UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Guillamon Sanchez, Natalia. *La desaparición a escena : memoria e identidad. De Teatro Abierto a TeatroxlaIdentidad*. Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2025 (Grau en Llengua i Literatura Espanyoles). 31 pag.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/319176

under the terms of the BY-NC-ND license.

LA DESAPARICIÓN A ESCENA: MEMORIA E IDENTIDAD. DE TEATRO ABIERTO A TEATROXLAIDENTIDAD



Natalia Guillamón Sánchez
Universitat Autònoma de Barcelona
Grado en Lengua y literatura españolas
Curso: 2024-25
Tutora: Beatriz Ferrús

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN 1
2. MARCO TEÓRICO 3
2.1. Marco sociopolítico y cultural 3
2.1.1. La dictadura argentina (1976-1983): violencia, opresión y censura 3
2.1.2. Madres y abuelas de Plaza de Mayo: Memoria, verdad y justicia 4
2.1.3. *Teatro Abierto* (1981-1985): dramaturgia y memoria en tiempos de terror 6
2.1.4. *TeatroxlaIdentidad*: Teatro para recordar y encontrar 7
3. EL ECO DE LA MEMORIA EN ESCENA – ANÁLISIS TEXTUAL 8
3.1. *Teatro Abierto:* urgencia, denuncia y poética de lo colectivo 8
3.1.1. Lejana tierra prometida – Ricardo Halac 8
3.1.2. Oficial primero – Carlos Somigliana 11
3.2. *TeatroxlaIdentidad:* entre lo personal y lo político, la escena como testimonio 14
3.2.1. El archivista – Héctor Levy-Daniel 14
3.2.2. Instrucciones para un coleccionista de mariposas – Mariana Eva Pérez 16
4. ENTRE DOS TIEMPOS: LA FIGURA DEL DESAPARECIDO EN ESCENA COMO DIÁLOGO ABIERTO 19
5. CONCLUSIONES 22
6. BIBLIOGRAFÍA 23
7. ANEXOS 25

Dar vuelta a la página no es olvidar, es escribir un libro en el que las cosas se sepan. Porque lo que se vivió hay que recordarlo: si fue malo, para que no se repita; si fue bueno, para que permanezca.

Estela de Carlotto. Presidenta Abuelas de Plaza de Mayo, 2022.

El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma.

Arthur Miller

1. Introducción

A partir del trauma histórico de la última dictadura militar argentina, el teatro surgió como un espacio de resistencia y memoria. Este trabajo propone el análisis y el estudio dialógico de cuatro obras de *Teatro Abierto* y *TeatroxlaIdentidad,* que, desde distintos contextos, dialogan con su presente, con el pasado dictatorial y con la figura del desaparecido, entre otras temáticas.

El objetivo principal es observar cómo evoluciona la representación de los desaparecidos por la dictadura. Nos preguntamos si varía la imagen que se desarrolla en escena, desde los últimos años del régimen hasta el presente democrático. Se entiende que en los últimos coletazos dictatoriales o en los años inmediatamente posteriores, los artistas de *Teatro Abierto* utilizan elementos simbólicos e imágenes veladas para eludir la censura, presentando de manera implícita la violencia y la desaparición. En contraposición, en el teatro posterior, ya en democracia, como en *TeatroxlaIdentidad,* la ausencia de represión y censura permite una incorporación explícita de los desaparecidos y de la violencia ejercida, enfocada en la búsqueda de justicia y de restitución de la identidad.

Se parte de un uso de la memoria marcado por la resistencia y la urgencia y se llega hasta un relato más íntimo y subjetivo, propio de los procesos de posmemoria. Se transita de una memoria colectiva basada en el grito común, hacia una memoria, igualmente colectiva, pero tejida desde múltiples memorias individuales, que destacan las consecuencias de la dictadura en el presente democrático.

A través de un enfoque comparativo e interdisciplinar, se busca no solo identificar continuidades y rupturas entre ambas formas de actuación, sino también reflexionar sobre el papel del público.

Para ello se han seleccionado las obras: *Lejana tierra prometida* (1981) de Ricardo Halac y *Oficial primero* (1982) de Carlos Somigliana, por parte de *Teatro Abierto;* y *El archivista* (2001) de Héctor Levy-Daniel e *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002) de Mariana Eva Pérez, dentro de *TeatroxlaIdentidad.*

En Argentina, especialmente en relación con el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) y sus consecuencias, la producción teatral ha establecido un diálogo directo

con las violencias del pasado reciente y sus repercusiones en el presente, desarrollando nuevas formas de escenificar la figura de los desaparecidos.

Uno de los estudios más exhaustivos sobre *Teatro Abierto* es el de Alba Saura (2023), que analiza la creación del movimiento en su contexto histórico, su papel como respuesta a la opresión y la censura y como herramienta de resistencia política. También establece una clasificación temática de las obras de cada ciclo celebrado, desde 1981 hasta 1983, centrándose en las poéticas dramáticas y escénicas y en la recepción del público. En *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985)…* (2022), aborda un corpus de obras representativo y sus estrategias para evitar la represión y la censura. Muestra el espacio que ocupa el movimiento entre la tradición y la contemporaneidad escénica en Argentina.

Desde la perspectiva político-cultural, Ramiro Manduca (2022) analiza el fenómeno escénico como herramienta de resistencia política. En su tesis *Teatro Abierto (1981-1983)…* (2017), establece un vínculo entre el teatro y la llegada de la democracia, mostrando cómo desde la escena se iniciaban debates sobre memoria y derechos humanos que, años después, se intensificarían.

Por su parte, Maximiliano de la Puente, en su tesis *Nombrar el horror desde el teatro…* (2019), examina cómo ha evolucionado el discurso teatral sobre la dictadura desde la denuncia directa hasta las nuevas formas de reconstrucción del pasado, mostrando los cambios que llegan con la democracia.

Ya en el siglo XXI, *TeatroxlaIdentidad* marcó un punto de inflexión. Este movimiento convirtió el teatro en una herramienta de lucha social, vinculada con Abuelas de Plaza de mayo. Grisby Ogás Puga (2003) y Araceli Arreche (2011) estudian los recursos testimoniales y la participación activa del público como mecanismo de preservación y transmisión de la memoria. Patricia Devesa y Pedro espinosa (2012) ofrecen una visión global del recorrido estético y político de ambos movimientos, estableciendo vínculos entre sus contextos y sus estrategias escénicas, lo que constituye una base clave para el análisis comparativo que se propone en este trabajo.

Aunque estos trabajos exploran en profundidad ambos movimientos, la mayoría lo hacen de forma aislada. Hasta el momento, no se ha estudiado de forma comparativa cómo ha sido mostrada la figura de los desaparecidos en obras concretas de *Teatro Abierto* y *TeatroxlaIdentidad,* ni cómo han evolucionado las estrategias escénicas y

discursivas utilizadas desde la dictadura hasta la democracia. Este espacio es el que este trabajo busca llenar.

2. Marco Teórico

2.1. Marco sociopolítico y cultural

2.1.1. La dictadura argentina (1976-1983): violencia, opresión y censura

Durante la dictadura militar argentina, el país sufrió una de las etapas más oscuras de su historia. Este tiempo está caracterizado por la violencia sistemática, la opresión estatal y la censura cultural. Con el Proceso de Reorganización Nacional se implementaron unas dinámicas represivas que incluyeron la desaparición forzada de personas, la tortura, el control absoluto de los medios de comunicación y la persecución de cualquier muestra de disidencia. Siguiendo a Pilar Calveiro (2004), la dictadura no solo buscó la eliminación física de los opositores al régimen, sino que también fijó un régimen de terror que desestructuró los lazos sociales. La desaparición forzada resultó ser una herramienta clave del terrorismo de Estado, puesto que no solo arrebataba la identidad de las víctimas y su existencia, sino que, también, provocaba un vacío simbólico que afecta a la memoria colectiva y a la posibilidad de recordar y reconstruir el pasado.

El miedo colectivo generado se extendió al marco cultural, afectando de manera directa al teatro, popularmente considerado como un espacio de crítica y reflexión social. Las propuestas teatrales plasmaban la realidad del momento, personificaban y denunciaban la violencia ejercida. Algunas de sus consecuencias fueron el secuestro político, como el de Juan Gelman o Rodolfo Walsh, y el exilio de artistas como Griselda Gambaro o Carlos Gené (Cabrera, 2002: 23). En este sentido, como expone Ramiro Manduca, el teatro se convirtió en un espacio vigilado, en el cual los artistas debían enfrentarse a las políticas represivas que sobrepasaban la esfera laboral y atentaban, también, contra su libertad creativa. Aparecieron "listas negras", en las cuales se encontraban las personas de las que se sospechaba que actuaban en contra del régimen. (Manduca, 2013). Griselda Gambaro, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún o Ricardo Halac, entre otros, formaron parte de estas entre los años 1979 y 1982[1].

Sin embargo, dentro de la espiral de opresión y silencio, al inicio de la década de 1980 surgió, como herramienta de resistencia y de reflexión: *Teatro Abierto.* De la Puente

[1] Para ver una muestra de Listas negras del régimen véase Anexo 1

(2009) señala que no solo buscaba visibilizar la violencia y la represión, sino que permitía expresar lo que estaba oculto, lo que no se decía por miedo. A través de sus obras, el movimiento lograba poner en escena temas como la tortura, la censura o la desaparición forzada, sin confrontar de manera directa al régimen. Como expresa Roberto Cossa en una de las entrevistas para la revista "Picadero": *"*empezamos a sentir una gran necesidad de decir cosas, de juntarnos y ser protagonistas. Queríamos romper el aislamiento" (Cossa, 2021: 11).

No solo se combatió la censura, también se construyó una memoria compartida, con la que los artistas pudieran recuperar el pasado reciente y generar un espacio de reflexión sobre los hechos acontecidos (Villagra & Giella, 2015). El desarrollo de estos ciclos teatrales fue importante para la sociedad en ese momento y, además, resultó ser una contribución esencial en el camino hacia la transición democrática.

