



**reCHERches**

Culture et histoire dans l'espace roman

31 | 2023

**Identidades en el teatro iberoamericano del siglo XXI**

---

## Restitución de la identidad robada en el teatro de Teresita Galimany

Fragmentación y dinámica transgeneracional

*Restitution de l'identité volée dans le théâtre de Teresita Galimany.*

*Fragmentation et dynamique transgénérationnelle*

*Restitution of the stolen identity in the theater of Teresita Galimany.*

*Fragmentation and Transgenerational Dynamics*

**Marie-Elisa Franceschini-Toussaint**

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/cher/16199>

DOI: 10.4000/cher.16199

ISSN: 2803-5992

### Editor

Presses universitaires de Strasbourg

### Edición impresa

Fecha de publicación: 21 de noviembre de 2023

Paginación: 171-188

ISBN: 979-10-344-0171-0

ISSN: 1968-035X

### Referencia electrónica

Marie-Elisa Franceschini-Toussaint, «Restitución de la identidad robada en el teatro de Teresita Galimany», *reCHERches* [En línea], 31 | 2023, Publicado el 21 noviembre 2023, consultado el 18 abril 2024. URL: <http://journals.openedition.org/cher/16199> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cher.16199>

---



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-SA 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

# *Restitución de la identidad robada en el teatro de Teresita Galimany Fragmentación y dinámica transgeneracional*

MARIE-ELISA FRANCESCHINI-TOUSSAINT\*

En el contexto de la dictadura militar argentina, el fenómeno de ruptura de la filiación<sup>1</sup> se derivó de la violencia política ejercida en aquel entonces. Constituyó una medida de represión política (apropiación de niños de presos u oponentes), y fue también una consecuencia del exilio forzado y de su impacto devastador en los individuos y en las familias.

Este artículo se propone abordar el tema de la restitución de la identidad robada en dos obras de la dramaturga argentina Teresita Galimany: *Corriendo en la sangre* (2010) y *Mientras la quietud* (2018). Nuestro objetivo será mostrar cómo, a partir de la expresión o representación de la identidad fragmentada o dividida del «niño robado», las dos obras analizadas comparten con el espectador la experiencia de la restitución de la identidad, ensalzando el concepto de vínculo social y sobre todo familiar, y maravillándose del poder misterioso de la dinámica transgeneracional, fuente de revelaciones liberadoras y curativas.

*Corriendo en la sangre* se estrenó en 2010 en el Ciclo *Teatro por la Identidad*. Al intentar comprender las extrañas y terribles pesadillas de su hija Kiara, una madre, Karina, accede progresivamente a la verdad sobre su propio pasado de

---

\* Licenciada en Letras, Universidad de São Paulo y Máster en Teatro; Universidad Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

1 El concepto de ruptura de la filiación o de «filiación falsificada» fue objeto de investigaciones por parte de psicoanalistas del área terapéutica de la Asociación *Abuelas de Plaza de Mayo* y del Centro de Atención por el Derecho a la Identidad. Podemos citar a Alicia Lo Giúdice (Abuelas 2004: 45-54), María Inés Mascó o Daniel Riquelme (Lo Giúdice 2005) que, para evocar la devastación creada por la filiación falsificada retoman las palabras de Jacques Lacan: «sabemos qué estrago puede ejercer una filiación falsificada cuando la coacción del medio se empeña en sostener la mentira» (Lacan 1966: 277). Por lo que atañe a la construcción del modelo oficial y de los modelos alternativos de familia durante la última dictadura militar Argentina, véase la monografía de Judith Filc, *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983* (1997).

niña apropiada durante la dictadura. Los sueños angustiosos de la hija sirven para revelar el trauma reprimido de la madre, dándole la posibilidad de liberarse de una identidad falsa impuesta por la mentira de su familia.

En *Mientras la quietud* (2018), el paradigma estético de la fragmentación opera a todos los niveles para darnos a entender el difícil camino hacia la restitución de la identidad robada. A través de quince escenas de distinta extensión, navegamos entre dos espacios (país de origen y país de exilio) y dos tiempos (presente y pasado) para descubrir la historia de tres mujeres: Tula madre, Majo hija, y la Abuela. La madre Tula, perseguida política de la dictadura argentina, descubrió su embarazo mientras estaba encarcelada, pudo salir del país y dio en adopción a su hija Majo, nacida en el exilio. Luego, la buscó en vano para contarle la verdad y nunca la encontró. En el presente, Tula ha muerto y su tumba se encuentra en su país de origen, país al que acude Majo, que no llegó a conocerla (por la mentira de sus padres adoptivos) y que quiere saber de ella a través de sus seres más cercanos. Julia, amiga de Tula, y que compartió su desgraciada historia de exilio, le acompañará a Majo en su búsqueda y le ayudará a entender el destino de su madre.

Después de evocar brevemente el contexto de la apropiación de niños en la dictadura argentina y el proceso de restitución de la identidad robada, analizaremos la fragmentación como paradigma para contar el exilio y la identidad robada, antes de estudiar en las dos obras la dinámica transgeneracional en el proceso de revelación y restitución de la identidad.

### **De la ruptura de la filiación a la restitución de la identidad: «bebés robados», *Abuelas y Teatro por la identidad***

Durante la dictadura argentina autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), se estima que las fuerzas de represión robaron o se apropiaron de unos 500 menores. Esos niños eran hijos de detenidos desaparecidos, víctimas de secuestro y de desaparición forzada por considerarse «subversivos» (Calveiro 2008): oponentes políticos, miembros de organizaciones sindicales o estudiantiles favorables a la transformación social, personas que cuestionaban los valores promovidos por el régimen. En cuanto al modo de apropiación, estos bebés fueron raptados en el momento del arresto de sus padres por las autoridades, o nacieron durante el cautiverio de sus madres embarazadas en centros de detención de la Junta<sup>2</sup>. En este caso, se esperaba a que las detenidas

2 Se pueden evocar los casos de bebés nacidos durante el cautiverio de sus madres en la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), o en las maternidades clandestinas de otros centros de detención como Campo de Mayo, El Vesubio, La Cacha, Comisaría Quinta de La Plata, Pozo de Banfield: véase Florencia Urosevich (2020), Sabina Regueiro (2013) y Abuelas de Plaza de Mayo (2015). Entre los numerosos niños nacidos durante el cautiverio de sus madres, podemos citar (casos resueltos registrados por las *Abuelas*) a: Juan Cabandié Alfonsín, apropiado por Luis Antonio Falco de la Policía Federal; o Guillermo Pérez Roisinblit, apropiado por el agente

diesen a luz antes de asesinarlas, trasladándolas en los denominados «vuelos de la muerte» (Garzón y Romero 2008: 471). Algunos bebés robados fueron abandonados en la calle, otros dejados en orfanatos y adoptados de buena fe por familias que no sabían nada de su origen, y muchos fueron entregados directamente a familias de militares o afines al régimen. En todos los casos, crecieron privados del derecho a conocer su verdadera identidad<sup>3</sup>.

