

//Dossier// Alfonsina Kohan (coord.)

Literaturas de la Argentina y Política: diálogos y contaminaciones discursivas

**Reconstruir y representar el dolor:
una lectura sobre tres obras de
teatro de posdictadura
Dana Rodríguez¹**

Recepción: 7 de octubre de 2025 // Aprobación: 30 de octubre de 2025

Resumen

El artículo analiza tres obras de teatro argentino de posdictadura que abordan el terrorismo de Estado desde una perspectiva estética y política centrada en la memoria y el dolor colectivo. A partir de *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro, *Enero* (2006) de María Teresa Andruetto y *Por el amor de amar. Las caricias perdidas* (2013) de Iván Cáreres, se examinan distintas estrategias dramáticas que reconstruyen experiencias traumáticas silenciadas por la última dictadura militar. El teatro funciona como un espacio de resistencia simbólica donde historia y memoria se entrecruzan, convocando al espectador a completar los vacíos del relato y a asumir una posición ética frente al pasado. Las voces femeninas, la mixtura de géneros y la ruptura de convenciones teatrales permiten visibilizar el horror, denunciar la impunidad y resignificar la memoria colectiva como herramienta de lucha, transmisión y búsqueda de justicia.

Palabras clave: teatro de posdictadura - memoria colectiva - terrorismo de Estado - historia

Abstract

The article examines three Argentine post-dictatorship plays that address state terrorism through an aesthetic and political lens focused on memory and collective pain. Through *Antígona furiosa* (1986) by Griselda Gambaro, *Enero* (2006) by María Teresa Andruetto, and *Por el amor de amar. Las caricias perdidas* (2013) by Iván Cáreres, the study analyzes dramatic strategies that reconstruct traumatic experiences silenced by the last military dictatorship. Theatre operates as a space of symbolic resistance where history and memory intersect, inviting the spectator to fill narrative gaps and to assume an ethical stance toward the past. Female voices, genre hybridity, and the rupture of traditional theatrical conventions enable the representation of horror, the denunciation of impunity, and the resignification of collective memory as a tool for struggle, transmission, and the pursuit of justice.

Keywords: post-dictatorship theatre - collective memory - state terrorism - history

¹ Profesora en Lengua y Literatura por la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Auxiliar docente en Literatura Argentina II del Profesorado en Lengua y Literatura Facultad de Humanidades, Arte y Ciencias Sociales (UADER). E-mail: rodriguez.dana@uader.edu.ar

[...] la memoria es algo extraño,
nunca sabe uno qué se queda y qué se va
de todo lo que ha tenido que vivir...

María Teresa Andruetto

Analizar la literatura de posdictadura es introducirse en un universo marcado por el horror y el dolor. La ficción emerge como un espacio de resistencia y de lucha que visibiliza y denuncia hechos atroces, pero también como una reivindicación de la historia y la memoria colectiva.

Literatura y política se funden en un discurso que se erige a partir de la historia de un pueblo lacerado por el abuso despiadado. La última dictadura militar en Argentina dejó huellas imborrables que, por más que los años pasen, se manifiestan traumáticamente. Dentro de este contexto, el arte se convierte en un instrumento de poder ya que no sólo permite mantener vivos los recuerdos, sino que nos hace partícipes de un pasado atroz que nos pertenece a todos.

Es por ello que, en consonancia con lo expuesto, nos interesa analizar tres obras de teatro que abordan, desde una mirada de posdictadura, el terrorismo de Estado sufrido en Argentina durante la última dictadura militar, desde 1976 hasta 1983. El corpus escogido para dicho recorrido está compuesto por tres piezas teatrales que, a través de la fusión de diversas técnicas, reconstruyen la historia y la memoria argentina: *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro; *Enero* (2006), de María Teresa Andruetto y *Por el amor de amar. Las caricias perdidas* (2013), de Iván Cáceres.