2.1.2. Madres y abuelas de Plaza de Mayo: Memoria, verdad y justicia

En los primeros años de la dictadura, tras las primeras manifestaciones de violencia extrema, desapariciones forzadas y la apropiación sistemática de niños, surge el movimiento *Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas* (1976). Esta organización trataba de denunciar las desapariciones forzadas y las violaciones de los derechos humanos, además de luchar por la liberación de los detenidos de manera ilegal. Es el movimiento precursor de lo que, un año después, en 1977, serán las organizaciones Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo, cuya lucha se centra, todavía a día de hoy, en la búsqueda de los miles de desaparecidos y de los niños apropiados, en pedir justicia por la violencia ejercida por el ejército durante la dictadura y en evitar el olvido.

El arte ha sido un elemento fundamental en la reconstrucción y transmisión del pasado a las nuevas generaciones. Además, ha ayudado en la búsqueda de hijos/as y nietos/as desaparecidos y apropiados. En la segunda mitad de los años noventa, a veinte años del inicio del Proceso, se propusieron diversas actividades que fomentaran el acercamiento de los jóvenes que dudaran de su identidad. Utilizaron métodos que pudieran serles atractivos, como *Rock por la Identidad,* un festival de música celebrado en 1997 con una pregunta que abarcaba el escenario "¿Vos sabés quién sos?". A partir de ese momento, la organización de Abuelas "Empezó a usar la música y la cultura como un puente de comunicación para que las Abuelas difundieran su lucha, apuntando a que el público que

se acercara correspondiera a la franja de edad de los nietos que estábamos buscando" (Geiger, 2022: 88)

En este sentido, el teatro ha sido clave, puesto que permite comunicar y mantener viva la memoria acercándose a un gran número de personas. Uno de los ejemplos que forma parte de este legado de Abuelas es *TeatroxlaIdentidad,* un movimiento fundado en el año 2000. Se trata de "uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo" (*TeatroxlaIdentidad,* s.f. y s.p) cuyo objetivo es utilizar las propuestas escénicas como herramienta de recuperación de la identidad de todas aquellas personas que en el pasado fueron apartadas de sus familias: "Actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad" (Ídem). Desde sus inicios, han realizado un total de veintiún ciclos, sin contar el antecedente del año 1997 (*¿Vos sabés quién sos?)*, hasta el año 2020.

De la resistencia a la memoria: La literatura como compromiso y reconstrucción del pasado reciente

Los estudios de Elizabeth Jelin y de Todorov son clave para entender cómo la literatura puede convertirse en una herramienta de denuncia de las violaciones de derechos humanos, de preservación y transmisión de la memoria y de recuperación de la identidad colectiva.

Jelin (2002) habla de la memoria como un proceso en el que las víctimas y la sociedad, en general, desempeñan un papel activo en la reconstrucción del pasado. No entiende la memoria como la simple rememoración del pasado, sino que la describe como un campo de disputa por sus diferentes versiones. Asimismo, esta se ve afectada por las relaciones de poder, el discurso del pasado puede variar por la influencia de la educación o la política, ya que se han visto impuestas narrativas oficiales sobre el pasado, que silencian a otros. No se puede concebir la memoria como un relato fijo, sino que se trata de un relato mutable, en constante construcción y cambio. Las voces de las personas que han vivido los acontecimientos, así como los grupos que luchan por la justicia tienen una función crucial. En su ensayo, la memoria colectiva[2] no se construye solo desde la perspectiva de los afectados, sino que la literatura y el teatro también contribuyen.

Por otro lado, Todorov (1996) analiza la memoria en la sociedad posdictatorial, explora el peligro que supone que la memoria histórica sea manipulada por las

[2] El concepto fue propuesto originalmente por Maurice Halbwachs *(La memoria colectiva, 1925),* aunque en este trabajo se retoma desde el enfoque actualizado de Elizabeth Jelin *(Los trabajos de la memoria, 2002)*

instituciones políticas. En el contexto de posdictadura, nos enfrentamos al peligro de la supresión de la memoria por parte del poder. En la actualidad se impone, frente al olvido, la necesidad de recordar y reconstruir, de evitar el revisionismo distorsionador[3]. Entiende que la literatura y el teatro, de la misma forma que defiende Jelin, apoyan este proceso.

Los movimientos argentinos como *Teatro Abierto,* durante la dictadura, o *TeatroxlaIdentidad,* en democracia, asumen el compromiso ético, del que hablan teóricos como Todorov y Jelin, y se enfrentan al peligro de una memoria manipulada, promoviendo el testimonio de las víctimas y un discurso que da voz a aquellos sectores que la historia oficial pretende silenciar. Como dice Todorov: "Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, el **derecho a la memoria se convierte en un deber**: el de acordarse, el de testimoniar". (Todorov, 2013:14)

2.1.3. *Teatro Abierto* (1981-1985): dramaturgia y memoria en tiempos de terror

En un contexto como el que se ha descrito, *Teatro Abierto* se convirtió en un espacio simbólico de lucha y memoria. Aunque se había producido un cierto aperturismo político en el país, seguía activa la censura, la opresión y la persecución del gobierno militar por crear un espacio de denuncia ante la violencia estatal del Proceso y los efectos del terrorismo de Estado en la sociedad argentina del momento.

Entre los y las dramaturgas que formaron parte del movimiento se encuentran figuras como Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Eduardo Pavlovsky, Aída Bortnik, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún o Carlos Gorostiza.

Obligados a medir el contenido de las obras para esquivar la represión, los/las dramaturgas recurrieron a las metáforas, símbolos y referencias veladas, jugando con la complicidad del público. Así, los/las espectadoras asumen un papel agente en la interpretación de las propuestas teatrales, ofreciendo, también, una forma de revelar y enfrentarse a la realidad que el régimen pretendía ocultar.

A pesar de las amenazas y el control, *Teatro Abierto* se consolidó como un fenómeno cultural que trascendió lo artístico y se convirtió en un emblema también, político. El incendio provocado en el Teatro Picadero, después de la celebración del primer ciclo, en

[3] Relectura del pasado que manipula los crímenes de Estado con el objetivo de justificar a los perpetradores, relativizar el sufrimiento de las víctimas o promover narrativas que banalizan el trauma colectivo. Este uso bloquea la memoria crítica y dificulta los procesos de justicia y reparación.

julio de 1981, impulsó a los y las artistas a continuar con el movimiento con más fuerza. Las funciones se trasladaron al Teatro Tabarís, un espacio con mayor aforo, que permitió una asistencia masiva del público, que sentía la necesidad de contar con un espacio cultural que pudiera servir como lugar de memoria y denuncia. Como afirma Laura Yusem, directora de *La malasangre* de Griselda Gambaro, estrenada paralelamente en los años del segundo ciclo de *Teatro Abierto* (1982): *"*la gente estaba harta ya de la dictadura, querían otra cosa." (En Saura, 2018: 291).

Voces del pasado, ecos del presente: El giro subjetivo, testimonio y la literatura del trauma

Durante la última década del siglo XX y entrado el XXI, la producción literaria sobre sucesos traumáticos se ha desplazado hacia narrativas centradas en lo subjetivo y lo testimonial. Este *giro subjetivo,* ha permitido nuevas formas abordar la memoria, sobre todo, aquella marcada por la violencia política y el silencio institucional. Como plantea Beatriz Sarlo (2005)*,* este cambio se vincula con una transformación en el sujeto, es decir, ya no se trata la memoria solo como un elemento colectivo o centrándose en los acontecimientos históricos, sino que prevalece la voz individual, el testimonio personal fragmentado y cargado emocionalmente, un modo en el cual el "yo" agente se desplaza al centro del discurso. En este proceso, el teatro se ha convertido en una herramienta clave.

Este nuevo punto de vista subjetivo se vincula con el concepto de *posmemoria,* desarrollado por Marianne Hirsch (2021), entendido como el legado que heredan las generaciones posteriores a un trauma colectivo que, aunque no lo vivieron, siguen sufriendo las consecuencias. La posmemoria no pretende reproducir el pasado, sino resignificarlo desde el presente.

Este giro subjetivo y la posmemoria son conceptos destacados en la literatura del trauma, un ámbito literario que en las últimas décadas ha cobrado relevancia al explorar los efectos emocionales heredados por eventos colectivos traumáticos, como la última dictadura militar argentina. Este enfoque se refleja, también, en el teatro contemporáneo.

2.1.4. *TeatroxlaIdentidad*: Teatro para recordar y encontrar

TeatroxlaIdentidad nace en 2000 como una iniciativa artística, que apoya la causa de Abuelas *de Plaza de Mayo.* Su objetivo principal es "hacer propia la búsqueda de Abuelas" (*TeatroxlaIdentidad,* s.f. y s.p). Así, el movimiento ofrece un espacio de

convivio, transforma al espectador habitual en agente activo, le otorga la tarea de recordar, preguntar y reconstruir. Como señala Patricia Zangaro: *"*Al igual que *Teatro Abierto* en tiempos de la dictadura, TxI logró llenar las salas con un público que trascendía al típico espectador de teatro." (En Abuelas de Plaza de Mayo, 2022: 105).

Asimismo, *TeatroxlaIdentidad* comparte con *Teatro Abierto* la idea de que el arte puede ser una herramienta de resistencia. Si durante los años de dictadura *Teatro Abierto* enfrentó la censura mediante metáforas y símbolos, ahora, en democracia, *TeatroxlaIdentidad* recoge esa voz subversiva para seguir interpelando a la sociedad.

