



---

Cuadernos del CILHA n 35 – 2021 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 29/06/2021 Aprobado: 30/10/2021 | pp. 1-27



<https://doi.org/10.48162/rev.34.032>

## **(Pos)dictadura: estrategias contestatarias y disidentes en la dramaturgia de Susana Torres Molina**

*(Pos)dictatorship: anti-establishment and dissenting strategies  
in the dramaturgy of Susana Torres Molina*

Oswaldo Sandoval-León  0000-0001-7489-3671

Colgate University

 [osandoval@colgate.edu](mailto:osandoval@colgate.edu)

Estados Unidos

### **Resumen:**

Teniendo en cuenta el carácter político en el teatro y la función performática en el espacio teatral, este ensayo analiza la trilogía de la dramaturga argentina Susana Torres Molina *Esa extraña forma de pasión* (2013), *La fundación* (2019) y *Un domingo en familia*. El objetivo de este análisis consiste en observar la práctica textual y escénica del teatro como un espacio de creación, negociación y encuentro para mostrar los efectos de la violencia sistematizada en contra de sectores políticos de oposición, así como de grupos sociales marginalizados, a partir de una mirada a la cultura neoliberal, modelos necropolíticos y religiosos. Si bien han pasado casi cuarenta años desde el regreso de la democracia en Argentina, el trauma social, más allá de identificarse por el evento que lo causó, persiste en la estructura de su experiencia, recepción, consumo y progresiva repetición en el presente. En la última década, Torres Molina se ha encargado de reconstruir y redefinir el pasado dictatorial argentino por medio de su teatro, lo cual nos invita a reflexionar sobre la pertinencia de las dolorosas pero necesarias miradas retroactivas y sus efectos en pleno siglo XXI.

**Palabras clave:** (Pos)dictadura, Teatro, Violencia, Trauma, Testimonio.

**Abstract:**

Considering the political nature of theater and the performative action in the theatrical space, this essay analyzes Argentinian dramatist Susana Torres Molina's trilogy *Esa extraña forma de pasión* (2013), *La fundación* (2019), and *Un domingo en familia*. The objective of this analysis is to observe the textual and performative practice of theater as a space for creation, negotiation, and encounter to display the effects of systematized violence against social and marginalized sectors of political opposition, taking into account a neoliberal culture, as well as necropolitical and religious models. Although it has been almost forty years since the return of democracy in Argentina, the social trauma, beyond being identified by the event that caused it, persists in the structure of its experience, reception, consumption, and progressive repetition in the present. In the last decade, Torres Molina has reconstructed and redefined the Argentine dictatorial past through her theater, which invites us to reflect on the relevance of the painful but necessary retroactive looks and their effects in the XXI century.

**Keywords:** (Post)dictatorship, Theater, Violence, Trauma, Testimony.

El 13 de junio de 2019, las Abuelas de Plaza de Mayo anunciaron oficialmente la restitución de Javier Matías Darroux Mijalchuk, hijo de desaparecidos en la última dictadura cívico-militar en Argentina, también llamada *Proceso de Reorganización Nacional* (1976-1983). Javier es el hijo recuperado número 130 de un estimado de cerca de 500 bebés secuestrados durante el periodo dictatorial<sup>1</sup>. Según el reporte de las Abuelas, Javier tenía cuatro meses de nacido cuando los militares capturaron a sus padres, Juan Manuel Darroux y Elena Mijalchuk, a fines de 1977. Javier fue encontrado en abandono cerca de las instalaciones del centro clandestino de detención y tortura de la Escuela Superior de Mecánica Armada (ESMA), lugar donde Elena fue vista por última vez. A fines de 1980, las familias Darroux y Mijalchuk comenzaron a indagar sobre la desaparición y presunto fallecimiento de Juan Manuel, Elena y Javier. A pesar del apoyo por parte de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), la familia no logra obtener respuestas. Sin embargo, el tío de Javier,

---

<sup>1</sup> Las historias de los 130 casos resueltos se encuentran disponibles en la página web de las Abuelas de Plaza de Mayo: [www.abuelas.org.ar](http://www.abuelas.org.ar) La mayoría de los 130 hijos restituidos siguen sin saber el paradero de sus padres.



Roberto Mijalchuk, no cesa en su búsqueda y en 1999 hace una denuncia oficial ante la justicia federal, registrando asimismo sus datos con la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI) y el Banco Nacional de Datos Genéticos. Ese mismo año es cuando Javier, consciente de su estado de adopción, decide buscar la identidad de sus padres biológicos en colaboración con las Abuelas. En 2019, a más de cuarenta años de haber sido dado en adopción, Javier finalmente logra reunirse con su tío Roberto. Durante la emotiva conferencia de prensa que se llevó a cabo para oficializar la restitución de Javier, se enfatizó en repetidas ocasiones el polémico discurso del dictador Jorge Rafael Videla en 1979 sobre la incógnita del desaparecido, “ni vivo, ni muerto,” en cuanto a su falta de entidad para llevar a cabo un juicio. La evocación del discurso de Videla sirve como denuncia a la irresolución del caso pendiente de los padres de Javier. Los motivos del secuestro de Juan Manuel y Elena aún se desconocen, así como el paradero de sus cuerpos. Asimismo, se presume la existencia de un hermano/a de Javier, ya que Elena se encontraba embarazada cuando fue secuestrada.

La historia de Javier es una de las tantas voces representantes de una generación nacida en cautiverio y privada de su verdadera identidad. Desde el regreso de la democracia en 1983, cada restitución familiar se encarga de reactivar el trauma dictatorial con el propósito de demandar justicia, hacer un llamado a la responsabilidad civil y, ante todo, actualizar la memoria. Si bien las restituciones de los hijos de desaparecidos proporcionan un reparo simbólico en términos de justicia, no se logran cerrar las heridas por completo. Al contrario, la angustia que provoca el no saber con certeza el estado actual de sus padres, vivos o muertos, incita a que esta generación siga indagando en el pasado, tal como lo han estipulado Javier y otros hijos recuperados en varias entrevistas. Por esta razón, la historia de Javier nos sirve como punto de partida para examinar cuidadosamente la forma en cómo el teatro responde ante la restitución y actualización de estas historias de cautiverio en (pos)dictadura que año tras año remarcan la multiplicidad y complejidad en los conflictos ideológicos del pasado reciente y sus repercusiones en el presente. De este modo, planteamos las siguientes cuestiones: ¿Qué hay detrás de las historias de los hijos (des)aparecidos? ¿Existe una o más maneras éticas o adecuadas de representar estas historias? ¿Cuáles son las posibilidades de cambio que dictaminan las obras teatrales no sólo para las víctimas inmediatas de la dictadura, sino para las generaciones que crecen bajo las ruinas en posdictadura? ¿Qué situaciones fomentan la imposibilidad del olvido a pesar de la

(auto)imposición del olvido? Y finalmente, ¿cómo contribuye la puesta en escena y el texto dramático a la denuncia social actual de una generación que fue apropiada y silenciada por el autoritarismo? Para responder a estas interrogantes, es necesario prestar atención a los conceptos de exterminio, modernidad y supervivencia, así como a las estrategias políticas y contestatarias que Jean Franco apunta en *Cruel Modernity* (2013) en cuanto a los contextos represivos latinoamericanos del pasado y presente. En el caso específico de las dictaduras del Cono Sur a partir de la década de los setenta, la actividad represiva de exterminio, modernidad y supervivencia intensifica el compromiso político de denuncia de una dramaturgia que utiliza los espacios textuales y escénicos para movilizar y exigir a la audiencia que accione sus voces.

