Disponible en: <https://www.elcohetelaluna.com/cuatreros/>