3. El eco de la memoria en escena – Análisis textual

La presente sección tiene como objetivo principal analizar cuatro obras teatrales –dos del movimiento *Teatro Abierto* (*Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac y *Oficial primero* de Carlos Somigliana) y dos del grupo *TeatroxlaIdentidad* (*El archivista* de Héctor Levy-Daniel e *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* de Mariana Eva Pérez)–. El análisis se va a centrar en los recursos escénicos y en los símbolos empleados en la representación de la figura de los desaparecidos[4], según el contexto y la intención, que va desde lo colectivo, imagen del terror de Estado y de la herida social, propio de las obras de *Teatro Abierto,* hasta lo más subjetivo e íntimo, en las que se explora la identidad de manera individual, presente en las obras de *TeatroxlaIdentidad.*

3.1. *Teatro Abierto:* urgencia, denuncia y poética de lo colectivo

3.1.1. *Lejana tierra prometida*[5] – Ricardo Halac

Lejana tierra prometida se estrena en el ciclo inaugural de *Teatro Abierto* en 1981, en el Teatro Picadero, aborda diversas problemáticas del periodo dictatorial: el exilio, la represión, la figura de los desaparecidos y, de manera pionera en la escena argentina, la alusión a la lucha de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (Saura, 2022: 143). En el presente análisis se pondrá el foco en estos dos últimos aspectos –los desaparecidos y la labor de Madres y Abuelas– por ser los que articulan el eje común de las obras seleccionadas.

[4] Dado el límite de extensión del trabajo, el análisis tomará exclusivamente aquellos elementos que permitan establecer vínculos entre las obras, facilitando así el desarrollo del siguiente apartado, esencial para cumplir con los objetivos e hipótesis planteadas en el inicio y dejará de lado otros aspectos susceptibles de futuros trabajos.
[5] Para ver una imagen de la representación de *Lejana tierra prometida* de 1981 véase Anexo 2

Uno de los elementos más significativos en la obra de Halac es el modo en que recurre a símbolos y metáforas para escenificar la ausencia, el miedo. Mediante estos recursos, la obra convierte el dolor colectivo en un acto de resistencia que interpela al espectador más allá de lo que se dice.

La obra se articula en dos planos tempoespaciales. Por un lado, se presenta un plano real, situado en el presente, donde se desarrolla un complejo triángulo amoroso entre Ana, Gerardo y Osvaldo. Ana está embarazada, pero no sabe quién de los dos es el padre. Los tres desean marcharse al exilio para huir de la persecución y los ataques al centro cultural en el que trabajaban. Sin embargo, solo disponen de dinero para dos billetes, y es en ese momento cuando se desata el conflicto. Por otro lado, se presenta el plano onírico, el de la búsqueda infinita y el dolor que trasciende el tiempo. En este aparecen tres "Viejas" que esperan incansablemente a sus hijos desaparecidos en distintas batallas. Estas figuras simbolizan la organización de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Los dos planos se entrecruzan cuando Ana, frente a la tensión de la situación, amenaza con interrumpir su embarazo y las Viejas intentarán detenerla. En la mezcla de los dos planos, ellas serán las que consigan detener la separación de los tres y mantener la unión, reflexionando sobre la importancia de la lucha colectiva para defender al país de la dictadura.

En este sentido, la obra no presenta de manera directa la figura del desaparecido, sino que dibuja su huella desde el vacío y desde la persistencia del dolor en la búsqueda interminable, mediante "ecos", encarnados en la voz de las viejas "Vieja III– ¡Eco! ¡Eco!" (485) o a través de las acotaciones como "*Las viejas se mueven musitando nombres incomprensibles"* (461), como muestra del eco de las voces de los desaparecidos, que, aunque no tienen cuerpo –como las viejas que "*tienen algo de irreal"* (459)– tienen memoria. Son la prueba de que un grito quedó vibrando en el aire y ahora es recogido, para situarlo en el centro del escenario.

La obra presenta otra huella física de la ausencia: el túmulo que aparece en el campo, lleno de nombres de personas desaparecidas en distintas batallas, medio enterrado e ignorado por los personajes principales:

> *Encuentran el túmulo.* Osvaldo– Fijate si hay algo escrito. Gerardo– Escorzo, Francisco; Benavídez, Carlos; […] siguen los nombres. Por todos lados. No terminan más. […] ¡Siguen los nombres! La tierra tapó el túmulo […] ***juega con ella. Hace como que reparte golpes*** (483).

Si las voces representan el eco del dolor, el túmulo es la prueba material de la memoria que ha quedado sepultada y relegada por el paso del tiempo. Este elemento encarna a los desaparecidos, a través de los nombres escritos, pero también podría simbolizar la memoria condenada al olvido y su naturalización en la sociedad, que mira hacia otro lado o que, incluso, se aproxima de forma lúdica.

Los silencios en la obra poseen una gran carga emocional y funcionan como otra forma de eco, sin sonido aparente. Están cargados de tensión, hablan de lo indecible, del miedo a nombrar aquello prohibido y obliga al espectador a formar parte de la incomodidad que no llenan las palabras. "Osvaldo– Sí, me acuerdo de esos dos muchachos. Eran estupendos. ¿Qué pasó después? Desaparecieron. ¿No podían pagar? Gerardo– Sintieron miedo. ***Silencio***" (466). También: "Gerardo– A la noche que entraron esos tipos que rompieron los vidrios y se llevaron las máquinas de escribir. Ana– Quién sabe fueron ladrones. Osvaldo– ¿Sí? ¿Y por qué mearon sobre todas nuestras frases? ***Silencio***" (467).

En situaciones donde la respuesta es el efecto de la represión dictatorial, se produce un silencio ensordecedor que sitúa al espectador en el centro. De la misma forma, Halac introduce el silencio para (no) hablar sobre el exilio que están planeando los tres personajes: "Ana– Bueno. Ahora estamos aquí haciendo un pic-nic para decidir nuestro futuro. *Se revuelca por el piso.* ***Silencio***" (467).

Ana, Gerardo y Osvaldo significan diferentes respuestas frente a la opresión dictatorial. En Ana se manifiesta la tensión emocional y política del momento, a través de su intención de terminar con el embarazo "*furiosa se golpea el vientre con los puños.* Ana– ¿Quieren bailar? ¿Quieren bailar solos? Entonces me lo saco" (481). Gerardo, el más joven de los tres, encarna el miedo de la sociedad. Descubre el túmulo lleno de nombres y se mezcla con el universo de las mujeres del plano onírico, pero no siente la urgencia de investigar y, aunque le conmueve la situación y sigue el juego que inicia Osvaldo con las mujeres, se queda durmiendo: "Vieja III– ¡Figliolo! ¡Berto! Tu, cui. Vicino al fuoco. Gerardo– Sí, mamma. *La acaricia al pasar y obedece. Se tumba pesadamente, donde ella dice, y no se mueve más.* […] (Gerardo) *Durmiéndose, abrazado a la lanza como un chico.*" (491-492)

En cambio, Osvaldo encarna el rol de "emprendedor de la memoria" (Jelin, 2002), quien se siente interpelado por la historia de las mujeres y va tomando conciencia de la

situación injusta que han vivido. Es el único personaje que tiene su momento de anagnórisis con la violencia y decide actuar, cuestionar y buscar respuestas demostrando su compromiso acorde con sus ideales. Su determinación en el final contrasta con la indecisión de Ana y el miedo de Gerardo:

> "Vieja I– No se va a ir, ¿No? Osvaldo– No… Vieja II– Entonces, ¿Qué va a hacer? Osvaldo– Buscar a sus hijos. Con eso tengo bastante para empezar. ¿No les parece? Cuídenlos… El camino es largo y siempre hay que empezar" (493)

En este entramado, las Viejas no funcionan solo como alegoría de Madres y Abuelas, sino que también son determinantes en la acción del plano real y en la toma de decisiones de los personajes principales. Son ellas quienes interrumpen la violencia de Ana frente a su embarazo y hacen que Osvaldo sea un heredero de la lucha interminable. Podríamos asociar la figura de las mujeres como "portadoras de la memoria", en tanto agentes simbólicos que resisten contra el olvido y transmiten el pasado traumático (Assmann, 2011), reclaman la verdad escondida bajo la tierra, como el túmulo e invitan a los personajes y, en general, al público, a seguir con la búsqueda. *Lejana tierra prometida* se convierte no solo en una obra que lleva a escena la lucha por la memoria, sino que, además proyecta, en quien ve o lee, la necesidad de continuar con esta.

3.1.2. *Oficial primero*[6] – Carlos Somigliana

Oficial primero, escrita por Carlos Somigliana, forma parte del ciclo de *Teatro Abierto* de 1982, presentada en el Teatro Odeon. La obra hace visible la lucha contra la impunidad de la violencia ejercida por las instituciones, mediante la crítica a la burocracia y la injusticia. Somigliana coloca sobre el escenario una imagen impactante sobre los desaparecidos y la indiferencia del sistema judicial, quien se niega a reconocer las atrocidades cometidas[7] (Saura, 2023: 222).

La obra transcurre en una oficina judicial, donde el Oficial primero recibe, clasifica y rechaza sistemáticamente cientos de *habeas corpus*[8] presentados por familiares de personas desaparecidas. La llegada de Cecilia Vera, una joven empleada en prácticas que cuestionará el funcionamiento del sistema, desencadena el conflicto principal. A medida que transcurre la acción, la obra revela de manera cada vez más violenta e impactante, la

[6] Para ver una imagen de la representación de *Oficial primero* de 1982 véase Anexo 2
[7] Carlos Somigliana ejerció el cargo de Oficial primero durante la dictadura y, además, escribió el texto del Juicio a las Juntas militares en 1985.
[8] Para ver una muestra de *habeas corpus* y su resolución véase Anexo 3

indiferencia, la complicidad institucional y el horror oculto tras los procedimientos burocráticos.

En primer lugar, la despersonalización del personaje del Oficial muestra la idea de que ambas figuras escénicas significarán un símbolo colectivo. Para ello, Somigliana opta por eliminar el nombre del personaje, despojándolo de identidad, reforzando la deshumanización que destaca la manera en que actuaba el Estado durante la dictadura.