Bajo este contexto y por medio de miradas retroactivas del teatro político latinoamericano, este artículo analiza la trilogía de la dramaturga argentina Susana Torres Molina, *Esa extraña forma de pasión* (2013), *La fundación* (2019) y *Un domingo en familia*,<sup>2</sup> con los siguientes propósitos: 1) analizar la producción textual y escénica en el teatro de Torres Molina como un espacio de negociación, restitución y encuentro para mostrar los efectos de la violencia sistematizada e 2) identificar los dispositivos de poder institucional para examinar los conflictos de intersección generacional producidos principalmente por la práctica necropolítica del pasado dictatorial. Con estos objetivos, propongo observar las tres obras de teatro en conjunto como mecanismos temáticos e intermediarios de la historia reciente. Asimismo, si consideramos la aproximación a la memoria e historia en los estudios de Pierre Nora y Diana Taylor,<sup>3</sup> podemos observar cómo la escritura dramática en las tres obras de Torres Molina, al igual que el funcionamiento de la memoria colectiva, se moviliza y actualiza a partir del ejercicio performático en escena. La importancia de este ejercicio dialógico en el teatro de Torres Molina, y en muchas otras formas de expresión artística

---

<sup>2</sup> *Esa extraña forma de pasión* se estrenó en enero de 2010 en el teatro el Camarín de las Musas (CABA), Buenos Aires, bajo la dirección de Susana Torres Molina. *La fundación* se estrenó en abril de 2016 en NUN Teatro, Buenos Aires, bajo la dirección de Héctor Levi Daniel. *Un domingo en familia* se estrenó en mayo de 2019 en el Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires, bajo la dirección de Juan Pablo Gómez. Esta última obra permanece inédita al momento de la escritura de este artículo. El texto dramático de *Un domingo en familia* que utilizo para el análisis correspondiente fue amablemente facilitado por Susana Torres Molina.

<sup>3</sup> Ver "Between Memory and History" en *Les Lieux de mémoire* (Nora, 1989) y *Acciones de Memoria: Performance, Historia y Trauma* (Taylor, 2012).



en Argentina,<sup>4</sup> radica en la lucha antihegemónica de los modelos neoliberales que, desde el regreso de la democracia, intentan devorar y privatizar la memoria histórica. Esta resistencia representada en el teatro me permite retomar el quehacer político de un *theatrum militans* que según Zygmunt Hubner en *Theater and Politics* (1988) debe trasgredir el orden político y económico del Estado democrático que amenaza el deber artístico y social del teatro.

Varios estudios críticos se han encargado de delimitar las distintas vertientes que puede acarrear un teatro comprometido políticamente. Tal como lo apunta Hubner (1988) en su estudio, un teatro político puede ser manipulado ya sea para acrecentar el desarrollo por un cambio social positivo o negativo, teniendo en cuenta, por ejemplo, los fines propagandísticos de las instituciones y partidos políticos que dominan la esfera pública en determinados momentos de la historia. De este modo, en este ensayo nos ocupamos de observar un teatro que denuncia las injusticias sociales en contra de los sectores marginalizados por las instituciones de poder que dictaminan modos de vivir. Para esto, los estudios panorámicos de Mark Fortier en *Theory/Theatre* (2002) y Benjamin Bennett en *All Theater is Revolutionary Theater* (2005) ofrecen un acercamiento al desarrollo político de la tradición dramática a lo largo del siglo XX. Tanto Fortier como Bennett coinciden en el objetivo de un teatro político capaz de posicionar a la audiencia a modo de que concientice la movilidad de un mundo jerarquizado y el alcance revolucionario y reaccionario del teatro. Si bien estos estudios centran su análisis mayormente en el teatro político occidental, es necesario apuntar la inevitable influencia de las estrategias teatrales de denuncia que se adoptan en Latinoamérica, sobre todo hacia mediados del siglo XX con modelos tales como el Teatro del Grotesco de Luigi Pirandello, el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, el Teatro del Absurdo de Samuel Beckett o teorías como la del distanciamiento de Bertolt Brecht. Dichos modelos teatrales visionan un teatro revolucionario tanto en la práctica textual como en el escenario; por ejemplo, el uso del enmascaramiento, comportamientos y realidades inconcebibles, retratos caricaturescos, simbolismos y metáforas capaces de inquietar y estimular la reflexión crítica del receptor. En el contexto latinoamericano, estos recursos coexisten, pero cobran un valor propio a la hora de retratar la realidad de las clases sociales que

---

<sup>4</sup> Desde el cine con *La historia oficial* (Puenzo, 1985), hasta la publicación de novelas como *A veinte años luz* (Osorio, 1998) y múltiples movimientos de carácter performativo como los escraches de H.I.J.O.S.

suponen una amenaza a la industrialización y los proyectos modernizadores de la Nación, tal como se ejemplifica tempranamente con las sátiras políticas de Rodolfo Usigli, los grotescos criollos de Armando Discépolo, los absurdos de Agustín Cuzzani o la diversa producción experimentalista de los teatros independientes en el Cono Sur<sup>5</sup>. Así lo observan críticos como Jorge Dubatti, Alfonso de Toro, Juan Villegas, George Woodyard y Beatriz J. Rizk, quienes además se han encargado de examinar cuidadosamente los momentos clave (revoluciones, conflictos armados, dictaduras) en la historia del teatro latinoamericano que dictaminan la ampliación y transformación de un *corpus* teatral propio y pluralizado<sup>6</sup>. Esta labor se acrecienta a partir de la segunda mitad del siglo XX bajo la importante influencia del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, lo cual reafirma el compromiso revolucionario de un teatro por y para el pueblo. Con la instauración de las dictaduras en el Cono Sur durante la década de los setenta, el teatro se enfrenta a nuevos retos, principalmente por la censura y represión. No obstante, el teatro resiste y continúa su función contestataria a través del uso de símbolos, metáforas y el metateatro para denunciar la tortura, la desaparición y el genocidio. En Argentina, tanto en el exilio como en el insilio,<sup>7</sup> dicha denuncia encuentra su mayor expresión en la prolífica dramaturgia de Griselda Gambaro, Eduardo “Tato” Pavlovsky, Roberto “Tito” Cossa, Eduardo Rovner y Ricardo Halac, seguido de la trascendental fundación del Teatro Abierto (1981) y una creciente generación entre los

---

<sup>5</sup> Por ejemplo, Teatro del Pueblo (1930) y Teatro Nuevo (1949) en Argentina, la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (1947) en Uruguay, Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941), ICTUS (1955) en Chile. Estos grupos se caracterizan en común por la búsqueda de diferentes maneras expresivas para combinar el lenguaje escrito y corporal, la escenificación colectiva, el uso de la parodia y la metateatralidad como formas contestatarias a las políticas opresivas.

<sup>6</sup> En su estudio, “The Liminal as Constitutive of the Theatrical Event and the Concepts of Teatro-Matriz and Liminal Theatre” (2018), Dubatti señala la ampliación del aproximamiento al teatro bajo la denominación de un *Teatro-Matriz*, ya que en el presente, “the theatre ceases to be merely one of the *fine arts*, a *building*, or a *text to be represented by actors*, as in older definitions from past centuries. Theatre is made of the world and the world is made of theatre. The definition of theatre, to paraphrase Beckett, has allowed chaos to enter at the same time that it tries to fashion an inclusive concept of theatrical forms over the long term” (p. 38).

<sup>7</sup> El insilio se refiere a un exilio interior; es decir, dentro del territorio de la nación que expulsa al individuo, como lo explica Paul Illie en *Literature and Inner Exile* (1980) y Edward Said en *Reflections on Exile and Other Essays* (2000). Las implicaciones del exilio en contextos represivos trascienden las fronteras geopolíticas que conllevan la separación del individuo. “Exile is the incapacity to live fully either there, in banishment, or here, in the homeland” (Illie, 1980, p. 52).



cuales destacan Daniel Veronese, Diana Raznovich, Lucía Laragione, Cristina Escofet, Patricia Zangaro, Susana Gutiérrez Posse y Susana Torres Molina.

