

Teatro x la Identidad: la figura de las hijas apropiadas y el proceso de restitución identitaria

Teatro x la Identidad: the Figure of the Appropriated Daughters and the Process of Identity Restitution

María Luisa Diz

Universidad de Buenos Aires / CIS-CONICET /IDES/ AINCRIT, Argentina
ml.diz@conicet.gov.ar

Resumen

Este artículo examina de qué modos tres obras que formaron parte de los ciclos de *Teatro x la Identidad* abordan las etapas atravesadas por la figura de las hijas, en relación a la duda, la búsqueda y la revelación de la verdad en torno a sus identidades. Asimismo, se observará quiénes actúan como personajes auxiliares y obstaculizadores en el proceso de restitución identitaria. Estos textos dramáticos parten de las historias reales de apropiación de tres hijas de desaparecidos, las que fueron expuestas por los medios de comunicación y que, además, fueron escritos por mujeres; con esto, parece reafirmarse la presencia del género femenino en la búsqueda de la Verdad y la Justicia en los escenarios familiar, público y político.

Palabras clave:

Teatro x la Identidad – hijas – apropiación – restitución.

Abstract

This article examines the ways in which three plays that formed part of a series of theatrical works titled *Teatro x la Identidad* address the different stages undertaken by the figure of the daughters, in relation to the doubt, the search and the revelation of truth regarding their identities. Also, those auxiliary personages who obstruct these characters in the process of identity restitution are observed. These dramatic texts depart from the real histories of appropriation of three daughters of desaparecidos ('the disappeared') who were exposed by mass media and, furthermore, were written by women. As such, they seem to reaffirm the presence of the female gender in the search for Truth and the Justice on the public, private and political stages.

Keywords:

Teatro x la Identidad – Daughters – Appropriation – Restitution.

Introducción

Teatro x la Identidad (en adelante *Txl*) es un movimiento de teatristas que se originó en Argentina en el año 2000. Concebido como uno de los “brazos artísticos” de *Abuelas de Plaza de Mayo*, tuvo como objetivo contribuir a su lucha en la búsqueda y restitución de aquellos/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as, y cuyas identidades fueron sustituidas durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

Txl se inscribe a sí mismo dentro del marco del teatro político, al que concibe como una herramienta socio-cultural para generar la concientización y la duda, y cuya función es actuar para no olvidar y para encontrar la verdad. En este sentido, *Txl* parece adherir a las ideas de la función social del arte y de la política vinculada a lo artístico en la obra y/o en el autor, tal como sucedía con la figura del escritor revolucionario del período de los sesenta y setenta (Gilman 57-96), en tanto obra y autor parecen quedar supeditados a los objetivos sociales y políticos del movimiento.

Txl parece exhibir algunas de las características que presentan las dos fases de la cultura latinoamericana de los períodos de los sesenta y de los noventa en adelante. Al mismo tiempo, parece dar cuenta del pasaje entre ambas. En algunos textos dramáticos se parte de la realidad histórica y política para producir ficción (lo que *Txl* denomina “temática directa”, es decir, obras que abordan de manera referencialmente directa el tema de la apropiación de menores); en otras, se construyen personajes ficcionales para producir un efecto de realidad. Así, se encuentran personajes representativos y oposiciones binarias (militares represores y apropiadores, e hijos/as de desaparecidos apropiados/as y Abuelas de Plaza de Mayo), del mismo modo que existen personajes ambivalentes; se observan territorios reales e inventados (el escenario aparece como tal poniendo en evidencia el artificio teatral, o bien representa un juzgado o una casa); se escenifican delirios, crímenes rituales y la sexualización de la violencia política vinculados con la tortura de los padres secuestrados y el maltrato de los/as hijos/as apropiados/as por parte de represores y apropiadores/as; se realiza una reivindicación, pero también una crítica de la revolución y de la figura del militante; y se producen sentidos fijados y unificados, pero también múltiples y ambivalentes.

En los textos dramáticos parece predominar, en tanto constelación, la exposición de la primera persona. Esto se relaciona directamente con el fenómeno del “giro subjetivo” (Sarlo 17-22) producido en el espacio público y mediático. Se expone y se produce la ficcionalización de la vida privada (Sibila 35-64) de los personajes centrales de las hijas de desaparecidos apropiadas, en relación con el proceso de indagación familiar y de construcción de las identidades. Además, quienes escribieron esos textos son mujeres. El abordaje del género femenino en las memorias de la represión política también permite dar cuenta de la ruptura de los límites entre los espacios privado y público. “La represión afectó a las mujeres en su rol familiar y de parentesco” (Jelin, “El género” 131). Esto dio lugar a la creación de organizaciones de derechos humanos cuyas denominaciones están ancladas a la primacía del vínculo familiar –Madres, Abuelas, HIJOS, entre otras–, que le otorgaron a la demanda privada y personal un sentido político. Según Jelin, “los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporizarse en mujeres” (“El género” 129), y los gestos de demandar y de preguntar aparecen como señales femeninas. Asimismo, las mujeres recuerdan más detalles, expresan sentimientos y hacen más referencias a lo íntimo, a

las relaciones internas en la familia o en la actividad pública/política. De este modo, se intentará dar cuenta de la representación de estos símbolos, gestos y afectos propios de lo femenino en las memorias del pasado reciente configurados en los textos dramáticos seleccionados para el análisis: *Esclava del alma* (2001), de Amancay Espíndola; *Vic y Vic* (2007), de Erika Halvorsen y *Nunca es tarde la verdad* (2011), de Patricia Zangaro.

Estos textos parten de las historias reales de apropiación de tres hijas de desaparecidos –Evelyn Bauer Pegoraro, Victoria Donda Pérez y Victoria Montenegro–, cuyas experiencias fueron expuestas por los medios de comunicación. Estos constructores de realidad fueron los que, primeramente, colocaron estas subjetividades en la “imaginación pública”, es decir, “en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’” (Ludmer). El objetivo del presente trabajo es examinar de qué modos estos textos abordan las etapas atravesadas por estas hijas en cuanto a la duda, la búsqueda y la revelación de la verdad en torno a sus identidades, así como también observar quiénes actúan como personajes auxiliares y obstaculizadores en el proceso de restitución identitaria.

Acto I: la duda

El primer ciclo de *Txl* en el año 2001, tuvo el siguiente eje temático para la selección de obras: “el delito de apropiación de bebés y el cambio de sus identidades a manos de la dictadura que gobernó Argentina a fines de los setenta y la identidad en un marco más general, en tanto la identidad del otro, como parte de una comunidad, nos afecta y nos modifica” (*Txl Ciclo 2001*). Las obras buscaban generar la duda sobre la identidad en aquellos jóvenes que habían nacido durante el período dictatorial, tal como se lo había propuesto por entonces *Abuelas*.