En cambio, Cecilia Vera, la empleada en prácticas, sí que tiene nombre. De esta forma, la personifica y acerca su figura al público. Aunque su identificación al principio pasa desapercibida –aparece mencionada en una de las primeras intervenciones entre la empleada y el Oficial 1º–: "Oficial 1º– *Satisfecho* Bueno… Muy bien… ¿Cuál es su nombre? Empleada– Vera. **Cecilia Vera**. […] Oficial 1º– Yo me llamo Pilatti. Pero puede decirme señor Pilatti. […]" (19).

Este detalle contrasta con el anonimato del Oficial. En un momento donde ser visible implica estar expuesto, resulta significativo que solo se conozca el nombre de la empleada, quien "desaparecerá" al final de la obra, como consecuencia directa de su compromiso.

El oficial solo recibe *habeas corpus* y se ironiza sobre ello: "Oficial 1º– ¿Otro hábeas corpus? No se imagina, jovencita, los vaivenes que ejerce la moda sobre la Justicia… […] Hubo una época en que estuvieron en boga las violaciones… […] Y ahora, los hábeas corpus… ¡Miles de hábeas corpus! ¡Modas…! ¡Caprichos…!" (23). De este modo, Somigliana denuncia así de forma directa la minimización del sufrimiento de aquellas familias que están buscando a los desaparecidos y la pérdida de sentido del recurso judicial.

El desorden no refleja solo el caos dentro de las instituciones, sino también la metáfora de un sistema judicial que ha dejado de trabajar con "personas" para hacerlo con documentos carentes de sentido. La justicia se muestra como un lugar hostil, del cual solo se puede formar parte si se está dispuesto a convertirse en cómplice del terror de Estado, como el Oficial 1º y como el Ordenanza, quien recoge el despacho por órdenes del oficial, escondiendo los cuerpos que van apareciendo, mientras Cecilia trata de buscar el código de leyes:

> *Por último, abre el armario* (Cecilia) *lanza un grito de terror y vuelve a cerrarlo, pero a través de la puerta entreabierta queda asomando una mano exangüe […] El ordenanza plumerea la mano, la mete dentro del armario y lo cierra* (21-22)

El intento de Cecilia Vera por rebelarse contra la "normalidad" impuesta y denunciar los actos del oficial al juez, se convierte en el detonante de su desaparición.

Uno de los momentos más impactantes de la propuesta de Somigliana es la visualización directa de los cuerpos de los desaparecidos en escena, como se refleja en la imagen de Julie Weisz (Anexo 2). El despacho deja de ser un espacio institucional para convertirse en la escena de un crimen. Los cuerpos aparecen escondidos en el armario, el perchero, entre los papeles desordenados, que son elementos que encubren la violencia. Sin embargo, tras la insistencia de Cecilia para investigar las desapariciones estos irrumpen en la escena:

> *En el forcejeo* (Entre Cecilia, el oficial y el Ordenanza), *se abren las puertas del armario y caen un par de cadáveres; aparece el que está escondido en la biblioteca; el sobretodo que aparentemente estaba colgado en el perchero gira resulta ser otro cadáver; alguno más cae del techo…* (29)

Esta última acotación, se convierte en un acto de revelación escénica: lo que negaba el Estado sistemáticamente se posiciona ahora en el centro. Somigliana, en 1982, deja de sugerir y pasa a mostrar, siendo una de las primeras imágenes explícitas en escena sobre los actos violentos del régimen.

El oficial, al descubrirse todos los cuerpos, no se exalta ni trata de justificarse, sino que muestra toda la calma que caracteriza la impunidad de los opresores. Normaliza la violencia y el crimen como un procedimiento administrativo y se muestra impasible con Cecilia: "Oficial 1º– Bueno… Ahora tendré que seguir con todo esto… *(Levanta otro delgado expediente de la pila y lee la carátula)* Vera, Cecilia. Hábeas corpus. *(Apagón)*" (29).

Esta muestra gráfica de los cadáveres otorga a la obra un papel fundamental y distinto en el contexto de apertura política en los últimos años de dictadura. Mediante la muestra explícita de la violencia, el abuso de poder y los cadáveres en escena, no solo denuncia, sino que, también, ocupa un espacio en el teatro de la memoria antes, incluso, de que el discurso oficial lo permitiera.

3.2. *TeatroxlaIdentidad:* entre lo personal y lo político, la escena como testimonio

3.2.1. *El archivista* – Héctor Levy-Daniel

El archivista de Héctor Levy-Daniel, forma parte del ciclo inaugural de *TeatroxlaIdentidad* en 2001, presentada en el Centro cultural Recoleta de Buenos Aires. El nuevo contexto democrático y el nuevo siglo marcan un cambio de paradigma en el teatro argentino. Una nueva generación alza la voz: lo íntimo y testimonial suben al escenario, para denunciar de manera directa las consecuencias de la violencia del pasado, vigentes en el presente (Arreche, 2011: 4).

La obra se estructura a partir de un diálogo circular y casi absurdo entre una joven (Ana), quien busca información sobre su familia, y un archivero (Félix), quien encarna la figura de las instituciones impunes y amparadas por la herencia del régimen. Ana sospecha que fue una niña apropiada durante la dictadura y acude al archivo para buscar su verdadera identidad. Mediante la frustración de las intervenciones, se destaca la dificultad de acceder a la verdad, a los archivos y a los resultados de las pruebas, revelando la ocultación del pasado por parte de las instituciones. Aunque la obra no cuenta con un clímax claro, el conflicto se va construyendo en silencio, desde lo invisible: la negación a la verdad.

La obra se centra, en un primer nivel, en torno al testimonio de Ana en búsqueda de su identidad: "Félix– Qué más. Ana– Un jardín. El olor del jardín, el olor de las flores, el sol. […] Félix– Tiene que recordar más. Ana– No hay más. *Pausa.*" (1). Félix ignora el testimonio de Ana constantemente, pero, además, ejerce poder a través del lenguaje, decide qué es válido y qué no, qué preguntas deben ser resueltas y cuáles no:

> Ana–Yo no le pedí que me pinche a cada momento. Antes ya sacó una muestra. La guardó. Félix– De qué está hablando. Es la primera vez que le saco sangre. Ana– Me sacó sangre con eso. Usó un tubito. Le puso una etiqueta. Lo guardó, el tubito. Félix– **Yo no saqué nada. Yo no guardé nada. Listo**. (1-2)

La palabra ya no se utiliza para comunicarse, sino como herramienta de dominación. El archivo –de manera irónica– aparece como un lugar que, en vez de guardar la historia y la verdad, la manipula y la niega:

> Félix– Hice todo lo que estuvo a mi alcance. Usted es testigo. Ana– Sí, eso exactamente, soy testigo. Félix– No tuve toda la información que necesité. Ana– No hable como si todo

> ya hubiese pasado. **Usted no necesita que le llegue información. Ya la tiene, pero no la quiere usar**. O la usa mal. (8)

El discurso oficial se impone como el único válido. Levy-Daniel muestra cómo esta imposición persiste en democracia. El poder de nombrar –y, por tanto, de construir un relato– sigue en manos del sistema burocrático:

> Félix– Ya nadie le va a dar ningún dato. Usted tiene que aceptar lo que yo le digo. No tiene hermano. Y si lo tiene nunca lo va a encontrar. Le conviene irse. *Pausa.* Ana– Dígame mi nombre. Mi nombre verdadero. Félix– Su nombre verdadero es el que tiene ahora. No busque otro. (8)

Este momento, condensa cómo el discurso oficial no solo niega el pasado, sino que impone una única verdad. Los gritos de la extraescena en la obra destacan la violencia ejercida sobre quienes insisten en recuperar su identidad.

En cuanto al archivo, como institución que debería preservar, adquiere un sentido irónicamente invertido, se convierte en un lugar de ocultación de datos, silencio y negación. Esta inversión se podría leer en clave satírica, incluso, al presentar de manera casi absurda una institución que hace la función totalmente contraria a la que se espera que haga. De este modo, se interpela de manera directa al público, invitando a reflexionar sobre la dinámica represiva consolidada de un aparato burocrático heredero directo de la dictadura. Félix niega constantemente tener los datos que pide Ana, intentando agotar la perseverancia y la paciencia de la chica. Sin embargo, ella se mantiene firme en la dura lucha por el derecho a la identidad y, de fondo, se oye la violencia soterrada:

> Félix– Vuelva en otro momento. Voy a tener más datos. Ana– No mienta, usted ya tiene todos los datos. Siempre los tuvo. Félix– No se equivoque. Este es un archivo incompleto. En algún momento lo van a cerrar. Ana– No me equivoco. Este es el más completo de los archivos. *Pausa. Se oyen gritos detrás del espacio delimitado por el archivo.* (5-6)

Asimismo, el archivo podría leerse como una metáfora del control del Estado sobre los discursos. Si durante la dictadura hacían desaparecer a las personas, ahora, en el periodo democrático, se hace desaparecer la verdad y el derecho a la identidad, ocultos tras formas de violencia más sutiles, pero igualmente represivas.

Pero hay otra forma de memoria: la del cuerpo. El cuerpo de Ana se convierte en un espacio de memoria que no se puede silenciar, que lucha contra los discursos oficiales. Aunque Ana no recuerda todos los detalles, su propio cuerpo es la prueba viviente de la

apropiación. Así, no necesita un archivo que le confirme su sospecha, porque ella misma es el archivo: "*Félix busca y encuentra una foto* Félix– Y usted cree que estos podrían ser… Ana– **No creo, son**" (4). El hecho de tener datos visuales como las fotos contradice al archivo. De esta manera, mientras que la institución niega la verdad y manipula la información, Ana insiste en el parecido, aunque Félix, el archivero, lo niegue sistemáticamente.