Este breve señalamiento sobre algunas de las influencias y eventos que determinan los rasgos distintivos del teatro en sus diversas facetas de la historia sientan las bases para adentrarnos al análisis del teatro argentino en posdictadura. El retorno de la democracia trae consigo una serie de debates en torno al tratamiento del pasado reciente. Si bien el gobierno del presidente electo Raúl Alfonsín fomenta una agenda reparativa a las víctimas de la dictadura, con resultados ejemplares como el reporte de la CONADEP *Nunca Más* (1984), también es cierto que este proceso de reparación se ve interrumpido con el decreto de las “leyes de perdón” (Ley de Punto Final-1986 y Ley de Obediencia Debida-1987), lo cual genera un descontento entre la población. Este descontento aumenta con la llegada del presidente Carlos Menem en 1989, el cual exime a más de doscientas personas, entre las cuales se encontraban militares acusados de crímenes durante la dictadura. Al año siguiente, Menem absuelve a los mandos de las Juntas Militares que lideraron el golpe de Estado de 1976, incluyendo a los dictadores Jorge Videla y Roberto Viola. Estos indultos cumplen el propósito del “borrón y cuenta nueva,” en el intento fallido de Menem por llevar a cabo el proyecto integrador neoliberal que regirá a lo largo de la década de los 90, priorizando el progreso económico sobre la resolución de las más de treinta mil víctimas de la dictadura. Las consecuencias más graves del periodo menemista se verán reflejadas con la crisis a fines de 2001, también conocida como “el Argentinazo,” cuyas protestas sociales no sólo apuntan al fracaso de un modelo económico, sino que el grado de violencia propicia y activa un miedo ya conocido entre la población debido al pasado dictatorial. El triunfo del presidente Néstor Kirchner en 2003 logra cierta estabilidad social y económica, pero sobre todo marca cambios sustanciales en materias de reparación y reconocimiento de la memoria histórica. Así lo demuestra el paro al funcionamiento de la ESMA para convertirlo en el Espacio Memoria y Derechos Humanos en 2004. Además, Kirchner establece inmediatamente la nulidad de las “leyes del perdón” y dos años más tarde consigue que la Corte Suprema de Justicia decrete la inconstitucionalidad de estas leyes. Sin embargo, continúan apareciendo cuerpos en fosas comunes y pese al notable trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) desde su fundación en 1984, de los 1,500 cuerpos recuperados, aún falta por identificar alrededor de 600 cuerpos según el último reporte del EAAF en 2017.

Asimismo, los casos en contra de los militares y civiles que fueron partícipes de la tortura, secuestros, desapariciones y asesinatos se van acumulando sin llegar a un dictamen de sentencia jurídica<sup>8</sup>. Esta situación se agudiza cuando comienzan a surgir cada vez más testimonios de casos específicos de violencia sexual(izada) que a pesar de sus denuncias desde la década de los noventa, no se concreta ningún caso hasta el 2010 cuando el Tribunal Oral Federal de Mar de la Plata sentencia al suboficial Gregorio Molina por las violaciones de índole sexual cometidas en el centro clandestino La Cueva. Son vastas las instancias que señalan los fallos y aciertos en el tratamiento de la memoria histórica. De la misma forma, son vastos los enfrentamientos entre partidos políticos para complacer y obtener la simpatía del sector social más afectado por la dictadura, tal como lo demostraron las acciones del presidente Mauricio Macri, que si bien prosigue con la reformatión de los espacios de memoria y ratifica la labor de la CONADI, también busca desacreditar las acciones emprendidas durante el kirchnerismo, especialmente las que se produjeron bajo el doble mandato presidencial de Cristina Fernández de Kirchner. El 24 de marzo de 2021 se cumplieron 45 años del golpe de Estado y en su discurso a la población, el presidente Alberto Fernández hizo hincapié en la frase “no dejar de mirar para atrás,” reconociendo que todavía existe mucho trabajo por hacer, pero ante todo hizo un llamado a la unidad y responsabilidad civil por mantener viva la memoria.

### **Teatro comprometido: negociación, restitución y encuentro**

Como se puede observar, hay una fuerte institucionalización en el tratamiento de la memoria histórica. A pesar del gran trabajo y reconocimiento global de Argentina en materias de justicia y reparación, la institucionalización de la memoria puede llegar a archivar, desvalorizar o excluir el valor humano de cada individuo<sup>9</sup>. Uno de los

---

<sup>8</sup> De acuerdo con el más reciente *Informe estadístico sobre el estado de las causas por delitos de lesa humanidad* (2020) de la Procuraduría de crímenes contra la humanidad, desde que se reanudaron los juicios por las violaciones de los derechos humanos en 2006, más de 600 casos se han revisado y tras catorce años, han encontrado culpables a un poco más de mil ex-miembros de las fuerzas armadas, pero solo 276 han recibido una sentencia final.

<sup>9</sup> Dentro de los múltiples estudios acerca de la memoria en la segunda mitad del siglo XX, recurro al estudio de Foucault en cuanto a la inclusión de las voces excluidas de la historia oficial. Ver “Counter-Memory: The Philosophy of Difference” en Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice* (1977).

problemas recae en la hegemonía de las prácticas discursivas que producen y ofrecen modelos destinados a un propósito político. Cabe recordar que la materialización de la memoria fue uno de los grandes objetivos del régimen militar de la dictadura, ya que antes de devolver el poder a los gobiernos democráticos buscaron borrar sistemáticamente las huellas de sus crímenes. Uno de los desafíos del nuevo Estado democrático es precisamente reconstruir la borradura del pasado. Sin embargo, esta reconstrucción se fomenta en sistemas que, por ejemplo, neoliberalizan la memoria y en su propósito de restaurar la imagen de la nación, se enmascaran realidades que puedan obstaculizar el progreso económico. Por esta razón, es necesario examinar la labor de los movimientos sociales y artísticos de protesta en posdictadura, ya que ofrecen espacios discursivos y alternativos en la memoria y por ende, visibilizan el otro lado de la historia para así problematizar el llamado bien común, la unidad y la exaltación de una nación única. Desde los inicios de las Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo en 1977, se da inicio al crecimiento de las protestas sociales bajo el lema “ayer desaparecidos, hoy excluidos”. La continua Marcha del Silencio desde 1990, la creación de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en 1995, el inicio de #NiUnaMenos en 2015, el origen de Pañuelos Verdes en 2018 y las múltiples conmemoraciones culturales que se hacen año tras año son ejemplos que luchan por despolitizar la memoria y hacer una denuncia a la impunidad y a las prácticas discursivas institucionales que someten la vida del individuo a un estado biopolítico y de *nuda vida*, tal como lo refiere Giorgio Agamben en *Homo Sacer* (1998). De esta manera, los movimientos sociales y artísticos de protesta performática, o “el ADN del performance,” (Taylor, 2012) buscan apelar al valor humano de la memoria, pero sobre todo intentan reconfigurar el contexto de las generaciones postdictadura y cómo la memoria colectiva pretende responder a la dictadura a través de las protestas sociales<sup>10</sup>.

En el caso del teatro, la fundación del Teatro X la identidad en 2000 y los múltiples ciclos de teatro y feminismos por parte del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) en Argentina sirven como ejemplos de plataformas

---

<sup>10</sup> Ver el estudio de Ana Ros, *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production* (2012).

performáticas, cuya dramaturgia se une a un performance cultural de protesta<sup>11</sup>. Dubatti se ha encargado de puntualizar en múltiples estudios que la creación teatral en posdictadura nunca le da la espalda a los problemas sociales, ni mucho menos percibe una “desideologización” de la función contestataria de la dramaturgia. Al contrario, desde el regreso de la democracia existió una constante preocupación social en el teatro que convertía en poética y tematizaba los problemas de la comunidad y se preocupaba por incidir recursivamente en la sociedad. En *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura* (2006), Dubatti explica que no se trata de una “desideologización”, sino de un diseño de nuevos lenguajes poéticos para la función social del teatro. El teatro posdictadura se preocupa por la autonomía del arte y la multiplicidad de significados en el que “sus procedimientos principales son la construcción de una lógica poética que niega radicalmente el sentido común; la polisemia; lo no dicho; el régimen metafórico; la opacidad” (Dubatti, 2006, p. 13). El pensamiento del dramaturgo, la expresión corporal, la transmisión del artista y la recepción del lector/espectador construyen los espacios de la ausencia, la negatividad y lo no ilustrativo. Para esto, tenemos en cuenta los siguientes puntos que Dubatti (2006) señala en cuando al teatro posdictadura:

1. El teatro como constructo memorialista, como lugar de construcción de relatos sobre el pasado, en especial sobre la dictadura.
2. El teatro como fundación de micropolíticas alternativas, espacios de subjetividades o identidades micropolíticas “de autopreservación”.
3. El teatro como ratificación de la macropolítica hegemónica (el capitalismo o neoliberalismo).
4. El teatro como lucha “contra” la macropolítica hegemónica, desde la micropolítica “contra”.
5. El teatro a favor de la reconstrucción de una macropolítica alternativa, desde el pensamiento crítico de la izquierda o la búsqueda de otras macropolíticas alternativas (Dubatti, 2006, p. 14)<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Identifico el término “performance” y su distinción social y artística en base al aproximamiento de Juan Villegas en *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina* (2011) y Diana Taylor en *Performance* (2016). El “performance como una expresión que puede incluir desde el teatro en sentido tradicional y las prácticas escénicas hasta lo que he denominado teatralidad y teatralidad social” (Villegas, 2011, p. 26).