*Esclava del alma*¹, de Amancay Espíndola², está basada en el caso de Evelyn Bauer Pegoraro, hija de desaparecidos, nacida en la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada) y apropiada por el ex Marino Policarpo Luis Vázquez y su esposa Ana María Ferrá, ex personal de inteligencia de la Armada, quienes la anotaron como hija propia. La falsa partida de nacimiento fue firmada por la partera Justina Cáceres. En 1999, Vázquez reconoció que se la entregaron para “adoptar sin papeles” en 1977 mientras desempeñaba tareas en el Edificio Libertad, sede de la Armada Argentina, “porque la iban a matar” y aseguró desconocer el destino de sus padres. El matrimonio coincidió en que la llegada de Evelyn fue “un mandato divino” y “una bendición de Dios” (Martínez, “Cuando”). El caso tomó estado público, ya que sus abogados fueron los que estimularon a Evelyn a dar entrevistas en algunos medios de comunicación para instalar el tema de la inconstitucionalidad del análisis obligatorio. En el año 2001, la joven se negó a realizarse los análisis inmunogenéticos, a pesar de tener dudas acerca de su identidad, para no imputar a sus apropiadores, mientras la Corte Suprema de Justicia impuso la protección de su derecho a la intimidad. El 14 de febrero de 2008, la Justicia ordenó recoger objetos personales de su domicilio

1 La obra fue estrenada en La Trastienda, con dirección de Héctor Malamud, y el elenco estaba formado por María Figueiras, Malena Figo, Cecilia Labourt, Noemí Morelli, Raúl Rizzo, Julio López, Juan Carlos Ucello, Quique Canellas, Gabriel Galíndez, Adrián Yospe y Alejandra Aristegui.

2 Actriz, dramaturga, Licenciada en Artes Combinadas (UBA) e integrante de la Comisión Directiva de *Txl* desde el año 2008 hasta la actualidad.

con el fin de extraer muestras de ADN. El 22 de abril de ese año, el Banco Nacional de Datos Genéticos informó a la jueza federal María Servini de Cubría los resultados de los análisis que confirmaron que la joven era hija de Rubén Bauer y Susana Pegoraro, quienes habían formado parte de la organización Montoneros. En el año 2011, el juez federal Sergio Torres condenó al ex marino a catorce años de prisión y a su esposa a diez años por el delito de retención y ocultación de un menor de diez años, y falsificación de actas, de certificados de nacimiento y de DNI; y a la partera a siete años por autora del delito de falsificación ideológica de documento público (certificado de nacimiento) –supuestamente pago de dinero mediante–, retención y ocultación de un menor en calidad de partícipe necesario.

El texto se centra en la incertidumbre, las contrariedades y los conflictos personales que atraviesa el personaje de Alicia, la joven protagonista, quien tiene sospechas acerca de su identidad, pero que no se decide a realizarse los análisis de ADN por temor a lo que les pudiera llegar a suceder a sus apropiadores –un militar y su esposa– si se confirma la verdad acerca de su condición y, por tanto, de su identidad. El epígrafe del texto de *Esclava* presenta el conflicto que aborda la obra: “Es la historia de Alicia, niña sustraída y apropiada, buscando dentro de sí el camino hacia su identidad. Una decisión que no será fácil de transitar, en primer lugar por ser esclava del afecto hacia sus apropiadores y además porque, al ser mayor de veintiún años, la decisión depende solo de ella” (Espíndola 222).

En la primera escena, aparece un personaje denominado en el texto como Mujer Joven, quien da a luz a un bebé que luego es sustraído por dos hombres uniformados. La imagen de esta mujer ronda a la protagonista a lo largo de la obra, quien cree que solo ella la puede ver. De este modo, parece reproducirse la representación de los desaparecidos como “fantasmas” –por su condición fronteriza entre la vida y la muerte. En una de las escenas, Alicia intenta expresar su duda, que se le manifiesta de manera confusa, a través de un lenguaje corporal:

ALICIA. (Mirando a la Mujer Joven): . . . Estoy mareada. Hace rato que vengo viendo...sintiendo...(229)

Lo corporal y lo genético se ponen de relieve para dar cuenta de la identidad en su dimensión biológica y de la duda en torno a ella, que también se expresa en las sensaciones de la protagonista. Duda que posteriormente será corroborada a través de un análisis de ADN.

En otra escena Alicia se encuentra en una sesión con su terapeuta, con quien mantiene el siguiente diálogo:

ALICIA. ¿Qué es el ADN? Me lo explicaron veinte veces y no termino de entender. ¿Qué es lo que se analiza, qué es lo que se “ve” en esa gota de sangre, en un pelo, en un pedazo de piel? No entiendo. Quiero decir que sí, sí, sí lo entiendo, me lo explicaron, pero no me entra en la cabeza. ¿Cómo puede ser que, en las uñas, en la sangre, haya señales...?

TERAPEUTA. . . . Tu cuerpo conoció a tu mamá y tiene memoria y anotó cómo era la sangre de tu mamá, el calor de la sangre, cómo eran sus venas, su corazón, sus uñas, su pelo, el color de su piel, el timbre de su voz, el color de los ojos de tu papá, la manera de caminar de tu abuela. Todo está escrito en tu cuerpo, Alicia. (235)

En este sentido, parece representarse la existencia de una “memoria corporal” que guarda el registro de los detalles biológicos y hereditarios, que funcionarían como indicios para despertar la duda y emprender la búsqueda hacia el descubrimiento de la filiación e identidad verdaderas. Según Rodulfo, existe una extraña memoria de los primeros momentos de vida, luego de la separación del cuerpo materno, que se caracteriza por una extraña escritura que es marca de cuerpo, cicatrices, heridas, marcas que el apropiado llevará a cuestas sin poder dar cuenta en qué tiempos y en qué espacios se han producido (95).

Vic y Vía (2007)³, de Erika Halvorsen⁴, está basada en la historia de Victoria Donda Pérez y narrada desde su amistad con Victoria Grigera, ambas hijas de desaparecidos. Se conocieron en 1998 militando en la agrupación “Venceremos” de la Facultad de Derecho, sin saber que Donda era apropiada y que había nacido en la ESMA, probablemente cuando el padre de Grigera, médico y militante de Montoneros, estuvo allí detenido. Donda había sido entregada al ex prefecto Juan Antonio Azic y su esposa por parte de su tío, el Teniente de Navío Adolfo Miguel Donda Tigel, perteneciente al grupo de tareas de la ESMA, quien además fue el responsable de la detención de su hermano y cuñada, y el apropiador de su otra sobrina, es decir, de los padres y de la hermana de Donda. La obra reconstruye el proceso de descubrimiento de la condición de hija de desaparecidos apropiada y de restitución identitaria atravesado por Donda. En el 2003, fue contactada por *Abuelas*, debido a una denuncia recibida sobre el caso, que estaba siendo investigado por la agrupación H.I.J.O.S., acerca de una niña que había sido anotada como hija propia por un miembro de las fuerzas de seguridad que había actuado en la ESMA durante la última dictadura militar, y le comunicaron la posibilidad de que esa niña fuera ella. Sin embargo, Donda tuvo reticencias para hacerse el examen de ADN por el sentimiento de culpa que le generaba la posibilidad de que sus apropiadores fueran encarcelados al confirmarse que había sido apropiada por ellos. Luego de tomar la decisión de realizarse el estudio genético que estableció su verdadera identidad en el 2004, siendo la primera “hermana” recuperada por H.I.J.O.S. y la nieta N° 78 encontrada por *Abuelas*, su apropiador fue detenido y el 26 de octubre de 2011 fue condenado a cadena perpetua, junto a otros represores imputados en la Megacausa ESMA. Antes de conocer su identidad, Donda militaba en el movimiento de derechos humanos y en política⁵. En el año 2009, presentó su libro titulado *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad*, donde cuenta su propia historia.

