



TESTIMONIO TEATRAL DE LA VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES EN LA DICTADURA ARGENTINA: *NN 12* DE GRACIA MORALES

Irene Sánchez

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN: El artículo se centra en el teatro contemporáneo del ámbito hispánico y la representación de la violencia contra las mujeres durante la dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). Con este objetivo, se analizó *NN 12* (2008), obra escrita por Gracia Morales que aborda el tema de la violencia, en especial la sexual y obstétrica, en el marco del terrorismo de estado. Para demostrar cómo la ficción teatral tiene la capacidad de crear nuevas subjetividades basadas en la realidad histórica y argumentar su capacidad reivindicativa, se ha realizado un análisis crítico y comparativo entre el texto *NN 12* y las declaraciones orales y escritas de aquellas represaliadas, y en la mayoría de los casos, asesinadas durante la dictadura argentina.

PALABRAS CLAVE: teatro contemporáneo, dictadura argentina, Gracia Morales, *NN 12*, violencia contra las mujeres

Theatrical testimony of the violence against women in the Argentinian dictatorship:
NN 12 by Gracia Morales

ABSTRACT: This research paper focuses on Hispanic contemporary theatre and the representation of violence against women during the last military dictatorship in Argentina (1976-1983). With this aim, it analysed *NN 12* (2008), written by Gracia Morales, which examines the topic of violence perpetrated by the State, especially sexual and obstetric. To demonstrate how theatrical fiction has the capacity of creating new subjectivities based on the historical reality and argue its vindicative capacity, a critique and comparative analysis of the text *NN 12* and the spoken and written testimony of women who were tortured and, in most cases, were assassinated during the Argentinian dictatorship was undertaken.

KEYWORDS: contemporary theatre, Argentinian dictatorship, Gracia Morales, *NN 12*, violence against women

1. INTRODUCCIÓN

La práctica escénica, en términos de Jorge Dubatti, se configura como un acontecimiento *poiético* que, a través de la experiencia, genera una subjetividad diferente y crea entes “de entidad compleja” (2015, 15-18). En este sentido, el teatro es capaz de (re)presentar, mediante la ficción, los hechos históricos sucedidos en el pasado, considerándose un medio artístico idóneo para dar cuerpo y voz a las experiencias individuales y colectivas de una sociedad, además de realizar una labor de reconstrucción de la memoria, tal y como apunta Lorena Verzero (2020, 139).

La sociedad argentina de hoy está marcada por las heridas y cicatrices de una dictadura que se basó en el terror y el aniquilamiento. El teatro ha servido como medio eficaz para llevar a cabo una labor de reconstrucción de la memoria, evitando que la violencia ejercida por el poder militar caiga en el olvido. En el ámbito nacional, generaciones de dramaturgos y dramaturgas de Argentina —sobre todo aquellas personas descendientes de quienes sufrieron represalias— han enfocado su práctica artística en la visibilización de los horrores de la dictadura (De la Puente, 2019, 18-19). No obstante, debemos destacar el surgimiento de nuevas cartografías teatrales internacionales, las cuales han fomentado un intercambio transatlántico no solo del teatro argentino, sino de su historia, siendo esta revisada desde una subjetividad extranjera (Verzero, 2020, 142). Este es el caso de la dramaturga que nos ocupa en nuestro estudio, Gracia Morales, quien admite que tanto las temáticas que aborda en su obra *NN 12* (2008) como el lugar desde el que lo hace (Granada), la han colocado en una doble periferia. Esta situación de “forastera” le permite elaborar un teatro universal que no entiende de fronteras (Morales, 2016), consiguiendo que sus obras gocen de gran popularidad y se hayan estrenado en diversos países y continentes.