En 1977, en plena dictadura, las madres de desaparecidos crearon el colectivo *Abuelas de Plaza de Mayo* para denunciar estos crímenes y reclamar la restitución de sus nietos. En esa búsqueda, el uso de la ciencia ha sido y sigue siendo una herramienta indispensable. Las *Abuelas* pidieron en efecto ayuda a la comunidad científica internacional, y durante la transición, en 1987, bajo la presidencia de Raúl Alfonsín, se creó el Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG) cuyo objetivo era comparar los perfiles genéticos de aquellos que podrían ser hijos de desaparecidos con el banco genético de familiares de las víctimas de la represión. La existencia de este dispositivo les permitió a las *Abuelas* introducir un cambio de rumbo en su búsqueda, adaptándose al paso del tiempo y al hecho de que, a finales de los años 90, los niños robados ya no eran niños sino jóvenes adultos con autonomía de decisión. Ante la constatación del escaso tratamiento de aquella temática por parte de los medios, las *Abuelas* lanzaron nuevas estrategias de comunicación destinadas a mediatizar su lucha y a dirigirse con mayor eficacia a los jóvenes potencialmente concernidos. Como dijo en 2001 Estela de Carlotto, presidenta de las *Abuelas*, había que construir «un puente hacia los jóvenes» (Carlotto 2001).

En este contexto surgió el teatro como una herramienta artística al servicio de la causa de las *Abuelas*, dando lugar a la creación del movimiento *Teatro por la Identidad*, a principio de los años 2000. «Vos ¿sabés quién sos?», pregunta repetida a lo largo de la obra *A propósito de la duda*, escrita por Patricia Zangaro y que marcó el inicio del movimiento, refleja muy bien el objetivo de ese teatro: despertar la duda entre los jóvenes espectadores. Y el resultado fue inmediato ya que, después de la representación, varios jóvenes se presentaron al BNDG

---

civil de la Fuerza Aérea, Francisco Gómez. Véase <<https://www.abuelas.org.ar/caso/cabandie-alfonsin-juan-292?orden=c>> y <<https://www.abuelas.org.ar/caso/perez-roisinblit-guillermo-rodolfo-fernando-284?orden=c>>. Véase también el artículo titulado «Los nietos de la ESMA», en la página web del Museo Sitio de Memoria ESMA.

3 Es de recordar que, en julio de 2012, la justicia argentina condenó al exgobernante Jorge Rafael Videla a 50 años de cárcel por el robo de bebés. También fueron condenados Reynaldo Bignone, sucesor de Rafael Videla, así como los altos mandos militares Jorge El Tigre Acosta y Antonio Vañek. En total fueron 11 los acusados (Peregil 2012). El tribunal consideró que los hechos juzgados eran «delitos de lesa humanidad, implementados mediante una práctica sistemática y generalizada de sustracción, retención y ocultamiento de menores de edad, haciendo incierta, alterando o suprimiendo su identidad, en ocasión del secuestro, cautiverio, desaparición o muerte de sus madres en el marco de un plan general de aniquilación [...], implementando métodos de terrorismo de estado [...]». (CIJ 2012)

que descubrió que siete de ellos eran efectivamente hijos «apropiados» por la dictadura. Después de esta primera experiencia prometedora, *Teatro por la Identidad* se organizó en ciclos anuales a partir del 2001 y se amplificó con el apoyo por parte de las políticas públicas a partir del kirchnerismo en 2003. Las obras de *Teatro por la Identidad* retoman los tópicos clásicos del discurso de las *Abuelas*: 1) la oposición entre las dos triadas apropiación-mentira-esclavitud *versus* restitución-verdad-libertad; y 2) el «llamado de la sangre»<sup>4</sup>. Para compartir con el espectador el dolor de una existencia dividida entre una identidad falsa y una identidad verdadera, las obras que vamos a analizar recurren a la fragmentación.

## La fragmentación como paradigma para contar el exilio y la identidad robada

### Corriendo en la sangre

En esta obra, Teresita Galimany utiliza los conceptos de frontera, de fragmentación y de fragmentariedad para expresar todos los obstáculos a la verdad y a la restitución de la identidad robada. Al principio de la obra, Karina, madre de Kiara e hija de Nancy, aún no sabe que su vida está regida por una mentira y que su familia le esconde la verdad sobre su pasado; todavía ignora que fue apropiada durante la dictadura, y que aquellos a los que considera como sus padres en realidad no lo son. El síntoma que revela que algo no encaja en la familia son las terribles pesadillas de Kiara, desencadenante de una serie de cuestionamientos que Karina expresa en las conversaciones con su madre y con Adriana, psicopedagoga en el Jardín de infantes de su hija Kiara. En función de los personajes con los que interactúa, Karina experimenta dos tipos de frontera: la frontera como obstrucción u obstáculo a la verdad, o la frontera como fisura que se abre hacia una verdad indeterminada y fragmentaria.

En una de sus conversaciones con Adriana, Karina dice que está totalmente desorientada, expresando su sensación de haber cruzado una extraña frontera:

KARINA.— Estoy completamente perdida, Adriana. Aparecen estas cosas de la noche a la mañana, salidas de la nada, y es como si hubiera empezado otra vida, entrado en otro tiempo, no sé.

ADRIANA.— ¿En qué otro tiempo estás perdida, Karina? (Galimany 2010: 4)

4 Sobre el «llamado de la sangre», Estela de Carlotto dijo en 2001: «La sangre no es agua, lo creo muy profundamente, creo en la herencia como vínculo, se heredan muchas cosas, no sólo el color de ojos o de pelo, también lo que va por dentro, los gestos, las vocaciones. Hubo chicos que no se explicaban por qué les gustaba pintar en una familia donde nadie lo hacía, y cuando se encontraron con su historia encajaron como en un rompecabezas perfecto» (Dillon 2001). Para más informaciones sobre «el llamado de la sangre» en la retórica de las *Abuelas* y el en discurso de los nietos restituidos, véase el artículo de Ari Gandsman, « «L'appel du sang» : le débat sur la restitution des enfants de disparus en Argentine post-dictatoriale » (Gandsman 2009).

La que abre esa brecha al pasado, hacia una verdad escondida, es Kiara. El contenido de las terribles y extrañas pesadillas de la niña concierne a su madre y remite a un pasado traumático que Karina reprimió. Es como si, gracias a los sueños de Kiara, la verdad venida del pasado se abriera camino hacia el presente, sembrando la duda en la vida de Karina y llevándola poco a poco hacia la revelación de la verdad.