En *Vic y Vía*, Victoria Grigera, quien además es actriz, personifica a Victoria Donda (Vicky D, en la obra) junto a la actriz Melina Petriella quien a su vez interpreta a Grigera (Vicky G, en la obra). Las actrices se encuentran sentadas una al lado de la otra en unas butacas altas, vestidas con poleras de color blanco y pantalones negros, colores que predominan en la puesta, generando los sentidos de tiempo pasado y de “copia”. La iluminación hace que se proyecten sobre la pared de fondo sus sombras, acentuando ese efecto de “dobles” configurado por el intercambio de roles y el título de la obra. Ambas actrices dialogan entre sí y se dirigen al público; por momentos,

3 La obra fue estrenada en The cavern, con dirección de Eugenia Levín, y elenco formado por Melina Petriella y Victoria Grigera.

4 Licenciada en Dirección Escénica (IUNA), dramaturga y coach actoral en cine, teatro y TV.

5 En el 2006 fue electa concejal en la municipalidad de Avellaneda y en el 2007 diputada nacional por la Provincia de Buenos Aires, por el Frente para la Victoria -una alianza electoral de orientación peronista fundada en 2003 para impulsar las candidaturas presidenciales de Néstor y Cristina Kirchner-, partido que abandonó en el 2008 por diferencias político-ideológicas.

con gestos que buscan su complicidad; en otros, saliéndose de sus personajes con correcciones de una hacia la otra con respecto a lo que enuncia o al modo en que lo hace; y, también, con autorreflexiones sobre lo dicho en la puesta o en el pasado, produciendo cierta sensación de espontaneidad. En este intercambio parece representarse el deseo humano y el reconocimiento en la escucha de la propia historia de vida narrada por el otro/la otra, que tiene su más explícita figura en el carácter narrativo de la amistad femenina (Cavareo 58). A fin de evidenciar para el público la construcción de los personajes, cada una lleva pegado en su polera un cartel de color negro con el nombre del personaje que interpreta en letra cursiva de color blanco, con una caligrafía que se asemeja a la de los niños cuando aprenden a escribir sus nombres: el de Grigera dice "Analía", el nombre de Donda antes de saber que era apropiada, y el de Petriella, "Vicky".

En este caso predomina el "nivel performático de la representación", en tanto se encarnan los personajes de la historia del otro (Brownell 5). Esto ocurre de manera similar en el film *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, donde la reconstrucción de su historia personal es representada por la actriz Analía Couceyro, mientras Carri actúa como directora de su propia película. Así, establecen "un claro juego de identidades oblicuas que, en definitiva, opera objetivando la situación de búsqueda" (Verzero, "Estrategias" 10) de la historia de los padres para la construcción de una parte de sí mismos, eje central en los documentales de los/las hijos/as. En *Los Rubios*, el yo se desdobra produciendo como resultado "un yo de autoría diseminada" (Amado 189) como consecuencia del intercambio de identidades, que se relaciona con el juego de roles de los niños. Esta práctica de desdoblamiento parece operar también en *Vic y Vic* como un procedimiento de distanciamiento que posibilita la objetivación del yo, con el fin de generar un efecto de reflexión y crítica en la puesta en escena de los testimonios sobre las búsquedas de las historias familiares para poder construir las historias e identidades personales. En una de las primeras escenas, Vicky D y Vicky G cuentan cómo se conocieron:

VICKY D. Nosotras dos no teníamos mucho en común... Empezamos a contarnos que en nuestras casas reinaba cierta preocupación por nuestra nueva actividad: "la militancia".

VICKY G. Preocupaciones distintas, ¿no? En mi caso era lógico que mi mamá tuviera miedo, le parecía peligroso, no le gustaban las marchas, se le removían un montón de cosas.

VICKY D. En mi caso no quería que descuidara los estudios, le parecía una pérdida de tiempo... A mi... papá. (305-306)

En este caso, a diferencia de *Esclava del alma*, la ideología política incompatible entre Victoria Donda y su apropiador sería luego uno de los indicios para poner en duda, a la vez que para restituir su identidad, como hija de militantes políticos.

Nunca es tarde la verdad (2011), de Patricia Zangaro⁶, es una charla pública de Cecilia Rossetto⁷ con Victoria Montenegro y Juan Pablo Mantello, ambos hijos de desaparecidos, realizada en el Teatro Sha. En esta charla se destaca la historia de Victoria Montenegro, la que en ese mismo año 2011 hizo pública en algunos medios masivos de comunicación. Los padres de Victoria eran

6 Dramaturga egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD).

7 Cantante y actriz. Su primer marido fue secuestrado en el centro clandestino de detención El Vesubio y desaparecido por la última dictadura militar argentina.

militantes de la Juventud Peronista y luego del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) en Salta. Escapando del Operativo Independencia viajaron a Buenos Aires y se instalaron en Boulogne, una localidad de la provincia de Buenos Aires. A los pocos días de haber nacido, sus padres fueron asesinados en un operativo dirigido por el Coronel Herman Antonio Tetzlaff, que había sido jefe de inteligencia del centro clandestino de detención El Vesubio. Victoria estuvo al cuidado de unas monjas en la comisaría de San Martín, una ciudad del Gran Buenos Aires, hasta que fue apropiada meses después por el coronel y su esposa, quienes la adoptaron en forma ilegal como María Sol Tetzlaff Eduartes. En 1988, *Abuelas* inició una denuncia y el juez Marquevich, al frente de la causa, ordenó la realización del examen de ADN que dio como resultado un 99% de probabilidad de que tuviera un parentesco con el grupo familiar Torres-Montenegro. En aquel momento, Victoria sintió terror al enterarse que era “hija de la subversión” –como le había advertido su apropiador– y no aceptaba los resultados del análisis porque sostenía –tal como él le había inculcado– que el Banco Nacional de Datos Genéticos era manejado por *Abuelas* y que ellas inventaron esa causa contra él. Victoria estaba convencida de que el coronel y su esposa eran sus padres biológicos. Mientras tanto, el fiscal de Casación Romero Victorica le adelantaba los avances de la causa a su amigo, el Coronel Tetzlaff, para evitar su juzgamiento y encarcelamiento. No obstante, al conocerse la verdadera filiación de Victoria, su apropiador le contó que él y su esposa no eran sus padres biológicos, que como el país estaba en “guerra” y sus padres eran “subversivos” fueron considerados “enemigos” y los había abatido. A ella la habían adoptado “por su bien”, ya que la “subversión” dañaba a la familia que era el núcleo vital de una sociedad sana. Por entonces, Victoria le manifestaba a su apropiador que lo comprendía, le agradecía lo que había hecho por ella y que, a pesar del resultado, se iba a quedar con él. Luego de un largo proceso de información y maduración en la que Victoria fue recuperando su identidad y se reencontró con parte de su familia biológica en Salta, en el año 2011, declaró en contra de su apropiador –quien luego falleció– en la causa sobre el plan sistemático de apropiación de los hijos de desaparecidos y denunció al fiscal Romero Victorica por filtrarle información a su apropiador. En el año 2012, el Equipo Argentino de Antropología Forense halló e identificó los restos de su padre, víctima de los “vuelos de la muerte”. En ese mismo año, Victoria fue elegida Secretaria de Derechos Humanos de *Kolina* (Corriente de Liberación Nacional), una agrupación política fundada en 2010 y dirigida por Alicia Kirchner, Ministra de Desarrollo Social de la Nación.