Historia y memoria, dos caras de una misma moneda

Historia y memoria son dos categorías que se encuentran vinculadas de manera casi automática, “[...] son dos esferas distintas que se entrecruzan constantemente” (Traverso, 2007, p. 72). Ambas trabajan y se encargan de la elaboración del pasado, son “[...] representaciones colectivas del pasado” (p. 69) que se crean y recrean mutuamente. Tomando dichas definiciones, podemos establecer que en las obras de teatro seleccionadas se encuentra presente una historia que late constantemente y produce marcas que quedan plasmadas para siempre en la memoria.

En *Antígona furiosa* Griselda Gambaro recrea la reconocida tragedia de Sófocles², apropiándose de esta, pero también estableciendo características propias que la diferencian para denunciar y visibilizar los hechos escalofriantes que se han vivido en

² Hablamos de *Antígona*, tragedia basada en el mito homónimo griego.

los años respectivos a la última dictadura. Como indica su nombre, Antígona es la protagonista, quien representa y da voz a las abuelas y madres de Plaza de Mayo, mujeres que han luchado a través de los años para buscar, recordar y honrar tanto a hijos como a nietos desaparecidos. Dos personajes la acompañan, Antinoo y Corifeo; quienes simbolizan al pueblo —apacible e inmóvil— y a los represores —déspotas y calculadores—.

Las alusiones a la época mencionada aparecen y resuenan en todo el texto, aunque no de manera explícita, están latentes³. Muerte, miedo, poder, impunidad, búsqueda de justicia son algunos de los tópicos que podemos observar en los parlamentos establecidos entre los personajes. En uno de los diálogos que enuncia Antígona leemos: “¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... me abrazan... Me piden... ¿Qué?” (Gambaro, 2008, p. 200). El interrogante final queda inconcluso, abierto, sin respuesta; sin embargo, podemos inferir que lo que se le pide a la protagonista es justicia por todos los muertos y desaparecidos, por los abusos y las torturas que se llevaron a cabo durante el período establecido⁴. Esos cadáveres que la rodean y que solicitan su ayuda nos permiten reconstruir la triste historia de un país y, a su vez, la memoria; representan una lucha colectiva que debe visibilizarse para exigir justicia, pero también para mostrar que todavía quedan muchas heridas que sanar, identidades por recuperar, hijos que buscar, represores que condenar. Corifeo, por su parte, se posiciona como un sujeto fuerte que imparte miedo, cuyo poder es el de un tirano que no teme a nada ni a nadie, sino que disfruta y goza sarcástico del daño que produce: “Eso soy. Mío es el trono y el poder” (p. 202), grita impunemente, a partir de asumir la identidad de Creonte, ante los oídos de Antígona —quien discute y hace frente ante tales arbitrariedades— y de Antinoo —que acepta pasivamente todo lo que dice porque, según sus propias palabras, “¡Es nuestro rey!” (p. 203) —.

Resulta necesario, siguiendo los lineamientos que propone Emilio García Wehbi (2012), que como lectores y espectadores completemos los vacíos que el texto y los personajes nos brindan y, de esta forma, nos transformemos en testigos activos, sintiendo, comprendiendo, interpretando y vivenciando lo que se nos representa. A estas dos figuras, la de lector y la de espectador, en su ensayo *A título personal*⁵ (2014) Gambaro los denomina “espacios públicos” y destaca su importancia dentro de la

³ Cabe destacar que no va a haber ninguna precisión en cuanto a fechas específicas, sin embargo, sí podemos observar insinuaciones implícitas a los hechos ocurridos.

⁴ Entiéndase 1976-1983.

⁵ Conferencia que dicta en 1998 en la Universidad de Cuenca, Madrid.

literatura y el arte ya que son ellos/nosotros los encargados de recepcionar y colmar de sentidos la puesta en escena.