<sup>12</sup> Dubatti (2006) se refiere a macropolítica como los “grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los ordenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo,

En este sentido, las obras dramáticas posdictadura y su representación teatral que analizo se dan a la tarea de presentar una multiplicidad de espacios alternativos que caracterizan la construcción tanto del texto como del imaginario escénico. Además, al identificar estos espacios simbólicos-alternativos, el teatro contestatario al que hago hincapié (de oposición y protesta) se convierte en la apelación a los discursos que incitan al olvido del pasado dictatorial reciente. Bajo estas características, se observa cómo la trilogía de Torres Molina asume un rol de transmisión activa, cuyos espacios de ensamblaje/montaje/reunión<sup>13</sup> resignifican el didactismo tradicional de un teatro al servicio del entretenimiento. Es decir, las obras de Torres Molina van más allá del espectáculo y la teatralización didáctica (textual y escénica) de un momento histórico fijo, ya que se desenmascaran contradicciones y ambigüedades ideológicas que, desde el estreno de la última obra de su trilogía en 2019, siguen siendo materia de debate. Por esta razón, las obras se fundamentan a partir del diálogo y la negociación entre escritura, actuación, montaje y recepción. Así lo sustenta Torres Molina en las acotaciones iniciales de *Esa extraña forma de pasión*: “Las tres situaciones fueron escritas y ensayadas de modo autónomo y el trabajo de cruzamiento se concretó en la última etapa de los ensayos, a partir de un guión de escenas que organicé, teniendo ya muy incorporado lo conseguido, con cada una de ellas, en los meses de exploración del material, junto a los actores” (p. 97)<sup>14</sup>. En su función como escritora y directora, Torres Molina entiende el teatro como una manifestación plural, movable y colaborativa, sin hegemonizar la escenificación como producto del texto dramático y viceversa. Los estudios de José Luis Alonso de Santos en *La escritura dramática* (1998), Amalia Gladhart en *The Leper in Blue* (2000) y Santiago Trancón en *Teoría del teatro* (2006)

---

peronismo, radicalismo, etc.). [Micropolítica] es la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas” (p. 14).

<sup>13</sup> De acuerdo con Judith Butler en *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015), en donde se examina la relación de los espacios públicos/privados y los cuerpos físicos/simbólicos que ocupan estos espacios para ejercitar de forma performática el derecho de hacer presencia y exigir un propósito común, generalmente para demandar situaciones de precariedad.

<sup>14</sup> La importancia colaborativa entre texto escrito, actuación y escenificación la resume Roland Barthes en *Ensayos Críticos* (2003): “Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias” (Barthes, 2003, p. 54).

coinciden en que la teatralidad del texto dramático permite que el texto no se quede estancado y asimismo accede a que el texto sufra variaciones y adaptaciones según el contexto en el que se presenta. La teatralidad del texto lleva consigo la idea implícita de romper con un texto autosuficiente y con la fijeza de las palabras. Tal como lo resume Gladhart (2000):

Within a dramatic text, an emphasis on performance may function as a means of questioning that text, displacing its authority and highlighting the manner of its construction. Performance may be evoked, in ways often similar to the play within the play of self-referential theater, as a site of negotiation between dramatic text and social context or as a means of questioning the viability of theater itself (Gladhart, 2000, p. 21).

La relación e interacción de todo lo que conforma la creación teatral, desde el texto dramático hasta la puesta en escena y recepción, refleja el objetivo de Torres Molina de romper con discursos hegemónicos y memorias fosilizadas. Bajo estos propósitos de trasgresión y negociación, las obras funcionan como actos de transferencia activa en el imaginario del lector/espectador, cuya responsabilidad recae en descifrar, cuestionar y concientizar la complejidad del pasado. Esto se observa en las estrategias textuales y escénicas que ocultan acciones y espacios. Por ejemplo, el escenario de *La fundación* muestra únicamente un escritorio, una puerta y un librero, lo cual sirve como fachada de un organismo institucional encargado de exterminar subversivos. Este escenario incita a cuestionar lo que sucede detrás de la fachada, de todo aquello que no se encuentra a simple vista. Así también sucede en *Esa extraña forma de pasión*, ocultando las acciones detrás de la oficina del centro clandestino de detención (*Sunset*), detrás de la puerta del hotel (*Los Tilos*) y detrás del notebook de la escritora Beatriz (*Loyola*). Si bien el texto dramático de esta obra nos invita a armar el rompecabezas de cada historia, la puesta en escena nos hace reflexionar sobre los vacíos y el oscuro notable detrás del escenario. En *Un domingo en familia*, la escenificación trasgrede por completo la textualidad al incorporar el uso de las máscaras, sonidos fragmentados y la interacción cercana con el público por medio de miradas que retan al espectador a quitarse la venda de los ojos. Es decir, la actuación genera en el espectador incertidumbre ante lo abstracto, sin una clara línea discursiva, lo cual produce más preguntas que respuestas. Así, la creación teatral de cada obra no sólo cobra la función



de constructo memorialista, sino también crea, como lo sugiere Dubatti, micropolíticas alternativas donde la complejidad del texto dramático representa la problemática del momento histórico y la escenificación representa el despertar colectivo de la memoria para que en conjunto se reconstruya el pasado desde diferentes perspectivas y se cuestionen los discursos y verdades hegemónicas en el mundo real.

En primer lugar, *Esa extraña forma de pasión* se compone de tres actos referidos como *situaciones*. Las tres situaciones (*Sunset*, *Los Tilos* y *Loyola*) toman lugar en la Ciudad de Buenos Aires en 1977, 1978 y 2010 respectivamente. La primera situación, *Sunset*, la protagonizan Laura, Carlos y Miguel, quienes se encuentran en una oficina de un centro clandestino de detención y censura. Carlos y Miguel son los encargados de supervisar el manejo de nuevos prisioneros y la revisión cuidadosa de libros confiscados por la censura. Mientras cumplen sus funciones rutinarias, Carlos y Miguel conversan sobre mujeres, juegan al *Scrabble* y también planean su noche de diversión<sup>15</sup>. Por su parte, Laura es presentada como amante de Carlos y al principio de la escena aparenta ser una integrante más del grupo, ya que conversa y celebra amablemente con ambos. La aparente armonía que existe entre los personajes es en realidad un juego psicológico de dominio y manipulación hacia el personaje femenino. Carlos le impone a Laura su forma de vestirse y maquillarse, controlando asimismo su comportamiento bajo la amenaza de no dejarla ver a su familia. Por otro lado, Miguel le propone a Laura una relación amorosa para dejarla ver a sus padres. A pesar de que rechaza la propuesta de Miguel, Laura cede en su mayor parte al dominio y acepta ser parte del juego siniestro de ambos con la esperanza de que la dejen libre. La segunda situación, *Los Tilos*, toma lugar en el cuarto de un modesto hotel de paso. *Los Tilos* presenta a los personajes de Celia y Paco, un par de jóvenes que huyen de la persecución política por su asociación con la militancia de oposición. En su estadía en el hotel, Celia y Paco intentan memorizar la información de sus nuevas identidades en caso de ser detenidos e interrogados. Durante el transcurso de la obra, ambos discuten sobre su compromiso ideológico. Paco, escritor y de clase obrera, quiere llevar la lucha hasta las últimas consecuencias, incluso si esto significa la muerte. Celia, de clase burguesa, vislumbra una posible derrota y, en contraste con Paco, su pasión por la lucha ha decaído, optando por la

---

<sup>15</sup> Carlos y Miguel nos remiten a los personajes de Beto y Pepe en *El Señor Galíndez* (1980) de Eduardo Pavlovsky, cuya obra representa y recrea la tortura como un espectáculo del poder de la masculinidad.