En esta obra predomina el “nivel performático del testimonio”, en tanto Victoria narra su historia en primera persona y se dirige al público (Brownell 5). De manera similar a la obra autobiográfica *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, donde seis actores intentan reconstruir la juventud de sus padres en los años setenta para construir sus identidades, “la primera persona se vincula con un actor que no representa a un personaje, sino que actúa como sí mismo A través de estrategias como esta se intenta borrar el artificio, produciendo sentidos a partir de la presentificación de este actor/performer y la exposición de su mundo privado a través de acciones” (Verzero, “Lola” 2-3).

A medida que transcurre la obra, Victoria cuenta cómo empezó a dudar de su identidad:

...Herman, mi apropiador, era un alemán rubio de dos metros y ciento cuarenta kilos... Y yo con esta estatura, y la trompa negra del Toti, como le decían a papá... Era claro que algo no encajaba Aunque mis apropiadores me ocultaron mi historia yo siempre sentí que algo me faltaba.

Cuando era chiquita tenía la costumbre de mirar las estrellas. Y le preguntaba a Mary [la apropiadora]: ¿A quién tengo yo en el cielo? Mary siempre se ponía muy nerviosa ante mis preguntas. Se violentaba. Era como si me tuviera miedo. La noche era, especialmente, el momento en el que yo intuía la presencia de esa verdad oculta. Solíamos jugar a las cartas en el departamento de Lugano y, muy a menudo, a la medianoche, yo preguntaba: “Mamá, ¿a qué hora nací?” Mary siempre me respondía que había nacido al mediodía ... Cuando aparecí, supe que había venido al mundo a la medianoche, exactamente a las 0.45 del 31 de enero de 1976. (Zangaro 451)

Según Rodolfo, en el caso de los menores apropiados, “la pérdida del objeto (madre) conlleva una pérdida del sujeto (hijo)” (94). No solo los han separado del cuerpo materno, sino que además se les ha ocultado y negado la verdad sobre sus orígenes y, por lo tanto, la posibilidad de escribir sus propias historias, lo que les provoca una catástrofe psíquica. No obstante, la “memoria del escamoteo de la verdad de un suceso cuando una persona tenía pocos días de vida” reside bajo otras formas, en esa “extraña memoria” como “marca de cuerpo”, o como alteraciones físicas y/o psíquicas, inclusive en diversos descendientes (96).

En las tres historias, salvo en *Vic y Vic* en una primera instancia, se reitera casi simétricamente la manifestación de la duda identitaria a nivel corporal por parte de los personajes centrales femeninos. Esta sospecha aparece en la incompatibilidad de rasgos físicos con sus apropiadores, y en el plano de las sensaciones o intuiciones. Estos síntomas, indicios y evidencias corporales y sensitivas, junto con la diferencia de intereses entre las hijas apropiadas y sus apropiadores –como en el caso de *Vic y Vic*–, la sobreprotección y la subordinación afectiva de las hijas, constituyen algunas de las observaciones acerca del modo en que los “nietos” han sospechado de su origen truncado y confuso. Gracias al trabajo institucional de *Abuelas*, estas observaciones han sido sistematizadas en informes y puestas en circulación pública.

Acto II: la búsqueda

En *Esclava del alma*, el personaje de Alicia se manifiesta decidido a realizarse el examen de ADN para resolver su duda identitaria, hasta que sus apropiadores reciben una orden de allanamiento y de arresto por parte de un juez por la supuesta apropiación. La orden es entregada con un gesto de complicidad por los dos hombres uniformados que aparecían en la primera escena como los responsables de la sustracción de Alicia cuando era recién nacida. Además, el juez solicita la realización del examen como prueba del delito de sustracción y apropiación. Los personajes de los apropiadores, de los dos hombres uniformados –quienes van a custodiar y controlar a Alicia durante el presidio de aquéllos– y de los abogados –quienes presionan a la joven a exponerse en los medios de comunicación para que la Justicia no la obligue a hacerse el examen de ADN, a fin de que sus apropiadores puedan salir en libertad–, serán los que obstaculicen la búsqueda de Alicia hacia su verdadera identidad.

Antes de ser esposados, el Militar y su mujer se dirigen a Alicia:

MILITAR. Vos sos mi hija. No te olvides de eso.

MUJER. Ya va a pasar todo. Todo se va a solucionar, no te olvides en ningún momento que somos

tus padres y te queremos mucho.

MILITAR. No hagas nada sin consultar antes. ¡Nada! ¿Oíste, Alicia? ¡Nada!

...

HOMBRE I. Conviene que no hables con nadie, tus padres saben que con nosotros estás bien.

...

ALICIA. No quiero que la Justicia me obligue, quiero decidir yo. No es fácil para mí. No creo que sea fácil para nadie que esté en mi lugar.

ABOGADO. La Justicia está obligando compulsivamente a Alicia a hacerse el ADN. Nosotros hemos presentado un recurso extraordinario ante la Corte Suprema porque ya es mayor de edad, cumplió los 21 y la tutoría del Estado se extingue con la mayoría de edad. (231)

El control de los vínculos de Alicia con su novio y con su terapeuta, por parte del Militar y su esposa –para los que su círculo social debe circunscribirse solo a sus “amigos” de las fuerzas y de la iglesia– se expresa en las siguientes órdenes, amenazas y respuestas terminantes hacia ella:

ALICIA. (*Enfrentándolo*) Necesito hablar con alguien de todo lo que me está pasando.

MILITAR. (*Enojado*) ¿Hablar con quién? ¿Ir a dónde? ¿A quién querés contarle las cosas que nos pasan? Esas ideas te las mete en la cabeza ese noviecito que te elegiste. No quiero que vayas a ningún lado. Y quiero que dejes de ver a ese pibe también. (*Alicia asiente*). Hay que vivir como si nada hubiera pasado. ¿Entendés lo que te digo, Alicia? Hablá con mis amigos, ellos te van a decir lo que tenés que hacer.