Una característica innovadora que observamos en *Antígona Furiosa* es la mixtura de diferentes discursos que van a enriquecer la obra. Como ya señalamos, Gambaro se apropia⁶ del texto de Sófocles y crea, desde su impronta, su tragedia. A partir de este procedimiento estético se posiciona ideológica y políticamente frente a un contexto histórico que ha vivido y padecido⁷. Encuentra en el arte una forma de emancipación, personal y colectiva, que le permite reconstruir la historia argentina, recomponer la memoria colectiva del país liberándose y denunciando un pasado que atormenta y que aún está presente. Su finalidad no es la de “[...] seguir la obra original, [...], sino la de crear, con desprejuicio antropofágico, una obra con características propias” (Gambaro, 2014, p. 118). Y, por lo mismo, a partir de esa libertad trabaja con el recuerdo y con la emoción, utilizando una pluralidad de voces que llenan de significaciones la pieza teatral. En su apropiación encontramos discursos que van desde lo político, pasando por lo literario y también llegando a lo religioso: “En esa escritura no sólo está Sófocles en unos pocos fragmentos sino también Shakespeare [...]; hay además citas de Rubén Darío, alusiones ocultas a Kierkegaard, a Faulkner...” (p. 118). Al decir de la autora, utiliza la escritura como una especie de *collage*; técnica que le permite crear mensajes para denunciar hechos que aún no se han resuelto y que están más presentes que nunca.

La dramaturga se vale de nuevos procedimientos que rompen con las convenciones del teatro clásico, fusionándolo con el género poético y con el narrativo. Dentro de la obra encontramos, por ejemplo, versos de Rubén Darío y también segmentos narrativos que acompañan los diálogos de los personajes. En relación con lo expuesto, ella argumenta que agradece poder saltar de un género a otro ya que esto le permite ejercer prácticas creativas necesarias (p. 114). Su estética se nutre de las postvanguardias⁸, movimiento que amplía lo propuesto por las vanguardias históricas⁹, pero que se emparenta con una escritura de posguerra, permitiendo crear libremente y, a su vez, denunciando hechos trágicos acontecidos durante períodos históricos inentendibles.

⁶ Concepto acuñado por la propia autora para referirse a un procedimiento de reescritura, intertextualidad y/o adaptación, según fuera el caso.

⁷ Tenemos que tener presente que entre 1977 y 1980, Griselda Gambaro debe exiliarse en Barcelona por la censura que provocó la publicación de su novela *Ganarse la muerte* (1976).

⁸ Este concepto lo tomamos de Jorge Dubatti, quien discute con el término de neovanguardia y propone el de postvanguardia.

⁹ “[...] se considera la vanguardia histórica como simple ‘antecedente’ de las manifestaciones en la segunda mitad del siglo [...] debemos pensar vanguardia histórica y post-vanguardia como un mismo proceso” (Dubatti, 2017, p. 9).

María Teresa Andruetto, por su parte, realiza en *Enero*¹⁰ algo similar a lo propuesto por Griselda Gambaro. En primer lugar, resulta necesario destacar que ambas piezas mantienen una diferencia de publicación de dos décadas, dato no menor ya que la escritura de *Antígona furiosa* se establece a tres años del regreso a la democracia. Sin embargo, a pesar de que hayan pasado veinte años entre una publicación y la otra, la historia y la memoria en *Enero* siguen más vigentes y presentes que nunca.