supervivencia ante el miedo de ser capturada y torturada. Esta actitud provoca una fuerte crítica por parte de Pedro, aludiendo al comportamiento de Celia como el típico individualismo burgués. Estas discusiones se cortan constantemente por algún ruido o movimiento desde afuera. El estado de alerta es evidente. Ambos se sienten vigilados. Se asoman frecuentemente por la ventana, cuestionan la mirada sospechosa de la encargada en la sala de recepción y murmullan para no ser escuchados. Eventualmente, la angustia, el miedo y la incertidumbre de sus destinos se apoderan de Celia y Paco, los cuales ceden finalmente al mutuo alivio emocional y gestos de sensibilidad, algo que habían tratado de evitar todo el tiempo por cuestiones de seguridad. En un momento fugaz, ambos lloran, se abrazan y terminan acostados con los cuerpos pegados en posición fetal. La última parte de *Los Tilos* retorna a los personajes a sus acciones iniciales, repasando la información de sus nuevas identidades en un claro acto de circularidad. La última situación, *Loyola*, conecta los hechos ocurridos en las situaciones de *Sunset* y *Los Tilos* bajo una mirada posdictatorial en el año 2010. *Loyola* acontece en el living de la casa de Beatriz, una escritora de literatura y sobreviviente de la dictadura. Las trece partes que conforman *Loyola* giran en torno a una entrevista realizada por Manuel, un joven que nace en el apogeo dictatorial. Manuel no sólo se interesa por la carrera profesional de Beatriz, sino también por su vida personal en el pasado. Manuel le pregunta a Beatriz sobre su exilio y su regreso al país, pero se enfoca particularmente en su periodo como presa. La razón de este interés se debe a la desaparición y muerte del padre de Manuel, el cual fue visto en el mismo centro clandestino donde Beatriz permaneció por casi un año. Al principio, Beatriz se niega a responder e incluso muestra cierta incomodidad y cansancio por el tema. Sin embargo, cede al cuestionamiento una vez que observa la foto que Manuel le muestra de su padre. A partir de este momento, se desata un largo debate sobre las consecuencias que trajo consigo la dictadura. Manuel es incapaz de comprender la motivación ideológica detrás de la lucha armada y los mecanismos de defensa y ataque por parte de la militancia. Hasta cierto punto, Manuel se muestra resentido con esta lucha que provocó la muerte de su padre. Beatriz intenta explicarle a Manuel el grado de violencia con el que se manejaba la represión del Estado, utilizando la tortura y el asesinato como principales catalizadores en la implantación del miedo. Por esta razón, Beatriz cuenta que había que hacer lo que fuera necesario para luchar y sobre todo para sobrevivir. Cuando Manuel le pregunta si ella colaboró con los milicos, Beatriz explota y le responde, “Ahí está... ¡la sospecha! ¡Disparen contra el sobreviviente! ¿Qué entendés por colaborar? ¿Qué una persona

que está siendo torturada haga lo que le ordenan? ¿Eso es colaborar? ¿Quién puede decir lo que hay que hacer cuando el cuerpo grita? ¿Quién sabe lo que haría en esa situación? Las personas hacen lo que pueden para vivir, y para sobrevivir. ¡Lo que pueden!” (p. 133). Hacia el final de la escena, Manuel se alista para irse, pero no deja de lamentar la muerte de su padre y la falta de un lugar para llevarle una flor. Dentro de la complejidad que abunda en las tres situaciones de la obra, *Loyola* sugiere la posibilidad de que los padres de Manuel sean Celia y Paco de *Los Tilos*. Por otra parte, es probable que Beatriz haya cambiado su nombre en el pasado por motivos de seguridad, y que en realidad sea Laura de *Sunset*. De esta forma, *Loyola* se convierte en la última pieza del rompecabezas que conecta todas las situaciones anteriores con sus personajes y posibles devenires. *Esa extraña forma de pasión* incluye al final una cuarta parte en la que Manuel y Laura trasgreden los espacios escénicos designados a su respectiva situación, tal como lo apuntan las acotaciones:

Manuel camina lentamente hacia el área de *Los Tilos* y se ubica detrás de la cama. Lo mira a Paco que está sentado ahí, de espaldas. Entra Laura y se sienta en la silla que está al lado de la cama de *Los Tilos*. Celia, sentada en la cama, la mira a Laura. Paco la mira a Celia, Laura la mira a Beatriz, que escribe sentada frente a su mesa de trabajo. Carlos, de pie, en *Sunset* la mira a Laura (p. 134).

Las miradas de todos los personajes se cruzan. Beatriz continúa escribiendo en su notebook y cuando lo cierra termina la obra, marcando así la intersección entre memoria, escritura y performance. Esto permite una convivencia entre las temporalidades de cada situación, ubicando al receptor de la obra frente a distintos periodos históricos de la dictadura y sus consecuencias una vez que regresa la democracia.

Por su parte, *La fundación* sitúa la acción en un despacho de una institución llamada La Fundación, donde se realizan procesos de adopción. Marta y Pedro, una pareja joven, llegan a este despacho con la esperanza de cumplir con los requisitos que les permita cumplir su sueño de ser padres. Amalia es la encargada de administrar las solicitudes y entrevistar a los postulantes. La seriedad, la organización y la inspección minuciosa del papeleo apuntan a una aparente legalidad en el proceso. Sin embargo, esta legalidad se pone en duda una vez que Marta comienza a cuestionar la procedencia de los bebés

y el estado actual de las madres biológicas. Por esta razón, la inquietud de Marta será un problema desde el principio y eventualmente despertará un estado de sospecha por su posible conexión con la subversión. Pedro le dice constantemente a Marta que guarde silencio, que no haga tantas preguntas, ya que pone en riesgo la aprobación de la adopción. Asimismo, Pedro se preocupa por el daño que pueda causar la “imprudencia” de tantas preguntas a la reputación de su tío, un respetable militar, el cual recomendó altamente a su sobrino con La Fundación. A pesar de que Pedro intenta disimular sus discusiones con Marta, Amelia observa con atención sus comportamientos y les reitera la integridad y profesionalismo de la institución, cuyos objetivos radican en garantizar una sociedad en armonía, evitar que se propague el ateísmo y darles a las criaturas un mejor hogar para salvaguardar los valores de la familia tal como lo dictamina el Estado y la Iglesia. Al ver que esto no es suficiente para calmar la angustia de Marta, otra de las autoridades responsables en los procesos de adopción se hace presente, el doctor Juan Carlos Palacios. Cuando este personaje aparece, el interrogatorio se intensifica. Palacios responde a la preocupación de Marta sobre el estado de las madres biológicas, quienes podrían buscar a sus hijos en el futuro. Palacios le asegura que las mujeres que llegan ahí y una vez que cumplen su tarea biológica, se les confina, “una especie de, podríamos decir, cadena perpetua. Pierden todo contacto con su historia, su pasado” (p. 31). Además, ratifica: “esos niños, créanme, para sus padres biológicos son irre recuperables. ¡Y los únicos padres que van a conocer en la vida son los que nosotros les vamos a brindar! ¡Los que nosotros vamos a seleccionar para ellos! ¡Y van a ser los mejores!” (p. 32). Palacios quiere asegurarse de que no haya comunistas, judíos, terroristas, ni mucho menos peronistas en la familia de Marta. Ante todo, Palacios se obstina por identificar el vínculo entre Marta y los grupos subversivos. Para lograr su objetivo, Palacios se muestra amigable, comprensivo y conciliador. Esto le da confianza a Marta y por fin confiesa que a una de sus compañeras del colegio, Inés, la detuvieron cuando estaba embarazada, pero niega rotundamente algún tipo de complicidad con las actividades subversivas de su amiga. No obstante, la amistad de Marta con Inés basta para que Palacios manipule la situación y no sólo deja en suspenso la solicitud de adopción, sino que obliga a la joven pareja a trabajar con ellos en La Fundación y, por ende, los hace cómplices de la represión. Sin opción alguna, Marta se paraliza y es incapaz de responder a las órdenes de Amelia. Las acotaciones finales sugieren que se llevan presa a Marta.