ALICIA. Sí. (*Mira a la Mujer Joven. Va hacia la Mujer*). Papá no quiere que haga terapia.

MUJER. Tiene razón. Esa gente quiere que hables, que digas algo para enredarte. Si querés hablar, hablá con los amigos, un cura responsable que ellos te indiquen, no sé. (*Alicia besa a la Mujer*). Tené cuidado, Alicia. (*Alicia mira a la Mujer Joven que ronda*). (231)

Los personajes del novio de Alicia y de su terapeuta serán quienes la auxiliarán para que continúe en la búsqueda de su identidad.

NOVIO. Tu mamá. ¡Tu mamá te tuvo! (*Abrazándola*). No te olvides que ella no te abandonó. Te quitaron de ella.

...

TERAPEUTA. Nadie debería obligarte a nada, lo que tenés que saber es que ahora conocés más de tu historia. (*Alicia mira a la Mujer Joven*). Estás a mitad de camino. ¿Creés que no te podés decidir porque los estás protegiendo? (*Alicia no contesta*) ¿Y tu derecho a saber la verdad? (*Alicia no contesta*) Todos tenemos derecho a saber la verdad. (234)

En *Vic y Vic*, un hombre y su amiga Vicky G, además de *Abuelas* e H.I.J.O.S, serán los personajes que colaboran para que Vicky D recupere su identidad. Así lo cuentan ambas:

VICKY D. En una actividad, en el docke, en una asamblea barrial, después del 20 de diciembre, ¿se acuerdan? Bueno, yo me anoté como oradora y, cuando me llamaron por el megáfono, con nombre y apellido, un señor se me acercó y me preguntó qué era yo de Azic, yo le dije “la hija”,

él se quedó mirándome y se fue... ese señor fue el que denunció mi caso en Abuelas.

VICKY G. La comisión "Hermanos", de HIJOS, había comenzado la investigación, junto a Abuelas para encontrar la identidad de "Analía".

VICKY D. Coincidió con que yo llamé a Abuelas para pedir contención psicológica, porque como mi papá se había querido suicidar...

VICKY G. ¡Y coincidió con que yo volví a Buenos Aires y me puse a colaborar en el caso! ... Ahora teníamos "algo" en común. No solo éramos las dos HIJAS, sino que seguramente nuestros viejos habían estado juntos en la ESMA. (311)

Sin embargo, la culpa y el miedo son los dos obstáculos para que Vicky D se demore en tomar la decisión de realizarse el análisis de ADN.

VICKY G. Tardó varios meses en animarse a hacer el análisis.

VICKY D. Me daba culpa por mis padres.

VICKY G. ¡Léase "por quienes me criaron"!

VICKY D. La decisión la tomé cuando fui a la ESMA por primera vez.

VICKY G. Entramos con HIJOS a dejar claveles rojos como homenaje a los torturados y asesinados en ese lugar.

VICKY D. Cuando llegué a la puerta me di cuenta que había nacido ahí, pero no estaba segura de quién era hija. En ese momento vi a una chica embarazada, le miré la panza... Fue emocionante, pero a la vez fue triste. Pensaba en mi mamá: "Esta mina tuvo tantos ovarios para quedar embarazada, seguir peleando por la misma sociedad por la que peleo yo, bancarse la tortura para que yo pueda nacer y yo soy una cagona que ni siquiera puedo ir a sacarme un poco de sangre". Sentí que no era digna de los padres que había tenido. . . . Unos meses después fui a hacerme el análisis. (314)

El personaje de Vicky D, de manera similar al personaje de Alicia en *Esclava del alma*, sostiene: "Que no se tome en cuenta la prueba de ADN en el juicio contra los que te criaron. Porque es como que tenés que decidir vos si querés que los tipos que te criaron vayan presos o no. . . . A uno le da miedo quedarse solo, si le hacés mal a los que te quieren... Te quedás solo" (316).

La construcción del "mito del amor mutuo entre el apropiador y el apropiado" (Pelento 86) por parte de los militares para justificar el delito de apropiación, fue funcional a varios objetivos: para borrar lo inadmisibles –el robo del menor, de su identidad y la convivencia con los asesinos de sus padres–; para volver inocente a los hechos –el "amor" y la "salvación" en lugar de la "apropiación"–, como sucede en los casos de los personajes de Alicia y Vicky D, a quienes se les oculta su condición de apropiadas, y se las sobreprotege afectivamente generandoles un sentimiento de culpa; o bien, no se les niega que los padres hayan sido asesinados y que quienes se les presentan como padres hayan sido usurpadores, pero se desestiman las diferencias mediante el acto de amor, como en el caso de Victoria Montenegro, cuyo apropiador le confesó que mató a sus padres y se apropió de ella "por su bien". Esto remite al discurso social de la "infancia pobre y abandonada" que fue tomado por el relato militar para justificar la apropiación sistemática de menores por "la vida moral desordenada" y "los hogares subversivos" (Villalta 143). Ese relato reivindicatorio de la "salvación" de la Nación y de su "célula

básica”, la familia, de la “subversión” en los años setenta (Filc 33-60), sostenía que la salud y normalidad de la misma dependían de la transmisión de padres a hijos de los valores, creencias e ideas cristianas y occidentales.

En *Nunca es tarde la verdad*, un juez y *Abuelas* son los personajes que ayudan a Victoria Montenegro a encontrar su verdadera filiación e identidad, mientras que otro juez y ella misma constituyen los obstáculos. El juez que le filtraba información de la causa a su apropiador y la ideología militar inculcada por él le impiden a Victoria emprender la búsqueda.

... La primera vez que acompañé a Herman a un juzgado, cuando tendría nueve años, y el juez diciéndole que las “viejas” habían empezado a molestar. El día que me plantea que había un juez montonero que quería que me sacaran sangre para compararla con el Banco Genético, que según él manejaban las Abuelas, que eran las que inventaban toda esa causa contra él. “Seguro que te van a decir que sos hija de la subversión –me advertía– y van a querer venir y sacarte de casa”. Y yo que le decía que fuera cual fuera el resultado me iba a quedar con él. Y él que me agradecía diciendo que no esperaba otra cosa de mí. Y finalmente el llamado del juez Marquevich para informarme cuál era mi verdadera familia, y yo sintiendo terror, porque entonces era hija de la subversión, como me advirtiera Herman. (452)

Según Da Silva Catela, la apropiación, entendida como “herramienta política” –en tanto se convirtió a los menores en soportes de mensajes políticos y se los utilizó como símbolos para destruir al “otro” mediante el asesinato de sus identidades y la imposición de otras–, se inscribe en la lógica de un sistema de creencias compartido culturalmente en la Argentina de los años setenta que pone en relación y tensión lo natural (biológico, sangre) y lo cultural (educación) (130-131). De este modo, existía la idea de que a estos menores, considerados “impuros políticamente”, había que arrancarlos de su origen sanguíneo para volverlos “puros” mediante una educación y cultura diferentes.