KARINA.— Me volvió a preguntar por qué no contesto. Está enojada conmigo, dice que no hago caso. Ya me lo dijo varias veces, no entiendo. [...] Me reclama cosas con una seguridad que hasta me cuestiono si no tendrá razón, si no habrá algo que se me escape.

NANCY.— ¡Por favor, Kari! ¿Qué puede haber?

KARINA.— No sé, mamá... algo...

*Nancy, interrumpiéndola, la abraza como acunándola, haciendo que se calle y descansa sobre su hombro.*

NANCY.— Sshh... Vamos, querida, vamos... Sshh... (Galimany 2010: 2-3)

En estas réplicas de la primera escena, la palabra «algo», que seguiremos encontrando a lo largo del cuestionamiento de Karina, da cuenta de la percepción fragmentaria de una verdad que empieza a aflorar. En esta conversación, Nancy minimiza el asunto, aconsejando «calmarse y no agrandar el tema más de lo necesario» (Galimany 2010: 1). Al final del fragmento citado, su actitud parece cobrar un doble sentido: el abrazo, con el que Nancy interrumpe a Karina, crea un silencio aparentemente destinado a calmarla, pero al mismo tiempo podría ser una estrategia de desvío y de disimulación cuyo objetivo sería disuadirla de profundizar el tema. Nancy parece ser un obstáculo a la verdad.

La comunicación entre Karina y su madre aparece a menudo fragmentada, alterada por fronteras espaciales o desfases espaciotemporales, que permiten evidenciar la frontera simbólica entre las dos mujeres, el muro del silencio que Nancy mantiene entre ella y su hija, y que le impide a Karina mirar y conocer el pasado. En la primera escena, por ejemplo, la dramaturga introduce una frontera espacial entre las dos mujeres en un momento clave de la conversación. Karina, de manera muy pertinente, le pregunta a su madre por un posible paralelo entre su hija y ella, cuando tenía la misma edad; pero lo hace justo en el momento en que Nancy, fuera del escenario, no la oye. En otra ocasión (tercera escena), son las conversaciones telefónicas, y más particularmente las llamadas perdidas, las que evidencian la comunicación perturbada y defectuosa entre Karina y su madre.

Así, en *Corriendo en la sangre*, la fragmentación y el uso de las fronteras permiten representar los obstáculos a la verdad. A eso se añade, en el caso de *Mientras la quietud*, la fractura del exilio y la distancia o carencia impuesta por la frontera.

### ***Mientras la quietud***

#### **Representación fragmentada de un destino roto**

Lejos de proponernos una lectura lineal en un marco fijo, la obra opta más bien por la fragmentación espaciotemporal: navegamos entre dos espacios (país de origen y país de exilio) y dos tiempos (presente y pasado). Entre las quince escenas, siete tienen lugar en el presente, siete ocurren en el pasado, y una se desarrolla en el país de los sueños, fuera del tiempo. A lo largo de la obra, pasamos constantemente del presente al pasado, y entre las escenas del pasado, se observa un vaivén entre el país de origen (Argentina) y el país de exilio, así como dos escenas que convocan simultáneamente estos dos espacios. La historia de los personajes propone una percepción fragmentada que en cierto modo imita la pérdida de puntos de referencia vivida por ellos y permite al espectador experimentar esa desorientación. Así entendemos mejor la tormenta de adversidades vividas en el pasado y su impacto en el presente: la fragmentación espaciotemporal realza el daño prolongado y las múltiples repercusiones de la fractura que representan el exilio y el robo de la identidad, y la permanencia del sentimiento de vacío, tanto por las exiliadas como por el personaje que se queda en su país solo. Tula, perseguida política obligada a exiliarse, vive ese exilio como fragmentación, como frontera impuesta que la separa de su país de origen y de su abuela; la Abuela que se queda en Argentina experimenta la carencia, la añoranza, echa de menos a Tula y solo espera su vuelta; Majo, cuya identidad fue robada y que busca hoy a su madre Tula, experimenta esa división muy desestabilizadora entre una identidad conocida pero falsa y una identidad verdadera que tiene que descubrir.

La construcción y el uso de los títulos de las escenas merecen ser analizados. Desde el punto de vista de la construcción, los elementos recurrentes son el lugar y el tiempo, a los que se antepone el título en sí. Ciertas escenas tienen títulos idénticos. Es el caso, por ejemplo, de la escena de apertura y de la escena final, ambas tituladas «Cementerio – País de Tula, presente», que tienen lugar cerca de la tumba de Tula. Así se instala una estructura dramática circular, modificando el orden cronológico, ya que la última escena es anterior a la primera: en la primera, Majo, acompañada de la Abuela y de Julia, trae flores a la tumba de su madre Tula. En la última escena, Julia, ante la tumba de Tula, le «anuncia» a su amiga que acaba de encontrar a su hija Majo. Finalmente, es como si a partir de la primera escena, la más reciente, se pusiera en marcha un doble flashback: una primera vuelta atrás de unos días, y una segunda de casi veinte años. En cuanto a las otras escenas que ocurren en el presente, escenas en las que Majo «*acaba de llegar al país de origen de su madre ya fallecida, a quien no llegó a conocer, para saber de ella a través de sus seres más cercanos*» (Galimany 2018: 223-224), también llevan un mismo título: «En ausencia – país de Tula, presente». El concepto de «ausencia» se prolonga pues a lo largo de la obra para sugerir que la restitución de la identidad robada es un camino difícil que se hace etapa por etapa, un proceso lejos de ser evidente, y que nunca permite llenar totalmente el vacío identitario, sobre todo cuando muere la madre desconocida antes de que la niña conozca su existencia. La obra comienza con una «ausencia», la de Tula, a la que descubrimos poco a poco gracias a los fragmentos de información dados a

Majo en el presente, fragmentos que se ven luego progresivamente completados por las escenas del pasado, que nos dan acceso a la historia de Tula y la hacen revivir en cierto modo. Esta estructura imita la búsqueda de Majo que, a partir de un presente caracterizado por la carencia, explora el pasado de su madre desconocida.

### **Tula o el exilio como fractura: ruptura, distancia, dolor y carencia**

La serie de escenas que ocurren en el pasado se pueden repartir en tres bloques temáticos. Tenemos primero dos escenas (3 y 4) que se desarrollan en Argentina, y que presentan los antecedentes del exilio de Tula y Julia. Luego, dos escenas (6 y 9) que comparten el mismo título, «Amigas», se dedican al exilio en sí, un exilio que las dos jóvenes no viven de la misma manera. Por fin, tres escenas giran en torno a la comunicación cada vez más difícil y dolorosa entre Tula exiliada y su Abuela que se ha quedado en Argentina.