Por último, *Un domingo en familia* es una obra con abundantes referencias sociohistóricas que señalan los enfrentamientos políticos y la fragmentación ideológica suscitada por el autoritarismo y la militancia de oposición. A través de la mirada retrospectiva de cuatro personajes y el uso de la doble personificación, la obra gira en torno al secuestro y desaparición del guerrillero Roberto Quieto el 28 de diciembre de 1975 en una playa cerca de la parte norte del Río de la Plata. Teniendo como base este evento, se observa un despliegue temporal que data de la ilusión peronista de sus primeros años en la década de los cuarenta hasta el desgaste emocional y un posible desencanto con el ideal revolucionario ya entrada la década de los setenta. Toda la acción transcurre en un mismo espacio que figura ser una playa: un cuadrado de arena. El personaje Él representa la historia de Quieto en aquel domingo 28 de diciembre cuando es detenido por las fuerzas militares. Desde un principio en la obra, se observa la resignación y desesperanza ideológica de la lucha revolucionaria, tal como Él declama en su primera intervención: “Intento ver un poco de horizonte...Estoy de pie...sobre arenas movedizas. Más lo intento, más me hundo. Ninguna salida. Ninguna esperanza. Tan solo pasar este día...en familia” (p. 3). A partir de entonces, su abatimiento emocional aumenta, consciente del riesgo que corre al estar en un lugar público, desarmado y, por consiguiente, expuesto a ser identificado por los militares. Él sabe que sus acciones rompen con las normas de seguridad del grupo militante que lidera y que su detención pone en peligro la vida de muchos otros. Sin embargo, opta por pasar el día en familia, tratando de revivir un ambiente de aparente “normalidad” y disfrutando de lo que serían sus últimos placeres en libertad. Por su parte, el personaje de la Mujer personifica la voz y perspectiva de un militante, quién además de narrar otros acontecimientos de violencia, intenta comprender y justificar las razones del descuido “inocente” que causan la detención de Él. Asimismo, la Mujer-Militante se encarga en su mayor parte de cantar trozos de himnos de denuncia y protesta que reflejan distintos momentos históricos, tales como cánticos en la Plaza de Mayo y en marchas del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) dirigidos al peronismo en su primera y segunda etapa. Por otro lado, el personaje Hombre 1 representa a un Militante y a Mario Firmenich, líder guerrillero de los Montoneros destacado por su incansable lucha en la década de los 70. La caracterización de Firmenich en la obra ofrece una perspectiva contundente de la militancia, siempre rígido en su comportamiento y enunciación de sus ideales. Esta rigidez conlleva al personaje a criticar duramente las acciones de Él, considerando su descuido como un acto de

rendición y traición. Esto se debe a la intervención militar en dos localidades secretas de la militancia justo un día después de la desaparición de Él. Por último, el personaje Hombre 2 caracteriza tanto a la figura de un Militar, como a Perón. Ambas personificaciones añaden discursos contrapuestos al resto de los personajes. Por una parte, el Militar habla sobre las justificaciones de la guerra, del genocidio, la tortura y la desaparición de personas. Por otro lado, la representación de Perón muestra en sus diálogos iniciales el llamado por una lucha de izquierda justicialista, motivando a la juventud, la clase obrera y los movimientos sindicalistas. No obstante, el discurso de Perón al transcurrir la obra pierde fuerza y se torna menos convincente. Esto crea un conflicto ideológico entre los personajes-militantes, los cuales comienzan a cuestionar los valores del peronismo en cuanto a la lucha revolucionaria, sobre todo cuando perciben un tono de concertación social justo en un momento de tensión política que anunciaba ya el golpe de Estado. De esta manera, *Un domingo en familia* presenta una multiplicidad y despliegue de voces tanto en el ambiente represivo como en la militancia en un momento histórico definido con el propósito de reflejar los conflictos, el choque, las discrepancias, la ambigüedad y la fragmentación que culminan con la dictadura argentina.

Las tres obras se sumergen en la complejidad de las relaciones humanas, transfieren la tumultuosa década de los setenta al debate actual y, como lo apunta la dramaturga, “invita a que el espectador pueda ser testigo y participe de varias perspectivas, diversos enfoques, discordantes y contradictorios entre sí” bajo un contexto actual en el que el “neoliberalismo es aún más rapaz que el de aquellos años, más consolidado a través de sus corporaciones mediáticas, judiciales, financieras, de seguridad, e intentan arrasarlo todo sin necesidad de bombardear ciudades [...]”<sup>16</sup> Por esta razón, las tres obras se unen a las diversas manifestaciones de protesta social en contra del olvido institucionalizado. Para esto, la escritura dramática y performance de las obras cobran un papel fundamental en la transcripción testimonial (escrita y visual) de los hechos históricos.

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada por Alberto Catena (2020) en *Revista Cabal*. Disponible en: <https://www.revistacabal.coop/entrevistas/entrevista-con-la-dramaturga-y-directora-susana-torres-molina>



## Poder institucional: prácticas necropolíticas y conflictos de intersección generacional

Para argumentar el funcionamiento de las instituciones nacionales (culturales, públicas, privadas, religiosas) en ambientes represivos, es preciso referirnos a los tratados de Hannah Arendt en obras fundamentales como *Los orígenes del Totalitarismo* (1951), *La condición humana* (1993) y *Sobre la violencia* (2005). Dichos textos nos permiten reflexionar sobre los mecanismos institucionales a partir del nacimiento del Estado-Nación a través de la historia y la trasgresión de los derechos del hombre-ciudadano. En *Los orígenes del Totalitarismo*, por ejemplo, Arendt plantea la problemática que gira en torno al ordenamiento jurídico institucional de carácter totalitario que convierte los derechos naturales del “hombre” en provisionales y limitados, ni “sagrados” ni “inalienables” (p. 47). En el vasto análisis de Arendt sobre la abstracción e institucionalización de los derechos humanos, prestamos atención primero a la paradoja del totalitarismo en el que supone defender los valores en los que se fundamenta la nación, pero a su vez se encarga de exterminar a sus propios ciudadanos considerados como apátridas. Dentro de esta práctica de exterminio, entendido como la eliminación de sujetos e ideologías de oposición, observamos en segundo lugar el manejo de los campos de concentración según lo explica Arendt:

Los campos de concentración, tornando en sí misma anónima la muerte (haciendo imposible determinar si un prisionero está muerto o vivo), privaron a la muerte de su significado como final de una vida realizada. En un cierto sentido arrebataron al individuo su propia muerte, demostrando por ello que nada le pertenecía y que él no pertenecía a nadie. Su muerte simplemente pone un sello sobre el hecho que en realidad nunca haya existido (p. 362).

Para llevar a cabo la sistematización de estos campos de concentración se requiere la participación de las mencionadas entidades nacionales con afines comunes, incluyendo la compleja (auto)complicidad ciudadana. En efecto, como lo examina Arendt, “los campos y el asesinato de los adversarios políticos son sólo parte de un olvido organizado que no sólo alcanza a los portadores de la opinión pública, escrita u oral, sino que se extiende incluso a la familia y a los amigos de la víctima. Están prohibidos el dolor y el recuerdo” (p. 362). Siguiendo la lógica del exterminio organizado, observamos también la transferencia de dominio más allá de lo que constituye el campo

de concentración como lugar específico donde se dictamina la muerte del individuo. Así como Achille Mbembe lo examina en *Necropolitics* (2003), las formas de subyugar la vida al poder de la muerte (real y simbólica) reconfiguran y afectan las relaciones entre resistencia, sacrificio y terror (p. 39). Para esto, Mbembe expande el análisis de Foucault y Agamben en cuanto a la relación entre biopolítica, biopoder y el derecho soberano a matar durante el Estado de excepción. Bajo los términos de necropolítica y necropoder, Mbembe propone observar cómo los poderes políticos e institucionales no sólo rigen la forma de morir, sino también la forma de como se debe vivir. Teniendo en cuenta las prácticas necropolíticas, vemos cómo los personajes juzgados como “apátridas” en las obras de teatro viven bajo una sentencia de muerte que a su vez trasciende el campo de concentración para así afectar las relaciones familiares. Esto cobra mayor relevancia si consideramos la forma autoritaria de sentenciar la vida de los bebés apropiados durante la dictadura.