En este sentido, la búsqueda identitaria se ve principalmente obstaculizada por los personajes de los apropiadores y su ideología, sus maltratos y mentiras impartidos hacia sus hijas apropiadas. Pero también es cierto que el sentimiento de ser despreciado ante las actitudes hostiles de los padres produce un incipiente extrañamiento experimentado por todo ser humano durante la infancia. Esto corresponde a lo que Freud designó como la “novela familiar del neurótico” (217-220) y que se desahoga en la idea de ser un/a hijo/a adoptivo/a. Por su parte, la sobreprotección y la subordinación afectiva de las hijas hacia sus apropiadores constituyen otros de los obstáculos, en tanto les producen sentimientos de culpa y miedo ante la posibilidad de que aquéllos sean apresados y juzgados si se descubre que fueron apropiadas por ellos. Estas también constituyen informaciones elaboradas y puestas en circulación por *Abuelas*. Mientras que entre los personajes auxiliares se encuentran, en una primera instancia, los organismos de Derechos Humanos –*Abuelas* e H.I.J.O.S.– y la Justicia –salvo en los casos de Alicia, que es presionada por los abogados de sus apropiadores y de Victoria Montenegro, donde un juez filtraba información de la causa a su apropiador. Y, en una segunda instancia, personas allegadas a la apropiada –el novio, una amiga–, y denunciadores anónimos y profesionales –un hombre, la terapeuta–.

Acto III: ¿la revelación de la verdad?

En *Esclava del alma*, la verdad no se revela. La angustia y el padecimiento corporal del personaje de Alicia ante la duda y el no saber qué hacer con ella se resumen en su última intervención, que da cierre a la obra, con el objetivo de interpelar a los espectadores para que se identifiquen con su sufrimiento y asuman el imperativo moral de que no vuelva a repetirse lo sucedido, que se sintetiza en la conocida consigna:

ALICIA. (*Se levanta y abriéndose paso entre todos camina hacia el novio, lo abraza*). Tanto dolor aquí, tanta opresión, tanto presentir y no poder hablar. (*La Mujer Joven se echa a los pies de Alicia a dormir*). Miedo de que me digan la verdad. Miedo por sospecharla. Miedo de preguntar. Miedo de que me digan la verdad. (*Alicia se agacha, abraza a la Mujer Joven, suena "Canción de Alicia en el país" de Serú Girán, como si fuera un bebé, la acuna, el novio abraza a Alicia*). Miedo a la duda. Miedo al derecho de saber quién soy. No quiero nunca más sentirme sola. Nunca más. (237)

En *Vic y Vic*, la verdad se revela y la construcción de la identidad parece efectuarse a partir de una relación determinante con las dimensiones biológica y cultural de la herencia, como algo que no puede ser rechazado ni modificado sino que, por el contrario, "se continúa" en los/as hijos/as:

VICKY D. El análisis demostró que coincidía en un 99,9999% con el grupo familiar Donda-Pérez: soy hija de José María Laureano Donda y María Hilda Pérez. Mi mamá me tuvo en la ESMA. (*Muestra su cara, dividiendo sus ojos de su boca*). Esto es de mi mamá y esto de mi papá. . . (*Se despega el cartel que dice "Analia" y queda a la vista el nombre "Victoria"*). No creo en eso de la sangre... pero antes de saber de dónde venía, yo siempre hice trabajo social, militaba en las villas... Y ahora sé que la primera vez que pisé una villa fue en la panza de mi mamá. . . .Nosotros somos los responsables de seguir con la lucha de nuestros padres.

VICKY G. (*Irónica*) ¡Pero no llevamos la revolución en la sangre, eh!

VICKY D. Si fuera por la sangre, también tengo la sangre de mi tío...

VICKY G. ¡¡Uy!! No, esa no. (318)

En una primera instancia, la generación de los padres y su cultura política no se ponen en cuestión, ya que el personaje de Vicky D parece reivindicarlos, asumiendo acriticamente el deber de continuar la lucha de los padres por una sociedad mejor por parte de la generación de los/as hijos/as. Pero el personaje de Vicky G cuestiona la idea de que exista una relación determinante entre la herencia biológica y cultural transmitida por sus familias y sus identidades personales. Vicky D reafirma ese cuestionamiento al dar cuenta de que, si fuera así, también hubiese heredado la cultura e ideología de su tío militar. De este modo, la construcción de la identidad se produce a partir de "una relación de acercamiento y de distanciamiento con relación al pasado" (Jelin "Trauma" 95). Pero también permite dar cuenta que "en la base de ese yo hay *otro* generalmente colectivo, un mandato familiar o de un grupo; y eso incluye los enigmas, los pequeños mitos, los relatos ya armados" (Vezzetti 29).

En *Nunca es tarde la verdad*, si bien para Victoria Montenegro la verdad se había revelado cuando, siendo ella una niña, conoció los resultados del examen de ADN, recién logró asumir su

identidad en el momento en que pudo realizar un corte definitivo con el pasado en un ámbito público: la Justicia.

Creo que fue el 25 de abril de este año [2011], el día que tuve que declarar en la causa sobre el plan sistemático de apropiación de los hijos de desaparecidos como Victoria Montenegro. Ya había declarado otras veces. Pero hacerlo allí, en un juicio oral y público, me hizo romper lo que quedaba de lealtad con el pasado. . . . Antes estaba partida al medio, acomodando la verdad con mentiras. Ahora soy Victoria. Con todas mis contradicciones, soy Victoria. Y puedo retomar el camino de mis viejos. (452)

La restitución de la identidad es, según Da Silva Catela, la restitución de la condición de persona/individuo (137). La restitución implica volver a colocar a una persona en el orden de las clasificaciones que delimitan quién es, porque se ha salido de un espacio de pertenencia que no ha sido aquel que lo definió como persona/individuo al nacer: un nombre, una genealogía, lazos primordiales y sangre. En este sentido, como puede observarse en las tres historias y, sobre todo, en la de Victoria Montenegro: “El dato biológico que restituye el ADN no alcanza. Sin las historias, sin las relaciones sociales, sin la presencia del otro que pueda testimoniar y contar, las identidades no se restituyen porque ellas son parte del mundo de la cultura” (139).

De este modo, parece más conveniente hablar de *identidades* y no de *identidad*, en el sentido de una concepción no esencialista, porque no se trata de

un conjunto de cualidades predeterminadas –raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.–, sino de una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional solo temporariamente fijada en el juego de las diferencias. (Arfuch 21)

Identidades que además tienen una dimensión narrativa, ya que se construyen en el discurso y colocan lo íntimo/privado en lo público/político tornando indiscernibles los límites entre ambos espacios. Los personajes de estos textos analizados dan cuenta de identidades que se van construyendo a lo largo del tiempo y que se fijan en sentidos precarios y provisorios a medida que van narrando sus historias personales en distintos ámbitos públicos: la Justicia, los medios de comunicación, el teatro, entre otros.