Tituladas respectivamente «Celda» y «Despedida», las escenas dedicadas a los antecedentes del exilio permiten identificar a Tula y su amiga Julia como víctimas de la dictadura militar argentina. Perseguidas y encarceladas por razones políticas, esperan con ansia la posibilidad de salir del país, un exilio forzoso que, aunque doloroso, debe permitirles escapar a la brutalidad del terrorismo de Estado. Tula recuerda el horror que las rodea diciendo: «los presos, los desaparecidos y los muertos, cada vez son más» (Galimany 2018: 224). En este contexto de represión violenta destaca la situación particularmente trágica de Tula: está embarazada, se ha dado cuenta de su embarazo en la cárcel y quiere esconderlo porque intuye que tanto ella como su bebé están en peligro: «Y no puede nacer acá, eso no, no en este horror, le harían daño» (Galimany 2018: 225). Esa frase alude a la amenaza de robo de bebés nacidos durante el cautiverio de sus madres, asesinadas estas generalmente después de dar a luz. En estas terribles condiciones, el embarazo de Tula la hace extremadamente vulnerable. Pero la perspectiva del exilio también es fuente de angustias para Tula, que no consigue aceptar la idea de asumir a ese niño fuera de su país, sola y sin dinero. Odia su realidad; según ella, su destino roto no puede desembocar en nada constructivo. Se siente totalmente aniquilada en la capacidad de ofrecerle un futuro digno a su hijo. El momento tan temido de la salida del país ocurre varios meses después, como sugiere «*la panza de ocho meses*» (Galimany 2018: 226) que Tula esconde detrás de un poncho muy amplio, en la escena siguiente titulada «Despedida». En esta escena muda, la ausencia de palabras es doblemente significativa. Por una parte, sugiere la impotencia de los personajes ante el exilio que se les impone; y por otra, le da más dramatismo a la acción, a los ademanes y a los desplazamientos de los personajes, descritos en la didascalía (Galimany 2018: 226). La distancia física entre la Abuela, por un lado, y Tula, que entra «*por otro sector*» del escenario y luego se aleja «*hasta salir*», anticipa ya la distancia geográfica que va a separar a las dos mujeres. Mientras Tula se va alejando, la Abuela «*sostiene el saludo, sola*», como para prolongar la despedida y aplazar la separación. En cuanto al ambiente visual y sonoro, el sonido y la imagen del mar



al fondo lo invaden todo. Como indican las acotaciones escénicas (Galimany 2018: 226), cuando Tula sale «*atravesando la imagen de mar [...] el sonido de mar sube*», como si la inmensidad líquida se tragara a la joven, instalando como un abismo entre Tula y su abuela. Este mar sugiere que el exilio consistirá en cruzar el atlántico hacia Europa, hacia España más particularmente ya que en la segunda escena, la didascalia propone que Majo tenga acento español.

El segundo bloque temático, el del exilio, reúne dos escenas (6 y 9) que comparten el mismo título, «Amigas». Julia y Tula no viven este exilio de la misma manera: si Julia intenta adaptarse y reconstruirse, Tula en cambio no consigue superar la fractura vivida, el dolor debido al trauma de la cárcel, la separación con el país y la Abuela, y sobre todo la separación con su hija. En efecto, Tula, que en un primer momento dio a su hija en adopción, ahora la busca desesperadamente para contarle la verdad, pero no lo consigue porque los padres adoptivos de la niña siempre huyen, se mudan y mienten. La serie de casas desocupadas que Tula descubre después de cada mudanza de los padres de su hija, simboliza muy bien la permanencia de un vacío que parece imposible de llenar. Cada fracaso en la búsqueda de su hija es una herida más para Tula, como sugiere la réplica de Julia: «Me imagino el golpe que habrá sido para vos. ¡Otra casa vacía!» (Galimany 2018: 228). Esta escena, y la obra en general, articulan hábilmente dos conceptos, la fragmentación y el vacío, sugiriendo que la fractura del exilio y la ruptura de la filiación crean en la vida y la identidad de las víctimas una constante desestabilización, división o diseminación, y al mismo tiempo un profundo sentimiento de pérdida y de carencia. A este respecto, es de notar que el paradigma de la fragmentación opera tanto en la elaboración del discurso como en la manipulación de objetos que adquieren un valor simbólico en el escenario. En cuanto al discurso, Julia le recuerda a Tula la canción que ambas inventaron en los primeros momentos de su exilio para «salir de la depre»:

Me llevaron para allá.  
 Ahora vine para acá.  
 Vine acá para volver.  
 Vuelvo pero sigo allá.  
 Vine. Volver. Allá. Acá.  
 Vine. Acá. Volver. Allá.  
 Allá. Acá. Acá. Allá.  
 ¡Uay qué cagá! (Galimany 2018: 228-229)

La letra de la canción, marcada por el asíndeton y la yuxtaposición de términos antitéticos, imita la fragmentación espacial y la inestabilidad vivida por los exiliados. Pero esa dispersión viene también simbolizada por los objetos manipulados por los personajes. Al leer la didascalia que abre la escena, entendemos que Tula y Julia recolectan las cartas de otros exiliados: «*TULA desempaca y va colgando con broches de ropa, en sogas extendidas, los sobres de cartas que saca de su bolso*» (Galimany 2018: 228). Esas cartas, mensajes que viajan para romper la distancia y la ausencia, son emblemáticas de la experiencia del exilio y simbolizan muy bien la fragmentación impuesta por él. Estos

trozos de papel son fragmentos de historias de personas que se sienten rotas o incompletas. Al recoger esos pedazos de vidas dispersos, emprenden una tarea de recuperación de la memoria histórica. Son testimonios diseminados que ellas reúnen, que entran en resonancia y se completan, y que hacen también eco a su propia historia de jóvenes exiliadas. En ese sentido, las sogas simbolizan muy bien los vínculos que se pueden establecer entre los fragmentos, en ese trabajo de memoria colectiva que a ellas también les permite avanzar en su propia reconstrucción individual. Entre los testimonios recogidos, Tula lee uno que, como una prolepsis funesta, anticipa tristemente lo que les va a pasar a ella y a su hija en el futuro.

TULA.— [...] (*Lee.*) [...] «Me tocó a mí ir a visitar a sus amigos y a mi familia lejana para conocerlo a través de lo que recordaban de él, y armar el rompecabezas del que fue antes de nacer yo. Me tocó hacer el camino de ir descubriendo poco a poco las cosas en las que jamás imaginé parecerme a él...» (*Ansiosa*) Por eso tengo que encontrarla ahora, Julia, ¿no puedo dejarle algo así de herencia! (Galimany 2018: 228)

En las escenas que ocurren en el presente, Majo se encuentra exactamente en la situación descrita en el testimonio. Tula lee luego un testimonio de Juan Gelman, famoso exiliado y famoso poeta, con el que se identifica («parece que hablara de mi historia, pero no») y del que cita unos versos: «No debería arrancarse a la gente de su tierra, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida...» (Galimany 2018:229). Estos versos aparecerán también en una escena del presente, citados por Julia en presencia de Majo, y la poesía constituirá un vínculo entre la hija y la madre ausente. Pero, mientras tanto, la fragmentación y el vacío rigen la vida de Tula. El exilio forzoso derivado de la persecución política priva a Tula de varios elementos clave de su identidad: su hija, sus seres queridos que no se exiliaron (entre los cuales su Abuela), y su país de origen. Para Tula, todas estas privaciones le quitan sentido a la vida, hasta tal punto que parece cuestionar su propia existencia:

TULA.—[...] No puedo estar con ella, no puedo estar con los míos y no puedo estar en mi país. ¡No puedo estar!