Esta obra de teatro, basada en un cuento de la autora titulado “Los rastros de lo que era”¹¹, tiene como personaje principal también a una mujer atravesada por el dolor y la desesperación, Iris. Está organizada en dos actos, uno situado en Grenoble (Francia), el otro en Argentina. El primero remite al exilio que la protagonista tuvo que llevar a cabo durante varios años por causas que, si bien no se establecen explícitamente, se pueden relacionar con los sucesos del golpe militar en nuestro país; en acotaciones leemos la siguiente descripción que se realiza sobre ella y su estado de expatriada “[...] en ese exilio donde Iris está sin estar, [...], en ese territorio de ausencia, que es sobre todo ausencia de deseo” (Andruetto, 2006, p. 16). El segundo acto refiere a la vuelta al país, regreso que la perturba y que la atrapa nuevamente en un círculo vicioso del que no puede salir. Tiene que volver para poder cerrar una historia que la persigue. Es algo que debe hacer y que sólo ella entiende, nadie puede comprenderla, ni siquiera Antoine, que entre súplicas le pide que no lo haga, que no vuelva: “[...] No puedes irte Iris. No puedes arruinar esto que... Aquí... Aquí nadie te molesta [...]" (p. 16). Iris ha recorrido diferentes lugares de Europa tratando de dejar atrás ese pasado que la atormenta, sin embargo, la distancia no le permite borrar todo lo sufrido; los recuerdos están ahí, latentes y siguen lastimando como la primera vez. En una conversación que mantiene con el personaje de Chela en Francia expresa: “Revisé la agenda y no me ha quedado un nombre (solloza, angustiada), ni una dirección, nada, nada más que (hace arcadas, se va a un rincón, vomita, regresa)... el asco, el olor a..., el olor a...” (p. 21). No puede terminar la frase, los recuerdos le generan repulsión, pensar en esa época la lastima, le hace daño. Recupera la historia a través de una memoria atravesada por el dolor y el asco.

Del mismo modo que sucede con *Antígona furiosa*, nos encontramos con que no hay datos específicos respecto al contexto histórico, más que una fecha que estampa el año 1985 entre signos de interrogación. La información la vamos completando los lectores/espectadores a partir de la recomposición de la historia y la memoria, convirtiéndonos de esta forma en sujetos colectivizados. Por otra parte, Andruetto también se vale de nuevas técnicas de ruptura y mixtura, segmentos narrativos y

¹⁰ Esta obra de teatro formó parte del ciclo Teatro por la Identidad/Córdoba.

¹¹ Este cuento se encuentra presente en el volumen *Todo movimiento es cacería*, publicado en el año 2002.

poéticos que desestabilizan la estructura tradicional del género. En cuanto a esto, Pampa Arán (2006) expone que la autora “Maneja con singular destreza los cruces entre géneros literarios y discursivos, desmontando las convenciones retóricas, culturales e ideológicas que los sostienen” (p. 181).

En *Enero* los versos del poeta rumano, Paul Celan¹², toman protagonismo y acompañan toda la obra, llenándola de significaciones. La elección claramente no es azarosa pues la poesía de Celan centra su interés en reconstruir la historia y la memoria del pueblo judío frente al holocausto nazi que se llevó a cabo durante la Segunda Guerra Mundial; con su familia padecieron en carne propia las torturas y vejaciones más viles, él pudo sobrevivir y canalizar su dolor a través de la literatura, sin embargo, sus padres murieron en los campos de concentración.

Respecto a esto, volvemos a repensar los aportes de Dubatti (2011) ya que el crítico teatral compara lo ocurrido en la dictadura argentina con los horrores perpetrados durante la Segunda Guerra Mundial y retoma las palabras de Giorgio Agamben¹³ cuando afirma que Auschwitz se repite siempre y que nunca ha dejado de suceder. Andruetto dialoga con la poética de Celan y se vale de sus versos para acentuar con más fuerza la denuncia realizada, rememorando al igual que el poeta la historia y la memoria. Observamos entonces que los discursos de la memoria parecen ser globales, sin embargo, están ligados a contextos nacionales y políticos, tal es el caso de Alemania o Argentina por nombrar algunos. Podríamos decir que heredamos y repetimos signos que aún no se han terminado, que están vigentes y adoptan diferentes formas y modelos, que cambian de actores sociales pero que nos llevan a pensar siempre en relaciones de poder que terminan de una sola manera: opresores contra oprimidos.