> Félix– Por qué está tan segura. Ana– Fíjese en ella, en la mujer. No le parece que es igual a mí. Félix– Sinceramente, no. No le veo el más mínimo parecido. Ana– Cómo no. Fíjese en los ojos, en la sonrisa. Félix– No.[…] (4)

La búsqueda de Ana por reconstruir su identidad y encontrar a su verdadera familia la lleva a enfrentarse no solo a la frustración de un diálogo circular, e incluso con tono absurdo, impuesto por Félix, sino también a la violencia física, como las pruebas de sangre constantes, la falta de agua y alimentos, todo ello bajo el pretexto del procedimiento institucional. Así, la obra visibiliza cómo, a pesar de no inscribirse en un contexto dictatorial, el cuerpo sigue siendo un espacio en el que el sistema burocrático vuelca la herencia de la dictadura. El gobierno posdictatorial permanece dispuesto a ejercer una violencia sistemática para silenciar las voces disidentes en favor del discurso oficial. (Montez, 2017: 85):

> Félix– No creerá de verdad que esas muestras eran analizadas.[…] Pero imagínese una caja repleta de tubitos con etiqueta, llenos de sangre reseca, sangre de sus venas. Se da cuenta. Todo el pedazo de vida que perdió acá adentro. **Sangre para una búsqueda sin destino. Para lo único que sirvió esa sangre es para que usted ahora apenas se pueda mantener en pie.** (8)

El cuerpo de Ana deviene campo de batalla contra un estado todavía cómplice, evidenciando la lucha constante por recuperar una memoria silenciada.

3.2.2. *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* – Mariana Eva Pérez

Instrucciones… de Mariana Eva Pérez se estrenó en el Teatro del Pueblo, Buenos Aires, en el contexto del segundo ciclo de *TeatroxlaIdentidad,* en 2002. Posteriormente se representó en múltiples teatros de varias ciudades del mundo, Madrid en TxI 2005, Bruselas en 2006, Edimburgo y Glasgow en 2011 (Pérez, 2014: 1).

La obra presenta el testimonio de María, hija de desaparecidos y hermana de un niño apropiado al nacer en la ESMA, Rodolfito. Su relato transita distintos momentos de su

vida, todos atravesados por la búsqueda de su hermano, sostenida por la labor de Abuelas de Plaza de Mayo y la mariposa que la acompaña. La propuesta se inscribe en el teatro de la posmemoria. María es testigo no solo de la desaparición de sus padres y la apropiación de su hermano, sino también de la frustración de encontrarlo y que él rechace su historia y su propia identidad. La obra revela un enfoque menos explorado del proceso de restitución: el dolor irreparable, incluso cuando se consigue "arreglar" parte de lo que se ha perdido.

La mariposa es el símbolo central que acompaña el testimonio de María. En un primer nivel, se puede entender como una metáfora de Rodolfito, un elemento frágil, bello, soñado durante años, pero que cuando se encuentra, ya no conserva su esencia. También simboliza esta identidad robada que, aunque puede ser restituida, ya no puede volar, no puede ser reparada al completo. Del mismo modo, se puede interpretar como una metáfora del trauma colectivo, que también ha dejado sus marcas irreparables en la segunda generación. La relación de María con la mariposa va mutando según el estado en que se encuentre, es decir, al principio, habla de los recuerdos que ella había imaginado que podría vivir con su hermano cuando volviera. La coge con las manos, con ilusión e ingenuidad: "No creo que se deba tomar la mariposa sin la pinza entomológica. Me gusta tenerla así, en la mano, y sentir el placer de este pequeño sacrilegio de tocar algo tan frágil, tan tenue" (1). Luego, alejada de la figura fraterna, su relato adopta un tono frustrado y triste. Destaca la acción de ponerse los guantes y usar la pinza entomológica para sujetar la mariposa de nuevo:

> *Se calza los guantes y comienza a manipular la mariposa con las pinzas.* Querido Rodolfito, dos puntos. Tu ausencia es lo único sobre lo que sé escribir. Escribo sobre mí, sobre mi infancia huérfana de la tuya. […] *comienza a hablar para un hermano que ya es otro, para un cuerpo que ya no es el propio.* Volví a escribirte para contarte quién deberías haber sido vos. Te envío las últimas postales desde la tierra imposible de nuestra infancia común. […] La Baba haciéndote saltar las olas en Miramar, ese verano que conocimos el mar, *se detiene, **vencida**.* Que **no** conocimos el mar. ***Deja** la mariposa* que **yo** conocí el mar. (2-4)

Al final de la obra, la deja lentamente en la caja entomológica, porque desea dejar los recuerdos, que un día imaginó y quiso crear con su hermano, como una mariposa. Asimismo, mantener su identidad desde el dolor del recuerdo y la esperanza de una familia y un encuentro que nunca será satisfactorio. Porque él es y no es Rodolfito:

> *Comienza la lenta acción de dejar la mariposa en la caja entomológica que concluirá al mismo tiempo que el monólogo.* A Rodolfito, mi hermanito, el hijo robado de mamá y papá que era mi vida cuando mi vida era tu ausencia, puedo dejarlo clavado acá, con un alfiler, como una mariposa. Y que se quede acá, al amparo del cristal, en silencio. (9)

La mariposa se convierte así en una verdad frágil, que María manipula con miedo de deshacer "De lo que no hablan los libros es del temor del aficionado a que esas cuatro alas se deshagan, como el polvo…" (3). Esta conserva su cuerpo y su belleza, pero ha perdido su esencia. María clavará con alfileres la identidad que ella creó para su hermano, como un recuerdo más que no fue, junto a una mariposa que nunca más podrá lucir sus alas en el aire.

En la obra, María no solo colecciona recuerdos, sino que también nombra con palabras todo aquello que hasta el momento se había dicho de manera velada. Cada ausencia, cada dolor e injusticia. Habla de la ESMA como lugar en el que le robaron a su hermano. Habla de apropiadores, no de "otra familia", habla del asesinato de Rodolfo, el amigo de la familia, de la desaparición de sus padres. También habla de la organización de Abuelas de Plaza de mayo, de su trabajo incansable ante la injusticia y la impunidad institucional. Nombra de manera explícita lo que anteriormente había sido censurado, silenciado o velado y en el acto de enunciación recupera su agencia y construye memoria, desde su propio dolor y desde su trauma y, esto lo convierte en realidad, en verdad.

Lucha mediante las palabras, en un momento en que escribir y hablar es una muestra de resistencia contra el olvido y la impunidad. María se posiciona políticamente, haciendo converger la historia pública, mediante las fechas, y la memoria individual: "Eran los '80 y las Abuelas encontraban un chico atrás del otro y vos siempre eras el próximo" (3) o, también:

> qué mierda era ese 'fervor montonero' del que hablaba el viejo en una carta de 1977, ¡1977!, del 28 de julio de 1977, cuando yo tenía un mes de vida y la dictadura más de un año y su amigo Rodolfo había caído hacía ya tanto tiempo (4).

La voz de María hace resonar el eco de una generación marcada por la ausencia, el silencio y la búsqueda. Aunque el relato hable de su experiencia, también habla del dolor colectivo de los hijos e hijas de desaparecidos y apropiados. En la obra el dolor se cuenta en primera persona e interpela al público desde su propia herida, con una visión única.

En su monólogo se presenta una vivencia fragmentada, verdadera, llena de recuerdos que creó pero que nunca existieron y que, aun así, resiste. Porque la memoria testimonial no busca cerrar el pasado, sino mantenerlo abierto, incómodo y activo (Sarlo, 2005). Su dolor individual, se convierte en ese eco de un dolor colectivo, que se merece ser enunciado para que no pueda ser manipulado: "Decís que sos el mismo que cuando no sabías y que estás arrepentido de haberte hecho el análisis de sangre. *Mira a la mariposa, pero le habla aún al hermano.* No sé qué hacer con vos" (9) afirma María en el final de la obra, enfrentando el abismo de la verdad y el deseo, entre lo que ha recuperado, su hermano, y lo que ha perdido para siempre, sus expectativas y recuerdos sobre él: "Las voces de mamá y papá, que no recuerdo, están calladas. […] Pero ahora no me siento sola en el silencio. Es un silencio como de domingo a la mañana. De mí no van a desaparecerlos nunca" (8).

4. Entre dos tiempos: la figura del desaparecido en escena como diálogo abierto

Este apartado propone un diálogo entre las obras analizadas de *Teatro Abierto* y *TeatroxlaIdentidad*. Aunque no comparten necesariamente una continuidad histórica directa, ambas ponen en escena las memorias que tienen relación con el terror de Estado, y convierten el escenario en un lugar de resistencia, interpelación y reconstrucción en torno a la figura del desaparecido, entre otras temáticas.

Algunas lecturas críticas han planteado que *TeatroxlaIdentidad* (TxI) podría entenderse como una posible continuidad simbólica del espíritu de *Teatro Abierto* (TA), por la manera en que ambos movimientos enfrentan el pasado dictatorial desde el teatro. Patricia Devesa sugiere que TxI se entiende como un retorno del teatro de resistencia y memoria, quince años después del último ciclo de TA, en 1985 (Devesa, 2012). No obstante, ya en 2003, Grisby Ogás Puga marcaba algunas diferencias cuando señala que TA fue una autoconvocatoria de artistas por la consolidación de un nuevo teatro argentino, mientras que TxI surgió vinculado a Abuelas de Plaza de mayo, con un objetivo concreto: encontrar a los niños apropiados durante la dictadura (Ogás, 2003).

Más allá de establecer o no una continuidad directa entre ambos movimientos, este apartado se plantea como un espacio de contraste. Pretende observar cómo los cambios escénicos permiten mostrar desplazamientos significativos en torno a la desaparición forzada.