Ahora bien, en el contexto específico de la dictadura argentina y el contenido de las obras de Torres Molina, el *Proceso de Reorganización Nacional* involucraba justamente las estrategias del secuestro, reclusión y tortura para infundir una cultura del miedo a la muerte y desaparición, donde la realidad del dolor absoluto se convierte en la ficción de poder absoluto. Dentro de la fomentación del nacionalismo, las técnicas de desorientación, las campañas de adoctrinamiento, el control sobre la educación, el dominio de los medios de comunicación y la regulación económica fueron algunos de los factores que generaron una atmósfera de ansiedad, un caos entre la violencia y el orden, un quebrantamiento en la acción comunicativa y en general, una sociedad conflictiva en la cual comienza a crearse la división entre el “nosotros” y “ellos,” entre el buen ciudadano y el mal ciudadano, exaltando la homogeneidad y haciendo un llamado a todos los argentinos para identificar al enemigo de la nación. En las obras de teatro de Torres Molina, esta fragmentación social se hace evidente al exponer la regularización del núcleo familiar. En este caso, el organismo constitutivo de los valores y las relaciones familiares está sujeto a un dominio institucional en espacios que aluden a campos de concentración. Por lo tanto, los comportamientos de y hacia los integrantes de la familia en cada obra subsisten bajo una condición claramente politizada. Por ejemplo, en *Esa extraña forma de pasión*, las trece escenas de *Sunset* develan uno de los accionares psicológicos de la tortura en el que la víctima es obligada a ser amante y cómplice del torturador. De esta manera, se muestra la otra cara de los

campos de concentración en el que la tortura física y los asesinatos ostentan una presencia latente, pero siempre por detrás de la acción dramática. En este caso, *Sunset* visibiliza el exterminio de la subversión por medio de la censura literaria y sobre todo por la implantación del miedo en la víctima, sometiéndola a una muerte simbólica. Así, Laura es privada de toda agencia. El control sobre su cuerpo, voz y alma materializan el objetivo dictatorial de instaurar un cuerpo político dócil y sumiso. Sin embargo, Laura resiste al ceder a esta violencia no sólo por el instinto de supervivencia, sino también por la ilusión de reencontrarse con su familia. Aquí radica una de las problemáticas que plantea *Sunset*, ya que deja a la expectativa el futuro de Laura y su posible reintegración a la sociedad. Dada su experiencia traumática en cautiverio, el futuro de Laura corre el riesgo de estar lleno de dudas, temores y silencios, lo cual puede fragmentar su núcleo familiar e incluso puede afectar de forma generacional<sup>17</sup>. Asimismo, Laura, como muchos de los sobrevivientes de la dictadura, tendrá que enfrentarse al señalamiento de complicidad y traición por parte de algunos sectores sociales, cuya situación resulta contraproducente en la lucha por romper el silencio. De forma similar al caso de Laura, Celia y Paco en *Los Tilos* luchan en la clandestinidad para evitar la muerte y conseguir la libertad. En esta situación, el hotel se vislumbra como un refugio temporal de la persecución política. A pesar de que sus vidas están marcadas por el despojo de toda sensibilidad humana, Celia y Paco logran recuperar fugazmente su humanidad en este refugio cuando ceden al deseo afectivo en la intimidad, lo cual es un acto riesgoso, pero necesario para sobrevivir. Ahora bien, si consideramos la teoría propuesta en la que Manuel (*Loyola*) es hijo de Celia y Paco (*Los Tilos*), entonces comprendemos los retos que Manuel, como hijo de subversivos, enfrentará a la hora de buscar el paradero de su padre. Esto se manifiesta con su comportamiento, frustración y reclamo a Beatriz al momento de cuestionar el pasado. Si bien Manuel es producto de una relación amorosa de supervivencia, también es cierto que Manuel nace bajo un contexto politizado que marcará el resto de su vida. Como se puede observar, los personajes de Laura, Celia, Paco, Manuel y Beatriz quedan condenados a muertes reales y simbólicas,

---

<sup>17</sup> Tal como sucede en la novela testimonial de Alicia Partnoy, *La Escuelita* (2006), la cual relata los mecanismos de la tortura física y mental, afectando así la reintegración con su familia y los efectos en tres generaciones.

condicionados por un pasado que siempre regresa para exponer y señalar el conflicto generacional existente.

En el caso de *La fundación*, la institución que alude al movimiento familiar cristiano asume la función intermediaria entre el secuestro, tortura y robo de los bebés durante la dictadura. Como se presenta en la obra, las regulaciones en los procesos de adopción revelan otra estrategia de exterminio; eliminar a la madre/familia subversiva y reposicionar a los bebés con familias aptas, regularmente familias de militares. A pesar de que la obra gira en torno al intento de adopción por parte de Marta y Pedro, es preciso señalar el despojamiento de la maternidad y la deshumanización de Inés Tolosa. Este personaje queda oculto ante la mirada del espectador. Su voz se anula, pero su historia exterioriza la reglamentación y el tratamiento hacia las madres en los centros clandestinos. Por ejemplo, cuando Marta cuestiona la supuesta moralidad cristiana infundida por la institución hacia el prójimo, el doctor Palacios responde:

Es una muy buena pregunta. Muy buena...Mire, nosotros pensamos que una vez que les lavaron el cerebro...y les capturaron el alma, dejaron de ser personas. ¿Me preguntará por qué? Porque ya no tienen posibilidad de decidir. Y se es persona, Marta, solo cuando se está capacitado para saber elegir entre el bien y el mal. Estos zombies se convirtieron en cosas. Y yo a una cosa, no la considero mi prójimo. ¿Usted, sí? (p. 44).

Teniendo en cuenta la respuesta del doctor Palacios, la vida de Inés se materializa en un objeto desechable y queda subyugada los valores institucionales que decretan tanto el derecho de vivir y morir, como el derecho de ser madres. De manera similar a *Esa extraña forma de pasión*, persiste una mirada panóptica en campos de concentración donde la vida de los personajes queda sujeta a la vigilancia y politización del núcleo familiar. Si bien ambas obras plantean la separación y reformulación de la familia como parte de la regularización del *Proceso* para el bien común, *La fundación* no sólo incita el cuestionamiento sobre el paradero de los bebés apropiados, sino que muestra el vínculo siniestro entre iglesia-dictadura y asimismo parodia la exaltación de los valores éticos de la institución religiosa para desenmascarar sus contradicciones.

En última instancia, la obra *Un domingo en familia* demuestra los enfrentamientos ideológicos (peronismo, militarismo, militancia) previo al golpe de Estado de 1976, los

cuales desencadenan una serie de preguntas sobre la lealtad, el deber, la muerte, el bien y el mal. Para esto, resalta la forma en cómo la obra posiciona al individuo justo en medio de discursos institucionales y dilemas morales entre la lealtad familiar y la lealtad política. La historia de *Él* (Roberto Quieto) representa el dolor que conlleva la persecución política y el cansancio emocional de una eterna lucha en decadencia. Este dolor lo manifiesta *Él* en una de sus muchas reflexiones: “La clandestinidad obliga a renunciar a lo cotidiano. A todos los lugares de pertenencia. De abrigo. Es la guerra y se entra en la lógica de la guerra. El día a día se vuelve un sacrificio. Intenso. Persistente. Una tensión dolorosa entre el deber de la lucha revolucionaria, la pasión por la política, y el castigo de estar separado de los afectos” (p. 44). *Él* se encuentra atrapado en un conflicto interno de lealtad y al final sacrifica su vida por pasar un domingo en familia. Esta decisión repercute en varios sentidos. Por un lado, *Él* es secuestrado por los militares y consecuentemente torturado. Por otra parte, *Él* es sentenciado como traidor por algunos sectores de su mismo grupo militante, tal como lo representa la rigidez ideológica de Firmenich: “para un militante hablar bajo tortura es una manifestación de desprecio por los otros militantes” (p. 42). Firmenich criminaliza, primero, la decisión irresponsable de *Él* al exponerse públicamente. Después, recrimina la debilidad ideológica, asumiendo que *Él* confiesa bajo tortura. Teniendo en cuenta la magnitud de las estructuras elementales de la tortura que Elaine Scarry examina en *The Body in Pain* (1985), el personaje de la Mujer militante intenta justificar las acciones de *Él*, fundamentando la apropiación y despojo total (cuerpo, vida, alma) del ser humano ante el dolor físico. Sin embargo, esta justificación no basta para descriminalizar el derecho soberano de buscar un momento de normalidad en familia. De cualquier modo y sin importar el bando político, *Él* está destinado a la tragedia. Así como acontece con el personaje de Laura en *Esa extraña forma de pasión*, el ceder al afecto en tiempos de represión política puede tornarse peligroso y sobre todo, puede desatar una serie de interrogantes en cuanto a las decisiones basadas en busca de la liberación interna del individuo. Es decir, personajes como *Él* corren el riesgo de ser categorizados como mártires, traidores o cómplices durante y después de la dictadura. Por esta razón, la trilogía de Torres Molina examina cuidadosamente el contexto de cada historia en un intento por despolitizar la vida de los personajes y así orientar la mirada del lector/espectador hacia el lado humano que determina el destino de cada personaje. En este caso, las obras responden al por qué de la lucha y al cómo afecta a las generaciones descendientes de víctimas y militantes, tal como lo ostenta el caso de