Por el amor de amar. Las caricias perdidas, de Iván Cáceres, es una obra de teatro que fue publicada en el año 2013 en Paraná, Entre Ríos¹⁴. La misma está estructurada en tres cuadros: “La confesión”, “Necesito hablar” y “La caja”; cada uno de ellos compuesto por monólogos distintos. Las protagonistas son tres mujeres que están atravesadas por el dolor y marcadas por las secuelas que dejó la última dictadura militar en nuestro país. Cáceres, al igual que Gambaro y Andruetto, recupera y visibiliza a través de las voces de estas mujeres los trágicos acontecimientos sucedidos en Argentina durante el golpe del 76.

¹² Los libros escogidos de dicho poeta son *Amapola y memoria* (1952) y *De umbral en umbral* (1955).

¹³ *Lo que queda de Auschwitz*, publicado en 1998.

¹⁴ Cabe destacar que esta obra ganó el Premio Literario Fray Mocho, máxima distinción en la provincia de Entre Ríos, en género teatro inédito, año 2011.

Carmela, Ana y Matilde son víctimas de los hechos políticos de ese periodo, padecen en carne propia el sufrimiento y, a partir de sus recuerdos y del uso de una memoria colectiva¹⁵, van reconstruyendo su pasado. La obra sitúa su escenario en un presente, treinta y cuatro años después de los acontecimientos mencionados: “Hace 34 años que te llevaste a María Teresa, mirá si hace tiempo que nos conocemos” (Cáceres, 2013, p. 36), le dice Ana al torturador de su hermana mientras este muere lentamente en su cama a causa de envenenamiento.

La unión de los tres personajes va a estar determinada por Valentín, un niño apropiado durante el 76. Valentín, actualmente un hombre de treinta y cuatro años, es sobrino de Ana y nieto de Matilde, a su vez, hijo adoptivo de Carmela quien por ese entonces oficiaba de enfermera, jefa de Neonatología, en el hospital. Las alusiones a la época y a los hechos aberrantes que sucedieron aparecen y resuenan en todo el texto, el discurso es directo y explícito. Se referencian años, lugares concretos y se denuncian situaciones de abusos y crímenes de lesa humanidad. María Teresa Molina –madre biológica de Valentín, hija de Matilde y hermana de Ana– es una de las tantas víctimas secuestradas y desaparecidas:

Ellos jamás pudieron escapar, como creímos ese 9 de abril del 76, jamás alcanzaron a salir de Paraná, los secuestraron por el camino de tierra a Villa Urquiza...

Y se los llevaron a La Escuelita...

[...]

El Escuadrón de Comunicaciones, la dependencia del Ejército Argentino situada en El Paracao, “La Escuelita”... (p. 36)

En la cita precedente, Ana alude al secuestro de su hermana y su cuñado Roberto, padre de Valentín. Observamos que el lugar donde transcurren los hechos es en la ciudad de Paraná, Entre Ríos. “La Escuelita” hace referencia a un centro de detención clandestino que funcionó en la capital entrerriana durante la última dictadura cívico militar, espacio en el que se encontraba el Regimiento II de Comunicaciones. Este sitio oficiaba de escenario de torturas; “aquello era el horror”, expresa Ana mientras pregunta retóricamente “¿Qué podían esperar que les ocurriera si los ingresaban allí, con los ojos vendados, y los torturaban sin piedad?” (p. 37).

Las protagonistas de la historia son las piezas de un rompecabezas que el lector/espectador debe ir armando a medida que transcurren los monólogos. Al

¹⁵ Tomamos este concepto de Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (2004). El mismo se abordará en las siguientes páginas.

interactuar con el texto, vamos siendo parte de una historia que no nos resulta ajena, sino que, aunque muchos no la hayamos vivenciado la conocemos y la repudiamos.