Por otro lado, en lo que respecta a la representación de los símbolos, gestos y afectos propios de lo femenino configurados en los textos analizados, los personajes femeninos fueron afectados en su rol familiar, por cuanto fueron sustraídos de sus familias biológicas. El dolor y el sufrimiento aparecen encarnados en sus cuerpos que expresan el padecimiento de la duda identitaria. Son las hijas quienes demandan y preguntan por sus historias, y los afectos y sentimientos impregnan sus relatos. No es casual tampoco que estos textos estén escritos por mujeres, ya que en ellos predomina la lógica del afecto propia del rol femenino en la demanda por la resolución de un drama personal y familiar que aparece vinculado con la búsqueda de la Verdad y la Justicia.

En tanto consignas históricas de los organismos de Derechos Humanos, la demanda por “Verdad” se vinculaba con el acceso al conocimiento de lo que el Estado había hecho con algunos ciudadanos durante la última dictadura militar. Mientras que el reclamo por “Justicia” se relacionaba con el orden jurídico, en tanto se demandaba que el Estado se hiciera cargo de lo que había hecho y se juzgara a los responsables. En este caso, las demandas por “Verdad” y

“Justicia” tienen que ver con la restitución de la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as y el juzgamiento de los responsables de dicho delito. Sin embargo, como bien señala Kaufman,

En muchos casos estos descubrimientos que, desde la dimensión de la Justicia y de las políticas de Derechos Humanos, representan el logro y el resultado de una lucha, pueden ser resistidos por la persona que recupera su origen, o puede requerir tiempos de elaboración y aceptación con asistencia psicológica y soporte grupal muy complejos. (64)

Así parecen demostrarlo estas obras que abordan las historias de estas nietas que recuperó *Abuelas* y los casos que se van conociendo en los medios de comunicación.

A modo de conclusión

Los textos dramáticos seleccionados para el análisis permiten dar cuenta del pasaje entre las dos fases de la cultura latinoamericana de los sesenta y de los noventa en adelante: de la *autonomía* a la *postautonomía* literaria y artística (Ludmer). Los textos parten de la realidad histórica para producir ficción teatral y se encuentran oposiciones binarias propias del período de los sesenta: las hijas de desaparecidos que fueron apropiadas y restituidas y las *Abuelas de Plaza de Mayo*, por un lado, versus los militares represores y apropiadores, por otro. Pero estos textos dramáticos fueron escritos en la primera década del siglo XXI; por lo tanto, parece existir una cierta remanencia del binarismo como epígono o elemento *residual*, en tanto “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural, no solo –y a menudo ni eso– como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams 144). En este sentido, este binarismo remanente parece responder, por una parte, a los objetivos sociales y políticos de los ciclos de *Txi* que pretenden colaborar con la causa de *Abuelas* en la recuperación de los hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados durante la dictadura y la restitución de sus identidades. Y, por otra parte, parece remitir al orden de lo estético que se caracteriza por presentar a los personajes antagónicos de manera binaria. Según Rancière, el arte se relaciona con la política, no desde la estetización de la misma ni tampoco a través del arte comprometido y de propaganda, sino por la esencial relación que estética y política sostienen con la llamada división de lo sensible (17). Aquello que puede ser aprehendido por los sentidos constituye un espacio común que, sin embargo, contiene ciertas delimitaciones determinadas por la distribución espacio-temporal de sus lugares y partes, esto es, una nueva configuración simbólico-material de lo visible y lo audible. En este caso, estas obras parecerían establecer un “lugar de conflicto” (Mouffe16), definido a partir de la presentificación de personajes antagónicos⁸ que portan memorias opuestas sobre el pasado reciente, con el fin de otorgarle visibilidad y voz a la lucha de sentidos en torno a la apropiación de menores y la restitución de la identidad.

8 “Los antagonismos no son relaciones objetivas sino relaciones que revelan los límites de toda objetividad. La sociedad se constituye en torno a sus límites, que son límites antagónicos. . . ” (Laclau y Mouffe 14).

La exposición de la primera persona, propia de la fase postautónoma, se produce a través de personajes ficticiales a los que se les inventa una biografía para que sean representativos de la figura de la hija de desaparecidos que fue apropiada, como Alicia en *Esclava del Alma*; de personajes ambivalentes, característicos también de esta segunda fase, como Vicky G y Vicky D en *Vic y Vic*, por el juego de intercambio de roles; y a través de la exposición directa, como Victoria Montenegro en *Nunca es tarde la verdad*. En estas últimas dos obras se representa la ambigüedad de la identidad en tanto hijas (apropiadas) de militares y (biológicas) de militantes de organizaciones políticas de la izquierda armada y revolucionaria de los setenta. Las historias personales y privadas se ficcionalizan y se colocan en lo público, junto con la indagación de las historias familiares, para poder construir las identidades personales.

La revolución y la figura del militante son reivindicadas, pero también puestas en cuestión, como en *Vic y Vic*. El legado de los padres militantes y, a través de ellos, la cultura política, el discurso y las acciones de la generación de los setenta pueden ser criticados a la hora de reconstruir las historias e identidades personales. No obstante, en los casos de Victoria Donda y Victoria Montenegro, los legados parecen haber sido, finalmente, asumidos al haberse reconocido públicamente como hijas de militantes políticos y haber continuado, de alguna manera, la actividad de militancia como sus padres.

Las identidades de estos personajes, si bien en su dimensión biológica aparecen como una esencia inalterable que se transmite generacionalmente, en su dimensión cultural se representan como posiciones precarias y provisorias que se fueron construyendo a lo largo del tiempo, como se observa a medida que los personajes relatan sus historias. En lo público estas identidades han sido sustituidas por el relato militar y su ideología castrense, y restituidas por los relatos e imágenes de sus familiares biológicos. No obstante, estas identidades no dejan de contener los discursos e imágenes inculcados durante sus infancias. Son identidades ambivalentes, contradictorias, que les impiden hablar de sus apropiadores o declarar en contra de ellos porque, a pesar de todo, han sido quienes las han criado y existe un lazo afectivo difícil de romper definitivamente. De manera similar a la postmodernidad que contiene a la modernidad, las identidades de las hijas constituyen un presente que contiene al pasado que sigue operando, pero que implica un giro a partir de la incorporación de nuevos elementos que les permiten tomar distancia de ese pasado y objetivar sus propias historias en el escenario público y teatral.

Los personajes de las hijas –o una parte de ellos– aparecen como obstaculizadores de su propio proceso de búsqueda identitaria, en tanto han incorporado la ideología de sus apropiadores –quienes son representados como personajes maltratadores y ocultadores–; asimismo, la sobreprotección y subordinación afectiva hacia ellos les genera un sentimiento de culpabilidad y de miedo ante la posible confirmación de que han sido apropiadas por ellos. Y, más aún, que pueden estar involucrados en la muerte de sus padres biológicos. Por otro lado, mientras los organismos de derechos humanos, específicamente, *Abuelas* e H.I.J.O.S., aparecen como personajes auxiliares en la búsqueda identitaria, además de personajes allegados, profesionales y anónimos, por el contrario, la Justicia aparece representada en un lugar ambiguo, como ayudante, pero también como oponente en algunos de estos casos.