En *Instrucciones…* el personaje ya no funciona como metonimia de un colectivo, sino como una voz individual, emocional. El yo escénico no representa a nadie más que a sí mismo, no toma la palabra de otros, sino que alza la suya propia. Por ello, mientras que en las obras de TA el público encontraba una imagen ampliada de su contexto contemporáneo, aquí se lo invita a presenciar algo íntimo y delicado, que exige otro tipo de implicación. Lejos de debilitar el discurso colectivo creado desde los últimos coletazos de la dictadura, esta estrategia busca fortalecerlo: unir fragmentos de historias individuales que, entrelazadas, conforman una red poderosa y común.

En contraste con la protagonista del monólogo de Mariana Eva Pérez, se encuentran los personajes de las obras de Halac y Somigliana. Estos encarnan roles más amplios. Osvaldo o las mujeres del plano onírico en *Lejana tierra prometida,* por ejemplo, encarnan aquella parte que lucha contra el silencio, el terror de Estado y el olvido. En *Oficial 1º,* el oficial se convierte en una metonimia del sistema institucional, es violento, manipulador y niega el dolor y la violencia ejercida por el Estado.

Este sistema persiste en la obra de Levy-Daniel, donde Félix, el archivero, es la imagen de las instituciones corrompidas por la herencia de la dictadura. Él no reprime de manera activa, sino mediante el lenguaje, silencia lo que no quiere que sea escuchado o descubierto, destruye documentos y obstaculiza la búsqueda de quienes quieren descubrir su identidad. Su figura concentra la complicidad estructural del presente democrático con los crímenes del pasado dictatorial.

Se transita desde el silencio impuesto por la censura y la autocensura en *Teatro Abierto*, hasta el testimonio íntimo que nombra sin miedo.

Entre *Instrucciones…* y *Lejana tierra prometida* se puede establecer un diálogo marcado por el contraste entre la libre enunciación en TxI –directa, sin miedo a la censura, como al nombrar la ESMA o la apropiación de niños– y los múltiples silencios que atraviesan la obra de Halac. En esta última, el silencio aparece como eco, como un vacío imposible de llenar, que solo el público puede completarle el sentido.

En esta línea, el silencio también atraviesa las obras de Somigliana y Levy-Daniel. En *Oficial primero,* se utiliza como estrategia institucional para ignorar la verdad. Pero frente a ese silencio cómplice, lo físico prevalece: los cadáveres no pueden esconderse para siempre. Aquí no se calla por miedo, sino por conveniencia. Y quien intenta romper el pacto de silencio es castigada con la desaparición y la tortura. Lo mismo ocurre con *El*

archivista, donde el silencio institucional, encarnado por Félix, funciona como una forma de violencia, pero Ana, niña apropiada, decide alzar la voz, sostener su versión y resistir el intento de manipulación por parte del archivero. Finalmente, Ana se sienta en la silla de Félix, simbolizando que ha conquistado el poder del relato, su propio relato. Desde allí, continúa recordando cada vez más detalles de su infancia. Sin embargo, nunca llega a descubrir su nombre, su verdadera identidad.

De este modo, las obras no solo muestran quién habla y quién calla, sino también por qué y para qué, con qué intención. Como lectores y espectadores, nos enfrentamos a preguntas como: ¿Qué significa el silencio en cada obra, miedo, estrategia, o represión? ¿Y qué ocurre cuando alguien decide romperlo y enfrentarse a la historia oficial para construir la suya propia?

Por otro lado, mientras *Lejana tierra prometida* pone en escena la transmisión de la memoria colectiva entre dos generaciones, para continuar tejiendo una red de resistencia frente a los discursos oficiales, *Instrucciones…* presenta un relato personal. Aunque no pretende escenificar una verdad colectiva, esta puede constituirse desde la suma de muchas memorias personales. Este relato es verdadero porque es la experiencia de la protagonista. Nadie la puede deslegitimar ni negar. De este modo, se vuelve evidente la importancia de un relato de la colectividad que acoja y valore las voces individuales.

Desde miradas distintas –una como hija apropiada, la otra como hermana de un niño apropiado–, en *El archivista* e *Instrucciones…* se revela, con ambas protagonistas, que ninguna experiencia será idéntica a otra, pero todas son válidas. Esta polifonía es lo que da profundidad y dota de sentido al concepto de posmemoria, porque recordar no es imponer una única versión, sino atreverse a alzar la voz y contar cada una de las formas en que lo vivido persistió en las personas que vinieron después.

En este recorrido, las obras trazan un mapa de la transformación del teatro argentino frente al terror de Estado. Cada pieza pone encima del escenario una forma distinta de resistencia y de memoria. Así, más que llevar a respuestas, este diálogo entre movimientos teatrales expone las diferentes y múltiples maneras de hacer memoria: fragmentaria, encarnada, incómoda, pero siempre viva.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha llevado a cabo un análisis dialógico entre algunas obras de los movimientos *Teatro Abierto* y *TeatroxlaIdentidad,* con el objetivo de observar cómo ha ido cambiando en escena la figura de los desaparecidos en función del contexto sociopolítico, generacional y cultural en que se desarrollaron.

En *Teatro Abierto,* la censura y la represión de la dictadura marca el uso de símbolos velados e imágenes implícitas. Sin embargo, la obra de Somigliana es transgresora, pues hace irrumpir los cadáveres de los desaparecidos en escena. Se aproxima al ámbito de la memoria posdictatorial. En cambio, en *TeatroxlaIdentidad*, la libertad de expresión ofrece la posibilidad de utilizar un lenguaje escénico más explícito y directo, centrado en el testimonio y la búsqueda activa de justicia y restitución.

También se ha observado un cambio en el discurso de la memoria, desde una voz colectiva que surge con fuerza en los últimos años de dictadura y en la posdictadura, hacia fórmulas posmemorialísticas, donde el relato individual se sitúa en el centro de la escena.

Esta comparativa permite entender la memoria como algo vivo y en constante cambio, ligada a los cambios generacionales, estéticos y políticos de cada época, que todavía ha de continuar mutando.

En definitiva, el teatro no es solo un espacio de representación, sino también un lugar de encuentro: donde las ausencias tienen cuerpo, donde el silencio grita, y donde la memoria se sostiene como un puente tendido al presente. Que las luces del escenario sigan encendiéndose para contar los testimonios es señal de que todavía elegimos recordar y compartir. Tal vez, en cada palabra enunciada ante un público, en cada historia reconstruida desde la herida, haya una forma de justicia. Porque mientras en el teatro exista alguien que hable y alguien que escuche, ningún desaparecido lo será del todo.

6. Bibliografía

Fuentes primarias:

HALAC, R. (2005) Teatro completo (1964-2004) Buenos Aires: Editorial corregidor. p.458-493.

LEVY-DANIEL, H. (2001). El archivista. Biblioteca virtual Teatroxlaidentidad https://www.teatroxlaidentidad.net/bibliotecavirtual

PÉREZ, M.E. (2002). Instrucciones para un coleccionista de mariposas. Biblioteca virtual Teatroxlaidentidad. https://www.teatroxlaidentidad.net/bibliotecavirtual

SOMIGLIANA, C. (1988). Teatro completo. 4 volúmenes. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. p. 9-29.

Fuentes secundarias:

ABUELAS de Plaza de mayo. (2022). *La historia de Abuelas* (1ª ed.). Bernal.

ARRECHE, A. (2011). Teatro e identidad. Violencia política y representación estética: Teatro x la Identidad 2001-2010. *Sticomythia*.

ASSMANN, A. (2011). *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. assets.cambridge

CALVEIRO, P. (2004). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Ediciones Colihue SRL.

CABRERA, E. (2002): "El teatro argentino y los derechos humanos durante la década de 1973-1983", *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, nº2, Texas Tech University

COSSA, R. (2021). [Entrevista]. *Picadero: Teatro Abierto, una memoria compartida,* (43), 11.

DE LA PUENTE, M. (2009). *El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente*. Universidad Nacional de San Martín.

DEVESA, P., & ESPINOSA, P. (2012). *Teatro, política y memoria: De Teatro Abierto a TeatroxlaIdentidad* (1a). Ediciones artes escénicas.

HIRSCH, M. (2021). *La Generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem.

JELIN, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Argentina Editores.

MANDUCA, R. (2013). *Teatro Abierto (1981-1983): teatro y política en la transición a la democracia*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.

MONTEZ, Noe. Memory, Transitional Justice, and Theatre in Postdictatorship Argentina. Southern Illinois University Press, 2017.

OGÁS, G. (2003). Teatroxlaidentidad: Un teatro en busca de su identidad. *Latin American Theatre Review*, *37*(1), 141-148. https://doi.org/10.17161/latr.v37i1.1449

PÉREZ, M. E. (2014). Instrucciones para un coleccionista de mariposas. *Kamchatka*, nº*3*.

SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.

SAURA, A. (2018). *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, política y poéticas dramáticas* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

SAURA, A. (2022). *El Movimiento Argentino Teatro Abierto (1981-1985): De la tradición a la contemporaneidad escénica*. Editum.

SAURA, A. (2023). *Teatro Abierto (1981-1985): resiliencia y utopía de un movimiento escénico*. Ediciones Complutense.

TEATROXLAIDENTIDAD. (s. f.). *Teatro x la Identidad - 25 años apoyando la búsqueda de Abuelas de Plaza de Mayo*. Teatro X la Identidad. TeatroxlaIdentidad

TODOROV, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Grupo Planeta (GBS).

VILLAGRA, I., & GIELLA, M. A. (2015). *Picader#43 Teatro Abierto: una memoria compartida*. Instituto Nacional del Teatro.