En el primer cuadro, a través de la voz de Carmela, aparece por primera vez el nombre de María Teresa y de Valentín: “Hace 34 años, esta chica... María Teresa, me dejó un hijo, quizás haya tenido razón en dármelo, en su temor que se lo lleven ellos... [...]” (p. 29); sin embargo, solo podemos saber más allá de su nombre y su estado, que estaba custodiada en un pabellón aparte y que luego de dar a luz desapareció del hospital. En el segundo y en el tercero, conocemos realmente quién era María Teresa y lo que sucedió con ella. También podemos ver el trasfondo que su ausencia dejó, especialmente en su hermana y su madre. Estas dos mujeres no pudieron olvidar y sanar el dolor que les provocaron. Matilde, a sus ochenta años, dice “no guardo rencor, aunque no he podido enterrar este pasado”, y lamenta profundamente “[...] no haberlos abrazado esa noche, no acariciar su rostro...” (p. 49). A diferencia de su madre, Ana aún no puede no sentir rencor, su única misión es vengar la muerte de su hermana:

Nunca nadie nos supo decir dónde tiraron su cuerpo...

Fue muy difícil recomponer nuestra historia, esta historia, pero aprendí en ese espantoso momento y en todos estos años a esperar, a tratar de recordar cada detalle, porque no estaba dispuesta a olvidar... (p. 37)

No obstante, el papel de Carmela es contradictorio porque, por un lado, es cómplice de un sistema que actuaba con total impunidad frente a los derechos de los demás, pero por el otro, también es una víctima que tenía miedo y que prefería no meterse porque “[...] eran tiempos y revueltos” y “[...] de eso no se hablaba” (p. 27). Ella sabe esto y reflexiona diciendo que “los años pasaron y después de mucho tiempo, en silencio y sola pude darme cuenta de algunas cosas que antes no sabía o no quería ver”, a la vez que expresa llorando “he vivido con el miedo siempre que alguien en la calle me señale y me diga...” (p. 28). No puede terminar la frase, no se anima a decirlo, porque en el fondo sabe que lo que hizo la vuelve partícipe de un delito, del robo de la identidad de Valentín.

En esta obra la memoria es representada a través del personaje de Matilde. Esta abuela que acaricia tristemente fotos y objetos, guarda todos los recuerdos que pudo recuperar en una caja. Lo hace por ella, para no olvidar y mantener viva la historia, pero también la arma para sus nietos, ya que necesita que ellos conozcan sus orígenes y sigan la lucha que seguramente pronto ya no podrá continuar por el paso de los años. Observamos que algo tan simple como una caja es el contenedor de tantas historias, tantos pasados, tantos afectos. También es lo que les permite a las nuevas generaciones reelaborar las memorias de sus padres, lo que Marianne Hirsch (2019) cataloga como

Posmemorias. Es decir, los hijos se apropian de las historias trágicas de sus padres a través del poco material personal que pueden heredar de ellos: cartas, fotos, objetos para poder conocer su propia identidad.

El teatro de posdictadura, y el arte de posdictadura en general, asumen una posición crítica frente a hechos tan cruentos y dolorosos como los ocurridos en la última dictadura. La ficción, como espacio de lucha y resistencia, encarna dentro de este período un rol importante ya que es la encargada de la “[...] representación del horror histórico a través de la construcción de memorias del pasado [...]” (Dubatti, 2015, p. 2); emerge y adquiere una impronta que se vincula con nuevos desafíos. La resignificación de la memoria, la conexión directa entre el lenguaje literario y el discurso político, la búsqueda de justicia y la necesidad de generar un nuevo espacio que dé voz a una sociedad signada por el trauma.

Griselda Gambaro, María Teresa Andruetto e Iván Cáreres, cada uno con su estilo, a través de sus personajes y su literatura denuncian los sucesos trágicos que se vivieron durante los años respectivos a la última dictadura militar en Argentina, evocando la historia y la memoria, replicando la voz de una Nación y de una historia que claman y vociferan por justicia. Utilizan el arte y la escritura como un dispositivo de lucha y de acción, tal y como lo planteó el filósofo francés Jean Paul Sartre en su ensayo *¿Qué es la literatura?* (1947). La literatura para el ensayista cumple una función social y el escritor debe comprometerse¹⁶ con su realidad, “[...] obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo, y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente” (p. 54). La palabra es acción y a partir de ella se puede generar cambios, por eso el escritor debe ser crítico y contribuir a la transformación. Sin lugar a dudas los autores trabajados dan cuenta de una escritura comprometida con su época y con su país, posicionándose ideológicamente y críticamente frente a las condiciones que emanan de su contemporaneidad.