JULIA.— Me asustás, Tulita. [...]

TULA.—Julia, si no la encuentro, prométeme que vas a seguir vos. Prométeme. Y que le vas a contar cómo fue todo, que la quise, que la busqué... que me perdone... (Galimany 2018: 229)

Ante los pensamientos suicidas de Tula que afloran aquí, Julia aparece como la que tomará el relevo de su amiga en la búsqueda de su hija y que le transmitirá todas las informaciones necesarias para que aprenda a conocer a su madre. Será la que seguirá creando vínculos y atando cabos.

El tercer bloque temático de las escenas del pasado se articula en torno a la comunicación cada vez más difícil y dolorosa entre Tula exiliada y su Abuela que se ha quedado en Argentina. En la escena titulada «Llamados», la conversación telefónica, aunque permita una comunicación, hace visible una insuperable distancia entre los personajes, no solo geográfica sino también una dificultad de

comprensión o de comunicación. La excitación de la Abuela, que quiere volver a ver a su nieta cuanto antes, le hace pensar a Tula que una fecha posible de vuelta ha sido anunciada por las autoridades, pero no es el caso, lo que frustra aún más a la exiliada. Al final de la conversación, la comunicación es interferida y se corta lo que subraya la permanencia de la frontera. En la escena titulada «Cartas», en vez de una verdadera interacción, se instala un falso diálogo, o sea dos monólogos entrecruzados. Si todas las réplicas de Tula giran en torno al mismo tema (la perspectiva del regreso), las réplicas de la Abuela, en cambio, se caracterizan por una dispersión temática que hace aún más insoportable y exasperante la ausencia de respuestas. La progresiva degradación de la comunicación entre la Abuela y Tula se confirma en la escena titulada «Carta», en la que sólo habla la anciana. Esa escena constituye en efecto un intento de comunicación unilateral y vano por parte de la Abuela: Tula ya no contesta, lo que sugiere su muerte en el exilio.

Si resumimos, las escenas del pasado manifiestan una fragmentación cada vez más visible, que se intensifica a lo largo de la obra. La fractura del exilio crea destinos rotos, vidas divididas e inestables, heridas identitarias difíciles de curar. La frontera separa, impone una distancia, una soledad, una carencia y, más especialmente para Tula, la sensación de que el vínculo roto nunca se podrá restablecer, de ahí el sufrimiento y una pérdida de sentido que desemboca en la muerte.

Las escenas del presente, en cambio, siguen el movimiento inverso, como veremos en la tercera parte de este artículo: pasamos de la idea de fractura, de fragmentación, de división, de distancia, de carencia (la identidad perdida de Majo) al concepto de reparación, de restitución de la identidad robada, de revelación de un vínculo invisible que siguió existiendo a pesar de la ruptura y que solo hay que reactivar. En esta restitución, será fundamental la dinámica intergeneracional y transgeneracional.

## **La dinámica transgeneracional en la revelación y restitución de la identidad**

### ***Mientras la quietud: lo transgeneracional y la aceptación de la verdadera identidad***

#### **Ruptura de la filiación y crisis identitaria: fractura, incompreensión, distancia**

Para Majo, descubrir la historia de su madre, Tula, y al mismo tiempo su propia historia no es un proceso fácil. El caso de Majo es particular ya que su ruptura de filiación no resulta de un robo de niño o de una apropiación de bebé en la cárcel, sino de una adopción voluntaria por parte de una joven madre condenada al exilio forzoso. Si Teresita Galimany eligió para su obra ese tipo de caso, en vez de un caso de robo o de apropiación, se supone que es para sugerir que ese tipo de adopción (aunque voluntaria) se debe entender como resultado directo del terror de la dictadura, de la violencia de la represión política, del trauma la cárcel, de la fractura del exilio, que inevitablemente tienen un impacto tremendo en el destino roto de los exiliados y en sus decisiones desesperadas.

Es justamente lo que intenta explicarle Julia a Majo, pero en la escena 2 y buena parte de la escena 5, Majo manifiesta incompreensión y enojo.

JULIA.— (*Le sirve café.*) Estaba muy triste. La noche era una pesadilla. Solía despertarse asustada, soñaba que la perseguían y la disparaban. Apenas dormía. Tenía miedo. No solo en la cárcel, después también. Tu madre nunca se recuperó, pero igual no dejó de buscarte. Tratá de entenderla.

MAJO.— Yo era esa pesadilla, ¿verdad? (*Aleja la taza.*) ¿Eso dices?

JULIA.— ¡Pero qué...! Mirá si a tu edad, con todo por delante, te encierran. Meses y meses en la oscuridad, sin saber qué harán con vos. Finalmente sobrevivís, pero algo se quiebra, no sos la misma.

MAJO.— Si tanto me odiaba, no me hubiera buscado.

JULIA.— ¡Cómo iba a odiarte! (*Le acerca la taza. Paciente.*) Odiaba su realidad, lo que le pasaba. Cuesta entender lo que vivíamos entonces... Cada una hacía con el terror lo que podía. No la castigues también vos; ser una detenida política era estar sometida a las peores condiciones, y ella se dio cuenta de su embarazo ahí, no lo esperaba, estaba sola... ¡intentá comprenderla! (Galimany 2018: 224)

Sentirse incluida en la vida de una madre que la dio en adopción no es evidente. Para conseguirlo, tiene que deshacerse de un primer sentimiento de rechazo y de abandono, librándose de la interpretación errónea que consistiría en pensar que no fue amada ni considerada por Tula. El objetivo de Julia es que Majo entienda que su adopción no se explica por la indiferencia o el desamor de Tula sino por el impacto y la persistencia del traumatismo causado por el terrorismo de Estado en su amiga. Tanto las réplicas de Majo como su lenguaje corporal y la manipulación de objetos sugieren que la comprensión de esta realidad es difícil. La taza de café que Julia le ofrece y que Majo rechaza en un principio, se convierte en materialización simbólica de las informaciones transmitidas, una realidad amarga difícil de tragar para Majo. Podríamos decir lo mismo de la quinta escena, en la que «JULIA toma su café. MAJO, no.» (Galimany 2018: 226). A la simbólica del café se añade la proxemia, con las tentativas al principio infructuosas de Julia de establecer un contacto físico con Majo (como se ve en las didascalias).