En estos textos, que abordan los casos de apropiación y de restitución identitaria que hemos revisado, si bien se visibiliza públicamente, por un lado, la relación afectiva ambivalente, tanto con la familia apropiadora como con la biológica, finalmente parece mostrarse una clausura exitosa

del proceso de restitución identitaria. Esto, mediante la superación de un posicionamiento crítico con respecto al legado biológico y cultural de los padres desaparecidos, y de la realización del examen de ADN, soslayando la supervivencia de conflictos, ambivalencias, contradicciones, sentimientos de culpabilidad y miedos que pudieran poner en riesgo la restitución identitaria lograda.

No obstante, *Esclava del Alma* parece constituir una excepción en este sentido, ya que la obra expone los temores, las dudas e incertidumbres en las que permanece inmersa la protagonista al finalizar la obra. En su momento, el caso de Evelyn Bauer Pegoraro generó en los medios un gran debate en torno a la obligatoriedad de la realización del examen de ADN; algunos periodistas, al momento de entrevistarla, le cuestionaban su negativa a hacerse el análisis, ya que ella sostenía que sus apropiadores eran sus padres. Por su parte, el relato de Victoria Montenegro en torno a la superación de su relación afectiva dependiente y de su postura defensora hacia su apropiador, generó una gran conmoción en la opinión pública. La historia de Victoria Donda, en cambio, parece ser la que continúa produciendo mayor desconcierto y crítica al respecto: por estos días declaró en algunos medios de comunicación que perdonó a su apropiador y que va a visitarlo a la cárcel (“Perdoné”).

Si bien la lucha de los organismos de Derechos Humanos y los juicios por delitos de lesa humanidad han adquirido un lugar central en los debates actuales sobre la memoria del pasado reciente en Argentina, no parecen impedir que, en algunos casos, los/as hijos/as restituidos/as asuman un posicionamiento crítico con respecto a los padres desaparecidos y/o un cierto posicionamiento afectivo hacia los apropiadores. Posicionamientos que no están exentos de cuestionamientos por parte de determinado sector de la opinión pública que adhiere a las causas de los derechos humanos.

Por su parte, la presencia femenina en la literatura y la representación de un proceso también son características de la fase de la postautonomía. Estos textos escritos por mujeres están al servicio de una causa de derechos humanos, como lo es la causa de *Abuelas*, otro grupo de mujeres que dio un sentido político a sus demandas privadas al hacer visibles sus dramas personales y familiares en el espacio público. En lo que constituye otra característica de esta fase de la producción literaria y cultural, las esferas del arte y de lo político, de lo privado y de lo público se fusionan; esto, para conmover afectivamente a los espectadores, para movilizar políticamente a la sociedad y restituir el tejido social roto por el accionar represivo del terrorismo de Estado hace más de tres décadas. Los textos teatrales buscan colaborar simbólicamente en ese proceso de restitución a partir del ida y vuelta que constituye la “imaginación pública”, tomando discursos e imágenes que circulan en ella y colocando otros para que también circulen y, así, formar un tejido textual y visual, abierto y móvil, sobre las historias de los/las nietos/as recuperados/as por *Abuelas*.

Obras citadas

- Amado, Ana. “Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación”. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009. Impreso.
- Arfuch, Leonor. “Problemáticas de la identidad”. *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2002. 19-42. Impreso.

- Brownell, Pamela. "El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias". *Telón de Fondo* 10 (2009): 1-13. Recurso electrónico. 5 Mar. 2014.
- Cavarero, Adriana. "Part II - Women". *Relating narratives. Storytelling and Selfhood*. London: Routledge, 2006. 49-77. Impreso.
- Da Silva Catela, Ludmila. "Un juego de espejos: violencia, nombres, identidades. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar argentina". *Telar* 2-3 (2005): 125-140. Impreso.
- Donda, Victoria. "Perdoné a mi apropiador por lo que me hizo a mí. Del resto deben encargarse la sociedad y la justicia". Entrevista por Víctor Hugo Ghitta. *La Nación* (Argentina). Web. 22 May. 2014.
- Espíndola, Amancay. *Esclava del alma*. En *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro del Ciclo 2001*. Buenos Aires: EUDEBA-Abuelas de Plaza de Mayo, 2001. 221-237. Impreso.
- Filc, Judith. *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos, 1997. Impreso.
- Freud, Sigmund. "La novela familiar de los neuróticos". *Obras completas IX [1906-1908]: El delirio y los sueños en la "Gradita" de W. Jensen y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986. Impreso.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso.
- Halvorsen, Erika. *Vic y Vic*. En *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro de los Ciclos 2005 y 2007*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo, 2007. 303-319. Impreso.
- Jelin, Elizabeth. "Trauma, testimonio y verdad". *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002. 79-98. Impreso.
- . "El género en las memorias de la represión política". *Mora* 7 (2001): 127-137. Impreso.
- Kaufman, Susana. "Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias". *Subjetividad y figuras de la memoria*. Ed. Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman. Buenos Aires: Siglo XXI/ Editora Iberoamericana/ Social Science Research Council, 2006. 47-71. Impreso.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. "Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía". *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987. 105-166. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas posautónomas". *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 17 (2007). Recurso electrónico. 8 Mar. 2014.
- Martínez, Diego. "Cuando una verdad demora treinta años". *Página/12*. Web. 11 Nov. 2014.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Pelento, María Lucila. "Violencia social y formación de mitos". *Memoria social: fragmentaciones y responsabilidades*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001. 83-88. Impreso.
- Ranciére, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Trad. Manuel Arranz. España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona Universidad Autónoma de Barcelona, 2005. Impreso.
- Rodulfo, Marisa. "Trauma, memoria e historización: los niños desaparecidos víctimas de la dictadura militar". *Memoria social: fragmentaciones y responsabilidades*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001. 89-98. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Sujeto y experiencia". *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.

- Sibila, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Teatro x la Identidad. Obras de Teatro del Ciclo 2001*. Buenos Aires: EUDEBA-Abuelas de Plaza de Mayo, 2001. Impreso.
- Verzero, Lorena. "Lola Arias y su obra". *Conjunto* 162 (2012): 1-3. Recurso electrónico.
- . "Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil". *El pasado que miramos: Memoria e imagen ante la historia reciente*. Ed. Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Buenos Aires: Paidós, 2009. 181-217. Impreso.
- Vezzetti, Hugo. "El testimonio en la formación de la memoria social". *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Ed. Cecilia Vallina. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2009. 23-24. Impreso.
- Villalta, Carla. "La apropiación de 'menores': entre hechos excepcionales y normalidades admitidas". *Estudios* 16 (2005): 129-147. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. 1977. Barcelona: Ediciones Península, 1997. Impreso.
- Zangaro, Patricia. *Nunca es tarde la verdad*. En *Teatro x la Identidad. Obras de Teatro de los Ciclos 2010 y 2011*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología-Abuelas de Plaza de Mayo, 2010/11. 439-460. Impreso.

Fecha de recepción: 7 de abril de 2014
Fecha de aceptación: 1 de junio de 2014