Pampa Arán (2006) expone que los textos de Andruetto —y en esto no sólo se refiere a *Enero*— tienen un compromiso insistente que expresa la posición intelectual de la mujer frente a la herencia del mandato. En cuanto a Gambaro y Cáreres también podemos observar lo mismo, una actitud de toma de conciencia que permite transformar la realidad y ponerse del lado de un pueblo que ha sido oprimido.

En los tres textos el discurso de las protagonistas es un modo de dar voz a uno de los tantos sucesos traumáticos que hemos vivido como país, es una forma de liberarse, empoderarse y hacer visibles conductas de dominación que vienen

¹⁶ La noción de compromiso literario es la tesis que postula para movilizar al mundo intelectual de la posguerra.

impuestas de antaño. Una manera de emancipación, personal y colectiva es visibilizar hechos que duelen, que dejan cicatrices y que están marcados en las conciencias de todo un pueblo. *Antígona furiosa*, *Enero* y *Por el amor de amar*. *Las caricias perdidas* dan cuenta de esto. En este punto, podemos repensar el concepto de memoria colectiva propuesto por Maurice Halbwachs (2004), pues llevamos con nosotros sentimientos e ideas que se originan y vivencian en grupos, que forman parte de pensamientos colectivos. La memoria individual no está separada, no es un ente aislado, sino que se relaciona estrechamente con “[...] los recuerdos de los demás” (p. 54).

A partir de las voces femeninas de sus protagonistas, los autores recrean una poética atravesada por lo emotivo, una literatura donde sus personajes hilvanan historias colmadas de verdad que permiten romper cadenas impuestas, reconstruir la historia y la memoria de todo el pueblo argentino. A través de un arte de postdictadura, testimonian la realidad desde una mirada comprometida. Se posicionan críticamente frente a la historia del país, visibilizando, cuestionando y denunciando las atrocidades cometidas durante la última dictadura militar en Argentina. Toman al arte como una manifestación que asume una condición política ya que no pueden ser indiferentes ante una situación que los y nos interpela (García Wehbi, 2012).

Bibliografía

- Andruetto, M. T. (2006). *Enero*. Ediciones del Cílope - Ferreyra Editor.
- Andruetto, M. T. (2015). *Los manchados*. Literatura Random House.
- Arán, P. O. (2006). *María Teresa Andruetto: devenir mujer en la escritura*. Universidad Nacional de Córdoba - Centro de Estudios Avanzados.
- Cáceres, I. (2013). *Por el amor de amar. Las caricias perdidas*. Editorial de Entre Ríos.
- Dubatti, J. (2011). *El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): Época de oro, destotalización y subjetividad*. Universidad de Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2015). *El teatro 1983-2013: Posdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)*. ILCEA.
- Dubatti, J. (2017). Vanguardia/post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura. *Revista Artescena*, (3). Universidad de Playa Ancha, Departamento de Artes Escénicas.
- García Wehbi, E. (2012). La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo. En *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Alción Editora y Ediciones DocumentA.
- Gambaro, G. (2008). *Antígona furiosa*. En *Teatro 3*. Ediciones de la Flor.
- Gambaro, G. (2014). A título personal. En *El teatro vulnerable*. Alfaguara.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza [traducción de Inés Sancho-Arroyo].

Hirsch, M. (2019). *La generación de la Posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem.

Sartre, J. P. (1947). *¿Qué es la literatura?* Losada.

Traverso, E. (2007). Historia y memoria: Notas sobre un debate. En Franco y Levín (comps.), *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Paidós.