JULIA.— (*Tomando su mano.*) ¡Lo siento tanto! (MAJO retira la mano enseguida.) Era una gran amiga tu mami. La mejor. [...]

MAJO.— (*Se pone de pie, amaga irse.*) Mejor hubiera sido que no me buscara. Si pudo darme en adopción cuando nací, también podía dejarme en paz.

JULIA.— ¡Paz! (*La sigue. La retiene.*) Tu mami no la tuvo. ¿Y vos, podías tenerla? [...] Cuando tus padres adoptivos se mudaban de la noche a la mañana, huyendo, llevándote a otra vida, ¿tenías paz? [...]

MAJO.— ¡Qué me cuentas! ¡Era muy pequeña, no sé, no me dieron oportunidad!

JULIA.— ¡A ella tampoco y también era muy chica! (*Aclara.*) Acá te mataban, no te daban oportunidades. ¿O vos creés que Tula eligió este destino? (*Pausa. La lleva a la mesa.*) Vení, Majo, sentate. (*Majo se deja llevar. Se sienta.*) No fue ella la que te mintió. [...] (Galimany 2018: 226-227)

La joven no está dispuesta a acoger este relato, a admitir que, detrás de la superficie y de la aparente paz de su infancia, se podía percibir la mentira que regía su vida. De ahí la distancia y el enojo que Majo manifiesta. El único momento en que Majo abandona por fin su actitud reacia es cuando Julia pronuncia la frase del poeta Juan Gelman que Tula repetía siempre. A partir de ahí surge el primer punto común entre la madre y la hija: el gusto por la poesía. Solo a partir de ahí empieza a pasar Majo de la distancia a la identificación.

JULIA.— ¡Ay...! «No debería arrancarse a la gente de su tierra, no...»

MAJO.— ¿Qué?

JULIA.— Nada. Una frase que le gustaba repetir a tu mamá. De un poeta.

MAJO.— (*Muy sorprendida.*) ¿Le gustaba la poesía? ¿Quiénes, quiénes le gustaban?

JULIA.— ¡Uy! La lista es larga.

*Viendo su entusiasmo, JULIA le acerca unos libros. MAJO los examina con sumo cuidado, como si sus dedos pudieran leer su contenido.*

JULIA.— Cuando murió, guardé estos para vos. No sabía si los querías pero los guardé. Son los que releía continuamente. Los tenía en su mesa de noche de la pensión, en el exilio, junto al velador que dejaba encendido siempre, día y noche. (Galimany 2018: 227)

El gusto a la poesía le permite a Majo reconocerse en su madre: es como una herencia invisible, algo que a lo mejor le transmitió Tula cuando estaba embarazada y recitaba poemas. Encontramos en la obra varios ejemplos de ese tipo que hacen de la dinámica transgeneracional un eje fundamental de la obra.

### **La dinámica intergeneracional y transgeneracional en la restitución de la identidad**

En distintas ocasiones, en la obra, surgen misteriosos vínculos transgeneracionales entre Tula y Majo, aunque no se conocieron y nunca imaginó Majo que pudiera parecerse tanto a su madre: no solo en términos de semejanza física, sino también de gustos y talentos comunes. Todos estos elementos permiten dar sentido al restablecimiento de su filiación rota. La dinámica transgeneracional es, por consiguiente, esencial en la restitución de la verdadera identidad. Es lo que desarrollaremos en los párrafos siguientes. Pero antes, no olvidemos recordar que, si, en la obra, se descubren estos vínculos transgeneracionales, es porque la dinámica intergeneracional permite que Majo entre en contacto con objetos pertenecientes a Tula y que funcionan como reveladores de la identidad.

Majo recibe informaciones sobre Tula por parte de Julia y de la Abuela, o sea representantes de dos generaciones distintas. Julia pertenece a la misma generación que su madre y, como compañera de detención y de exilio, es el único testigo directo de esa experiencia dolorosa vivida por Tula, que explica en parte la decisión de dar a su hija en adopción. En cuanto a la Abuela, le puede contar a Majo la adolescencia de su madre, o sea hablarle de Tula cuando tenía la misma edad que ella. Es un elemento clave que le permite a Majo (18 años) identificarse

con su madre, aunque sea extraño para ella. Cuando la Abuela le muestra las fotos que sacaba Tula de adolescente, Majo en cierto modo se conecta con su madre: «es como ver a través de sus ojos, conocer su mirada» (Galimany 2018: 231). Y cuando Majo recuerda con amargura la ausencia concreta de Tula, la Abuela le invita a prolongar esta conexión íntima con su madre, ese recorrido emocional que le permitirá descubrir en lo más profundo de su ser, lo que la une a ella: «¡Está! En vos, está». Es importante precisar también que la Abuela tiene un papel fundamental en el restablecimiento de la verdad, afirmando que Tula no la abandonó dos veces, sino que fueron sus padres adoptivos los que, después de un primer encuentro con Tula, le prometieron visitas, pero huyeron para no cumplir nunca con su promesa y alejar a Majo de su verdadera madre.

Por supuesto, es muy significativo el hecho de que, en la *dramatis personae*, la Abuela no tenga nombre y aparezca solo como Abuela. Mediante el singular de la función se alude a una pluralidad de Abuelas, recordando el papel fundamental de las Abuelas de Plaza de Mayo en la restitución de la identidad robada de los niños apropiados durante la dictadura argentina, un fenómeno colectivo de recuperación de la memoria.

Los progresos más significativos de Majo en la aceptación de su identidad se hacen en compañía de la Abuela y gracias a ella. Con ella, Majo toma conciencia de su infancia truncada, de su identidad falsificada: admite y reconoce el trastorno causado por las múltiples mudanzas de sus padres adoptivos. Con la Abuela, Majo descubre otro punto común con Tula: el talento para la natación. De la caja de objetos de su madre, la joven saca un trofeo que revela este hilo transgeneracional invisible entre ellas. En cada revelación de este tipo crece su entusiasmo, y la exaltación de reconocerse en su madre, como cuando descubre fotos que ponen de realce su semejanza física: «¿Sabés? No creí parecerme tanto. Cada vez que veo una foto me impresiona, me remueve todo. Tenía una idea sombría de ella, pero aquí, con ustedes, la he sentido distinta, ¡sí hasta la he soñado!» (Galimany 2018: 234). Esta réplica abre paso a otra escena en la que Majo sueña con un partido de «Gallito Ciego», en el que encuentra y reconoce a su madre en una emocionante escena de alegría y de ternura. El sueño aparece aquí como expresión del éxito del proceso de restitución de la identidad ya que, aunque no fue posible la reunión de las dos mujeres en la realidad, el tiempo pasado con Julia y la Abuela, así como el trabajo realizado con ellas, permitió un reencuentro íntimo de Majo, si no con su madre, consigo misma.