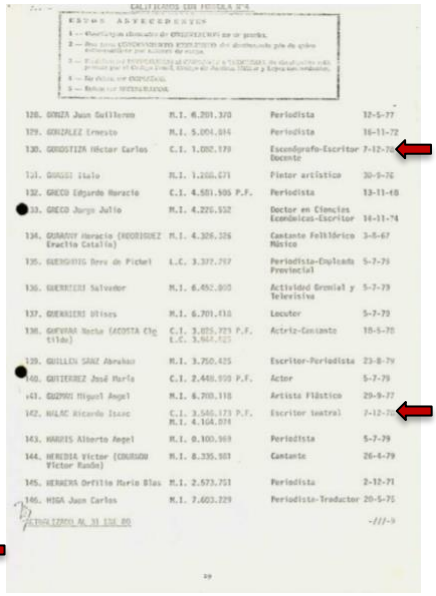
7. Anexos

Anexo 1: Censura y represión cultural – Listas negras durante la dictadura argentina

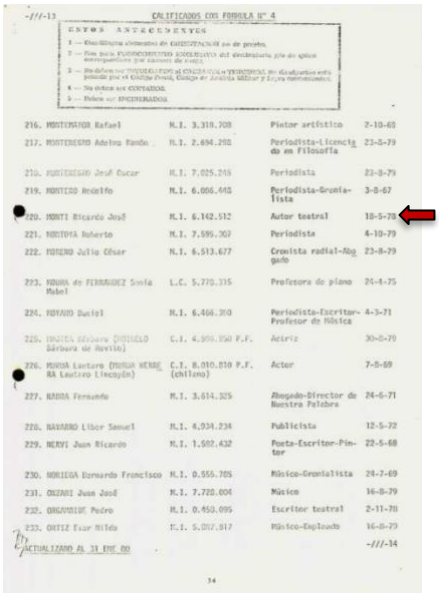
Imágenes de documentos que registran la censura de artistas participantes en *Teatro Abierto* durante el Proceso, entre 1979 y 1982. Recuperada del documento publicado por el ministerio de defensa del gobierno de Argentina, el año 2014, durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner.



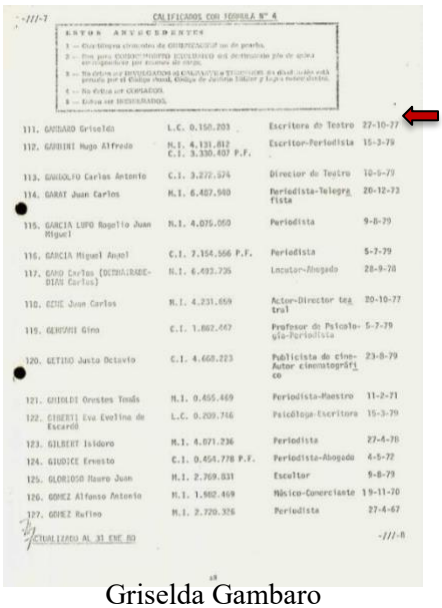
Roberto Cossa, Osvaldo Dragún



Carlos Gorostiza, Ricardo Halac



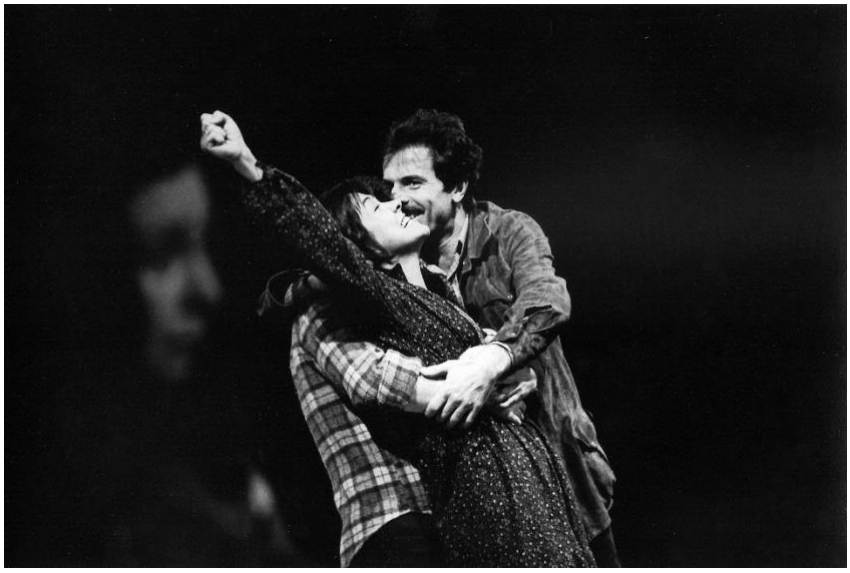
Ricardo Monti



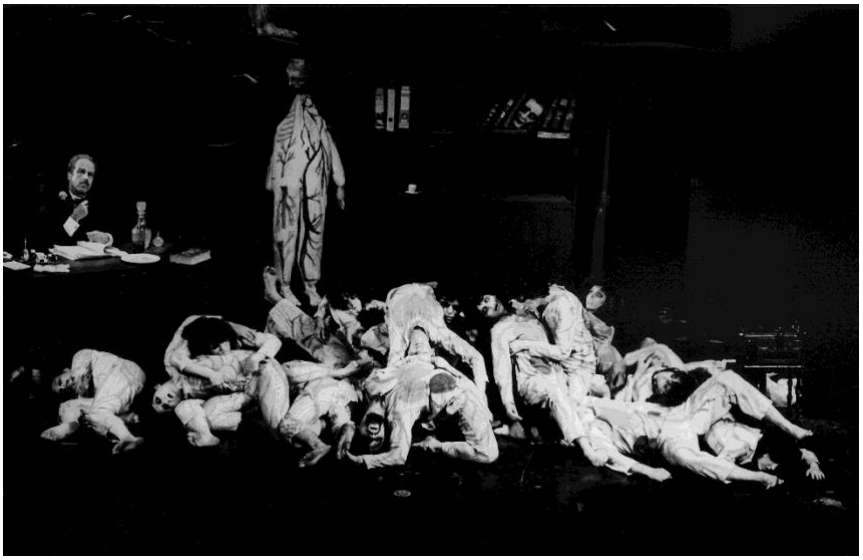
Griselda Gambaro

Anexo 2: La escena como testimonio – Imágenes representadas

Las imágenes seleccionadas de las obras *Lejana tierra prometida* y *Oficial primero* pertenecen al "Fondo Julie Weisz de fotografía teatral", recuperado por Alba Saura-Clares y Ramiro Manduca, quienes están desarrollando el proyecto "Archivo Escena Abierta" (2023-2025), dedicado a la recuperación archivística de materiales sobre *Teatro Abierto*, como las actas de Osvaldo Dragún. Entre esos materiales, han recuperado y compilado el archivo fotográfico de Julie Weisz, único material sobre *Teatro Abierto* hasta la fecha, formado por unas 6000 imágenes. Las fotografías forman ahora parte del "Fondo Julie Weisz de fotografía teatral", inaugurado en 2024 y albergado por el TyPAL, en su "Archivo Audiovisual de Teatro y Política de América Latina". El grupo, a su vez, también cuenta con un proyecto de recuperación archivística sobre *TeatroxlaIdentidad*.



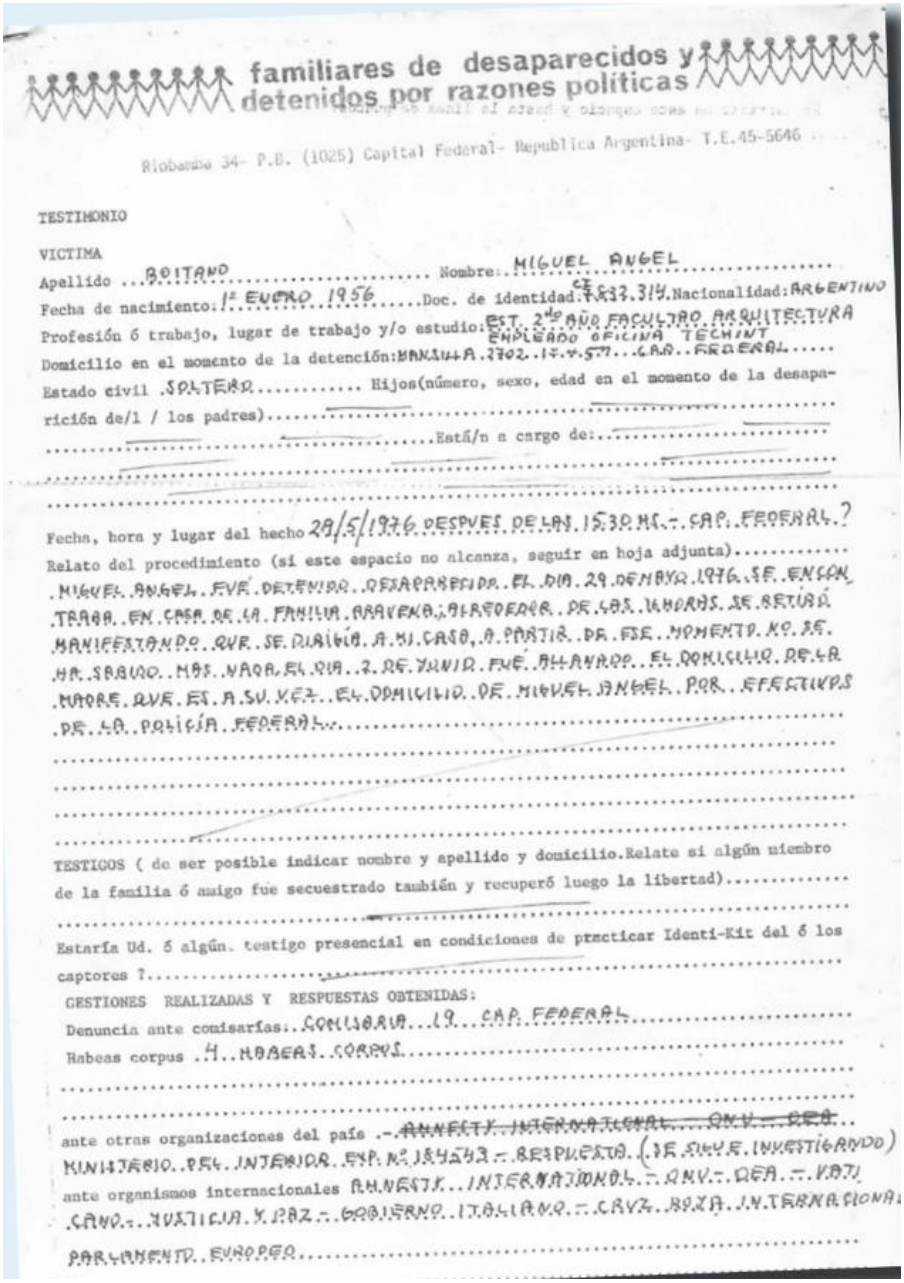
Lejana tierra prometida – Ricardo Halac. *Teatro Abierto 1981.* Teatro Picadero.