Manuel en *Esa extraña forma de pasión* o las futuras respuestas que buscarán los bebés apropiados en *La fundación*.

## Comentarios finales

En el capítulo seis de *Cruel Modernity* (2013), Jean Franco comienza diciendo: “surviving can be as cruel as dying” (p. 152). Esta frase da inicio al análisis de los testimonios de varios sobrevivientes a la masacre de 1932 en El Salvador y al golpe de Estado de 1973 en Chile. Estos testimonios, como lo apunta Franco, muestran la dificultad de transmitir el trauma ya sea de forma escrita u oral, pero principalmente revelan la crueldad de lo inexplicable (p. 169). Además de relatar el silenciamiento de secuestros, exterminios, torturas y desapariciones, estos testimonios demuestran que la superación del trauma es una quimera. Por esta razón, Franco insiste que la articulación del pasado traumático de los sobrevivientes no busca la superación ni el reconcilio, sino más bien demanda justicia, aunque sólo sea simbólica. De esta manera, la trilogía de Torres Molina se aúna a esta demanda de justicia, pero sobre todo de reconocimiento y concientización ante la complejidad del pasado y sus repercusiones en el presente. En cada obra de teatro encontramos un medio artístico de protesta, con historias que intersectan testimonios generacionales. Sin embargo, como se demuestra a lo largo del presente artículo, la protesta y el compromiso político de las obras cobran otra vertiente. Es decir, Torres Molina se encarga de explorar otros rincones de la historia; por ejemplo, las fachadas institucionales, las contradicciones ideológicas y los conflictos morales. Esto no significa que se abandone la denuncia por los secuestros, exterminios, torturas y desapariciones, ya que en realidad son la base que determinan la vida de cada personaje. El propósito que observamos en estas obras va más allá de representar directamente la violencia, tal como se produjo en varias obras de teatro de la temprana posdictadura. En este caso, se trata de problematizar el accionar ideológico institucional que dictaminó la forma de vivir y morir de los ciudadanos y la influencia que ejerce a la hora de recordar el pasado en el presente.

En este sentido, Torres Molina utiliza su dramaturgia más reciente como un performance transitivo que busca desarchivar, reactivar y actualizar la memoria histórica, así como convertir en presencia las historias escondidas y/o desviadas del imaginario colectivo. Esto responde a las preguntas planteadas al inicio de este artículo

en cuanto a las situaciones que fomentan la imposibilidad del olvido a pesar de la (auto)imposición del olvido y las posibilidades de cambio que dictaminan las obras teatrales no sólo para las víctimas inmediatas de la dictadura, sino para las generaciones que crecen bajo las ruinas en posdictadura. *Esa extraña forma de pasión*, *La fundación* y *Un domingo en familia* actúan como espacios para el debate, cediéndole al receptor la responsabilidad de sacar sus propias conclusiones. La recepción del público y continua representación en escena de cada obra demuestra cómo el tema de la (pos)dictadura sigue siendo una materia pendiente en términos de restitución y justicia. Así, cada obra de teatro aporta una versión alternativa a los discursos oficiales para que generaciones como la de Javier Matías Darroux Mijalchuk tengan la oportunidad de recobrar, asimilar y apoderarse de la complejidad su pasado.

## Referencias

- Abuelas de Plaza de Mayo (2019, 13 de junio). *Casos resueltos*. Consultado el 15 de febrero de 2021. <https://www.abuelas.org.ar/caso/buscar?tipo=3>
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. [Traducción de D. Heller-Roazen]. Stanford University Press. [Originalmente publicado en 1995].
- Alonso de Santos, J. L. (1998). *La escritura dramática*. Castalia.
- Arendt, H. (1974). Los orígenes del totalitarismo. [Traducción de G. Solana]. Taurus. [Originalmente publicado en 1951].
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. (Traducción de R. G. Novales). Paidós. (Originalmente publicado en 1958).
- Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. [Traducción de G. Solana]. Alianza Editorial. [Originalmente publicado en 1969]
- Barthes, R. (2003). *Ensayos Críticos*. [Traducción de C. Pujol]. Seix Barral.
- Bennett, B. (2005). *All theater is revolutionary theater*. Cornell University Press.
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Catena, A. (2020, junio). Entrevista con la dramaturga y directora Susana Torres Molina. *Revista Cabal*. <https://www.revistacabal.coop/entrevistas/entrevista-con-la-dramaturga-y-directora-susana-torres-molina>
- Dubatti, J. (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura*. Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, J. (2018). The liminal as constitutive of the theatrical event and the concepts of teatro-matriz and liminal theatre. En J. A. Noriega y A. Santana (eds.), *Theatre and cartographies of power* (pp. 35-45). Southern Illinois University Press.

- Fortier, M. (2002). *Theory/theater*. Routledge.
- Foucault, M. (1977). Counter-memory: The philosophy of difference. [Traducción de D. F. Bouchard & S. Simon]. En D. F. Bouchard (ed.), *Language, counter-memory, practice* (pp. 113-196). Cornell University Press.
- Franco, J. (2013). *Cruel modernity*. Duke University Press.
- Gladhart, A. (2000). *The Leper in Blue*. The University of North Carolina Press.
- Hubner, Z. (1988). *Theater and politics*. Northwestern University Press.
- Ilie, P. (1980). *Literature and inner exile*. The Johns Hopkins University Press.
- Mbembe, A. (2003). *Necropolitics* [Traducción de L. Meintjes]. Duke University Press.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire [Traducción de M. Roudebush]. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Osorio, E. (1998). *A veinte años luz*. Editorial Alba.
- Partnoy, A. (2006). *La Escuelita: Relatos testimoniales*. La Bohemia. [Originalmente publicado en 1958]
- Pavlovsky, E. (1980). *El Señor Galíndez*. Editorial Fundamentos.
- Procuraduría de crímenes contra la humanidad. (2020, diciembre). Informe estadístico sobre el estado de las causas por delitos de lesa humanidad en Argentina. Ministerio público fiscal. [https://www.fiscales.gob.ar/wp-content/uploads/2020/12/Lesa\\_-informe-diciembre-1-2020.pdf](https://www.fiscales.gob.ar/wp-content/uploads/2020/12/Lesa_-informe-diciembre-1-2020.pdf)
- Puenzo, L. (Director). (1985). *La historia oficial* [película]. Cohen Film Collection.
- Ros, A. (2012). *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective memory and cultural production*. Palgrave.
- Said, E. (2000). *Reflections on exile and other essays*. Harvard University Press.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain*. Oxford.
- Taylor, D. (2012). *Acciones de memoria: Performance, historia y trauma*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Duke University Press.
- Torres Molina, S. (2013). *Esa extraña forma de pasión*. En M. S. Farnsworth, C. Stevens y B. Werth (eds.), *Escrito por mujeres II (1951-2010)*. (págs. 95-134). University of Kansas Press.
- Torres Molina, S. (2019). *La fundación*. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro*. Fundamentos.
- Villegas, J. (2011). *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Gestos.