### **Corriendo en la sangre: revelaciones transgeneracionales de un pasado reprimido**

#### **Sueños: reveladores de traumas ocultos**

Las espantosas pesadillas de Kiara conciernen a Karina: son como un espejo borroso que la hija le tiende a su madre. Son «sueños amenazantes, violentos», que hacen que su «hija se siente perseguida» (Galimany 2010: 4). Pero, ¿cómo Karina podría sentirse concernida por unos sueños tan terroríficos, cuando tiene

la sensación de pertenecer a una familia tranquila y apacible, sin problemas ni complicaciones? Adriana le hace justamente preguntas sobre el funcionamiento de su familia: nos enteramos de que, últimamente, Kiara no quiere ir a casa de su padrino, con el que se llevaba muy bien hasta ahora, lo que deja pensar que ha podido pasar algo problemático con ese tío. La obra no dará más informaciones en cuanto a ese posible disfuncionamiento en la relación con el padrino, pero sí se confirmará la imagen de la familia de Karina como un «clan tipo El Padrino» (Galimany 2010: 5). Adriana lleva a Karina a tomar conciencia de la actitud de sus padres cuya voluntad de negar los problemas podría ser una manera de esconder la verdad, manteniendo una especie de «*omerta*» o ley de silencio sobre la verdadera historia de la familia. Sin embargo, la brecha que se ha abierto hacia la verdad, gracias a las pesadillas de Kiara, ya no puede cerrarse, y Karina experimenta por sí misma una especie de revelación que la lleva poco a poco hacia una explicación de los sueños de su hija.

En la cita siguiente con Adriana, unos días después, Karina, que es diseñadora de vestuario, le cuenta la emoción que la invadió durante el ensayo general de la obra de teatro en la que trabaja: Perséfone. En la mitología griega, Perséfone, doncella inocente, hija de Zeus y Deméter, es raptada por su tío Hades, dios del inframundo. La escena que conmovió a Karina es el momento en que Deméter busca a su hija por todas partes, y no la encuentra. Desesperada, pide ayuda, pero nadie contesta, aunque «Todos saben pero se callan» (Galimany 2010: 9), lo que parece recordarle a Karina la «*omerta*» en su propia familia. Los componentes estéticos de la escena de Perséfone son espantosos y fúnebres, lo que crea un paralelo con los sueños de Kiara. Pero también son muy simbólicos: la penumbra, la niebla, el humo, así como las puertas cerradas y las paredes con las que choca constantemente Deméter, parecen representar las fronteras que obstaculizan el descubrimiento de la verdad. Karina menciona también los gritos de Deméter que, como ecos, venían de distintos ángulos y la envolvían: «ese llamado me golpeaba de una manera que... me desgarraba... era como si me abriera el corazón con un puñal. Ese llamado desesperado, esa letanía creciendo y multiplicándose hasta que, dentro mío, sólo existía ese lamento» (Galimany 2010: 10). Más allá de la pena, el dolor físico experimentado por Karina muestra que se siente concernida por la historia de Deméter y su hija, con la que empieza a identificarse. Esos gritos, que la interpelan de manera tan profunda, recuerdan los gritos presentes en los sueños de Kiara y que van dirigidos a Karina. Al establecer el vínculo entre la obra de teatro y los sueños de Kiara, Karina está a punto de darse cuenta de que tuvo el mismo destino que Perséfone.

En el resto de esta escena, Adriana le muestra a Karina los dibujos de Kiara que, por una parte, entran en resonancia con Perséfone, y, por otra parte, representan lugares que le parecen familiares a Karina. Los dibujos, «oscuros», «angustiantes», retoman la misma atmósfera que la obra Perséfone, por ejemplo con «la cortina de humo que lo tapaba todo» (Galimany 2010: 11). En cuanto al discurso de Kiara sobre estos sueños, menciona los «gritos» y las «pisadas» que parecen cada vez más fuertes y próximas y que la aterrorizan. Cuando Karina

incómoda resume los sueños de Kiara, emplea en vez de «pisadas» la palabra «botas», un añadido muy personal que confirma que esas pesadillas de Kiara le revelan a Karina su propia historia.

ADRIANA.— Kiara dijo que oía pisadas, nunca dijo «botas». [...] Karina, ¿qué botas?

*Pausa. Karina queda muda, conmocionada. También Adriana. Se miran.*

ADRIANA.— ¿A quién se llevaron, Karina?

*Comienza a darse cuenta de cómo van encajando todas las piezas.* (Galimany 2010: 12)

El ruido de botas remite de manera muy evidente a la dictadura militar: así entiende Karina que fue apropiada durante este período.

### **Ruptura final de la cuarta pared y reafirmación del «llamado de la sangre»**

En la última escena, el personaje de Karina rompe la cuarta pared para relatarnos su experiencia de revelación de la verdad y de restitución de la identidad robada. Su discurso muy metafórico retoma los conceptos ya evocados de fragmentación, frontera, ruptura, vacío, para explicarnos en qué medida la revelación de la verdad y la restitución de la identidad permite reparar fracturas, atar cabos y establecer vínculos entre elementos dispersos, diseminados: «lo cabos sueltos de toda mi vida comenzaban a unirse, y las piezas recortadas de mi rompecabezas iban completando al fin una figura. [...] en medio del terror al vacío, descubrí que dando el primer paso la tierra aparecía bajo mi pie. Que era posible cruzar el abismo». Esta última escena es una invitación directa a cruzar la frontera entre presente y pasado, hacia «un tiempo donde yo no era yo, y sin embargo... era» (Galimany 2010: 13).

Aquí, la cuarta pared aparece como una frontera más que se cruza para romper el silencio. No es anodino que la revelación de la verdad en cuanto a la identidad de Karina tenga lugar en un teatro, durante el ensayo de Perséfone. Refleja perfectamente el objetivo del movimiento *Teatro por la Identidad*, en su voluntad de despertar la duda en los espectadores y hacer que el teatro sea el lugar de la toma de conciencia. Esta escena retoma los tópicos clásicos del discurso de las *Abuelas* que ya hemos evocado al principio del artículo: 1) la oposición entre las dos triadas apropiación-mentira-esclavitud *versus* restitución-verdad-libertad; 2) y el «llamado de la sangre». Como el personaje de Karina, los hijos apropiados que a lo mejor se encuentran entre los espectadores de la función deben liberarse de su identidad falsa para descubrir su identidad verdadera, su verdadero nombre:

Ya no podía seguir, como me reprochaba Kiara, «haciéndome la que no oía»: ahora sabía. Sabía que era mi nombre el que ella escuchaba en sus pesadillas. Era mi nombre ese grito en el ensayo. Era a mí a quien estaban llamando. Y ahora era ese nombre el que golpeaba y tiraba abajo todas las paredes de mentiras en las que había vivido. Mi nombre, sí, que tenía poderes mágicos porque era, al fin, mi nombre verdadero. (Galimany 2010: 13)



A las mentiras que encierran a la hija apropiada en una identidad falsa se opone la verdad liberadora que permite recorrer un nuevo camino identitario. El conocimiento del «nombre verdadero» constituye una necesidad vital para lograr una genuina elaboración de la subjetividad: «encontrarme con la verdad se había hecho imprescindible para seguir viviendo», dice Karina. Además, se sugiere que la identidad verdadera vive atrapada pero latente bajo el velo de la identidad falsa y que puede reaparecer en cualquier momento, gracias al «llamado de la sangre». Así, la obra termina con un homenaje a esa fuerza invisible pero irrefrenable, ese hilo intangible que une a la persona apropiada con su pasado y su filiación negada y que conduce a cada nieto o nieta a sobreponerse a la mentira impuesta para reencontrarse con la verdad.