Oficial primero – Carlos Somigliana. *Teatro Abierto 1982.* Teatro Odeon.

Anexo 3: Justicia ausente – *Habeas corpus* como rastro documental

Las siguientes imágenes muestran un *habeas corpus* y la resolución del mismo. Estas pertenecen, por un lado, al Archivo Institucional de la Comisión de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y, por otro lado, al Archivo Histórico del Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), ambos encontrados en el documento publicado por el ministerio de justicia y derechos humanos de Argentina en 2013. Las dos imágenes pertenecen a recursos distintos, es decir, a dos víctimas diferentes.



familiares de desaparecidos y detenidos por razones políticas

Riobamba 34- P.B. (1025) Capital Federal- Republica Argentina- T.E.45-5646

TESTIMONIO

VICTIMA

Apellido ...BOITANO..... Nombre:..MIGUEL ANGEL.....

Fecha de nacimiento:1º ENERO 1956.....Doc. de identidad:CE 832.314.Nacionalidad:ARGENTINO

Profesión ó trabajo, lugar de trabajo y/o estudio:EST. 2do AÑO FACULTAD ARQUITECTURA EMPLEADO OFICINA TECHINT

Domicilio en el momento de la detención:MANSILLA 2702 1º 4 5º CAP. FEDERAL.....

Estado civil .SOLTERO..... Hijos(número, sexo, edad en el momento de la desaparición de/l / los padres).....

.....Está/n a cargo de:.....

Fecha, hora y lugar del hecho 29/5/1976 DESPUES DE LAS 15.30 HS.- CAP. FEDERAL ?

Relato del procedimiento (si este espacio no alcanza, seguir en hoja adjunta).....

MIGUEL ANGEL FUÉ DETENIDO DESAPARECIDO EL DIA 29 DE MAYO 1976 SE ENCONTRABA EN CASA DE LA FAMILIA ARAVENA; ALREDEDOR DE LAS 16 HORAS SE RETIRÓ MANIFESTANDO QUE SE DIRIGÍA A MI CASA, A PARTIR DE ESE MOMENTO NO SE HA SABIDO MAS NADA EL DIA 2 DE JUNIO FUÉ ALLANADO EL DOMICILIO DE LA MADRE QUE ES A SU VEZ EL DOMICILIO DE MIGUEL ANGEL POR EFECTIVOS DE LA POLICÍA FEDERAL.....

TESTIGOS (de ser posible indicar nombre y apellido y domicilio.Relate si algún miembro de la familia ó amigo fue secuestrado también y recuperó luego la libertad).....

Estaría Ud. ó algún testigo presencial en condiciones de practicar Identi-Kit del ó los captores ?.....

GESTIONES REALIZADAS Y RESPUESTAS OBTENIDAS:

Denuncia ante comisarías:..COMISARIA 19 CAP. FEDERAL.....

Habeas corpus .4..HABEAS CORPUS.....

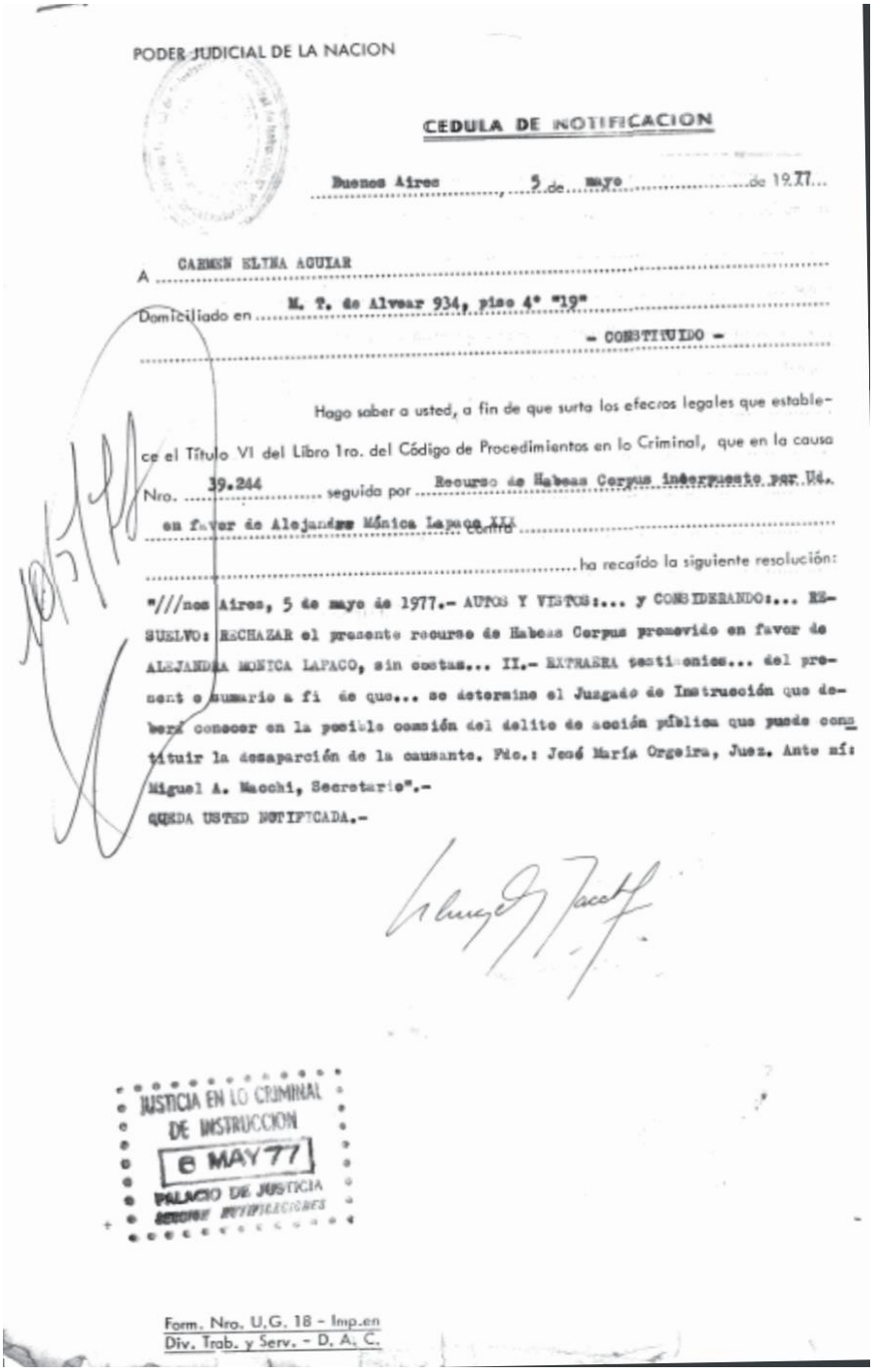
ante otras organizaciones del país .- ~~AMNESTY INTERNATIONAL - ONU - OEA~~..

MINISTERIO DEL INTERIOR EXP. Nº 184543 - RESPUESTA (SE SIGUE INVESTIGANDO)

ante organismos internacionales AMNESTY INTERNATIONAL - ONU - OEA - VATICANO - JUSTICIA Y PAZ - GOBIERNO ITALIANO - CRUZ ROJA INTERNACIONAL

PARLAMENTO EUROPEO.....

Recurso de *habeas corpus* de Miguel Ángel Boitano. Año 1976.



PODER JUDICIAL DE LA NACION

CEDULA DE NOTIFICACION

Buenos Aires, 5 de mayo de 1977...

A CARMEN ELENA AGUIAR

Domiciliado en M. T. de Alvear 934, piso 4° "19"

- CONSTITUIDO -

Hago saber a usted, a fin de que surta los efectos legales que establece el Título VI del Libro 1ro. del Código de Procedimientos en lo Criminal, que en la causa Nro. 39.244 seguida por Recurso de Habeas Corpus interpuesto por Ud. en favor de Alejandra Mónica Lapaco XXX contra ha recaído la siguiente resolución:

"///nos Aires, 5 de mayo de 1977.- AUTOS Y VISTOS:... y CONSIDERANDO:... RESUELVO: RECHAZAR el presente recurso de Habeas Corpus promovido en favor de ALEJANDRA MONICA LAPACO, sin costas... II.- EXTRAIGA testimonios... del presente sumario a fin de que... se determine el Juzgado de Instrucción que deberá conocer en la posible comisión del delito de acción pública que pueda constituir la desaparición de la causante. Fdo.: José María Orgeira, Juez. Ante mí: Miguel A. Macchi, Secretario".-

QUEDA USTED NOTIFICADA.-

JUSTICIA EN LO CRIMINAL DE INSTRUCCION
6 MAY 77
PALACIO DE JUSTICIA
SECCION NOTIFICACIONES

Form. Nro. U.G. 18 - Imp.en Div. Trab. y Serv. - D. A. C.

Resolución rechazada del recurso *habeas corpus* perteneciente a la desaparición de Alejandra Mónica. Año 1977.