Nunca supe cómo fue que mi hija asumió mis sueños, mis terrores, las pesadillas que debieron acosarme pero que yo no podía soñar. Hay misterios enormes que nos sacuden y nos aterran, pero que también nos cobijan y un día se abren y nos bendicen. Y de ellos surgen gritos poderosos, imposibles de acallar, que seguirán corriendo en la sangre hasta que todos los nombres verdaderos sean pronunciados. Hasta que todos los nombres verdaderos sean oídos. De generación en generación, corriendo en la sangre, hasta que cada uno de esos nombres encuentre su verdadero hogar. (Galimany 2010: 13)

## Conclusión

Para concluir, podemos decir que las dos obras analizadas articulan los conceptos de fragmentación y de vínculo para compartir con el espectador un camino que va desde la experiencia de una identidad «robada», fracturada o escindida, hasta la recuperación de una identidad verdadera. En ambos casos, la dinámica transgeneracional desempeña un papel fundamental en el proceso de restitución. En *Corriendo en la sangre*, el sueño de un familiar es el revelador transgeneracional misterioso de un pasado oculto y reprimido: permite a la persona apropiada tomar conciencia de la mentira que rige su vida y acceder a la verdad sobre su identidad; mientras que, en *Mientras la quietud*, la dinámica transgeneracional permite restablecer totalmente una verdad que solo se conoce en parte, fomentando la reconstrucción identitaria, la identificación con la verdadera madre y la aceptación emocional de una nueva identidad a partir del restablecimiento de la filiación.

En estas dos obras, que permiten representar y compartir los procesos de búsqueda y restitución de la identidad, los ecos creados entre los destinos rotos de las protagonistas y las demás víctimas de apropiación (testimonios reales insertos en las obras, llamamiento al público mediante la ruptura de la cuarta pared...) permiten articular la construcción de la identidad subjetiva individual y la dinámica plural de la memoria colectiva. En cada obra se usa la fragmentación como paradigma para expresar la división entre la identidad verdadera y la falsa. Pero también se manifiesta el poderoso «llamado de la sangre», este misterioso

hilo, impalpable pero prodigioso, que une al individuo privado de su identidad verdadera con su pasado y su filiación negada.

### Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo, 2004, *Identidad, construcción social y subjetiva. Primer coloquio interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*. Abuelas de Plaza de Mayo, <<https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/coloquio1.pdf>>.
- Abuelas de Plaza de Mayo, 2015, *Maternidades clandestinas. Provincia de Buenos Aires: 1976-1983*, <<https://maternidadesclandestinas.wordpress.com/>>.
- Carlotto E. de, 2001, «Un puente hacia los jóvenes», *Página 12, Suplemento especial: Teatro x la Identidad*, <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Teatro/pag05.htm>>.
- Calveiro P., 2008, *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- CIJ (Centro de Información Judicial), 2012, «Les a humanidad: condenaron a 50 años de prisión a Jorge Rafael Videla por robo de bebés», 05/07/2012, <<https://www.cij.gov.ar/nota-9445-Robo-de-bebes--condenaron-a-50-anos-de-prision-a-Jorge-Rafael-Videla.html>>.
- Dillon M., 2001, «Los nombres que hay en la sangre», *Página/12*, 05/01/2001, Buenos Aires.
- Filc J., 1997, *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Galimany T., 2010, *Corriendo en la sangre*, CELCIT, Dramática latinoamericana, <<https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/415/>>.
- Galimany T., 2018, *Mientras la quietud*, in Fernández Soto C. (ed.), *Sillas en la frontera. Mujer, teatro y migraciones*, Almería, Edeal.
- Garzón B. y Romero Girón V., 2008, *El alma de los verdugos*, Barcelona, RBA.
- Gandsman A., 2009, ««L'appel du sang»: le débat sur la restitution des enfants de disparus en Argentine post-dictatoriale», *Anthropologie et Sociétés*, vol. 33, n° 1, p. 31-48.
- Lacan J., 1966, «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», conférence de Rome, 26 et 27 septembre 1953, dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 237-322.
- Lo Giudice A. (comp.), 2005, *Psicoanálisis: restitución, apropiación, filiación*, Abuelas de Plaza de Mayo, <[https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/psicologia\\_web.pdf](https://www.abuelas.org.ar/archivos/publicacion/psicologia_web.pdf)>.
- Mascó M. I., 2005, «La filiación como construcción», *Psicoanálisis: restitución, apropiación, filiación*, Abuelas de Plaza de Mayo, p. 55-62.
- Museo Sitio de Memoria (ESMA), «Los nietos de la ESMA», <<http://www.museositiotesma.gob.ar/item/los-nietos-de-la-esma/>>.

- Peregil F., 2012, «Argentina condena a 50 años de cárcel al dictador Videla por el robo de bebés», *El País*, 05/07/2012, <[https://elpais.com/internacional/2012/07/05/actualidad/1341478049\\_436607.html?event\\_log=go](https://elpais.com/internacional/2012/07/05/actualidad/1341478049_436607.html?event_log=go)>.
- Regueiro S., 2013, *Apropiación de niños, familias y justicia. Argentina (1976-2012)*, Rosario, Prohistoria Ediciones.
- Riquelme D., 2005, «Filiación falsificada y estrago», *Psicoanálisis: restitución, apropiación, filiación*, Abuelas de Plaza de Mayo, p. 63-70.
- Urosevich F., 2020, «La negación de la maternidad de las detenidas-desaparecidas embarazadas (Escuela de Mecánica de la Armada», 1976-1983), *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, volumen 7, n° 14, octubre, p. 64-81.
- Zangaro P., 2001, *A propósito de la duda, Página 12*, Buenos Aires, *Suplemento especial: Teatro x la Identidad. Teatro x la identidad*, Buenos Aires, Eudeba, Serie Abuelas de Plaza de Mayo.