Con esta obra, Morales lleva a las tablas la violencia contra las mujeres en el marco del terrorismo de estado, empleando un lenguaje escénico que se acerca al concepto de “puesta en cuerpo”, definido por Verzero como una práctica en la que los intérpretes hacen una representación *performática* de la tortura y la violencia (2020, 143). Esta narrativa es especialmente relevante cuando el teatro busca escenificar los crímenes ejercidos sobre el cuerpo de las mujeres. Durante la dictadura argentina, estas fueron las principales víctimas de violencia sexual y obstétrica. La crueldad de los represores iba desde los secuestros ilegales, pasando por los insultos, torturas, tocamientos, agresiones sexuales, abortos forzados, cesáreas innecesarias, medicación para evitar la producción de leche, hasta la usurpación de bebés. Todo ello se enmarca en el terrorismo de estado y son considerados crímenes de lesa humanidad (Memoria Abierta, 2012, 60). Por ello, la dramaturga se sirve de la narrativa del cuerpo y se nutre de los testimonios de las mujeres represaliadas durante la dictadura, para prestar su voz a todas aquellas mujeres silenciadas que han sido víctimas de violación, de violencia obstétrica y que, en muchos casos, fueron fusiladas. Esto le permite no solo dar cuenta de la barbarie ejercida por el poder militar, sino que ahonda en la memoria histórica, condenando las prácticas represivas empleadas en los conflictos bélicos.

2. GRACIA MORALES, DRAMATURGA UNIVERSAL

Gracia Morales, nacida en 1973 en Motril (Granada), combina la escritura de obras teatrales y poéticas con la enseñanza universitaria. Es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, en donde imparte asignaturas sobre Literatura Hispanoamericana y dramaturgia. Además, en el año 2000 cofunda Remiendo Teatro, compañía y escuela con la que da rienda suelta a su imaginación, escribiendo obras comprometidas con la realidad social e histórica, pero sin olvidarse del estilo poético y el balance formal (Bueno, 2012, 81). Además, ha sido la primera mujer en recibir el Premio Marqués de Bradomín por *Quince peldaños* (2000). Entre sus obras más célebres destacan *Como si fuera esta noche* (2002), *NN 12* (2008) o *La grieta, entre animales salvajes* (2015), escrita en colaboración con Alberto Salvatierra. Todas ellas galardonadas con diferentes premios.

Su dramaturgia va más allá de la diversión y la evasión, pues su teatro tiene como finalidad “in-quietar” e “intro-tener” al público invitándolo a repensar y recodificar lo que sucede a su alrededor (Morales, 2016). Busca crear lo que Tvetan Todorov denomina “memoria ejemplar” o justicia, ya que en sus obras se expone un caso con el propósito de que el público lo juzgue desde la objetividad y el anonimato (2000, 22). Por tanto, sus textos son una llamada de atención a la sociedad para que deje de desinteresarse por las injusticias y pueda formarse una opinión propia sobre los acontecimientos del pasado y el presente. De esta manera, transforma la escena en una tribuna y el público adquiere el rol de juez.

El suyo es un teatro global, con personajes anónimos y lugares indeterminados dentro de una atemporalidad, tal y como señala Lourdes Bueno (2012, 82). De esta manera, una de las características principales de su escritura es la universalidad de sus fábulas (Gabriele, 2014, 108). La autora afirma que sus textos tienden “hacia lo lírico y metafórico, las estructuras no lineales, la exploración de posibles relaciones espacio-tiempo” (Contexto Teatral, s. f.). La combinación de estos elementos dramáticos le permite indagar en la confección de innovadoras estructuras dramáticas y explorar nuevas subjetividades que excedan la realidad, alcanzando una “sensación de irrealidad” que se hace fehaciente en la multiplicidad y simultaneidad espaciotemporal (Bueno, 2012, 82). Todo ello, sin olvidarse de “la voluntad de mantener el interés del público y establecer un diálogo con él” (Contexto Teatral, s. f.).

3. *NN 12*

La obra *NN 12* fue escrita en 2008 y el mismo año ganó el Premio SGAE, siendo estrenada por Remiendo Teatro en 2009 y publicada en la Colección de Autor en 2010. Posteriormente se edita, bajo formato digital y de acceso libre, por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) de Buenos Aires. Desde entonces, ha pasado por numerosos teatros nacionales e internacionales.

NN 12 cuenta la historia de cómo una antropóloga forense descubre la identidad de un esqueleto encontrado en una fosa común, junto con otros once cuerpos más. Este pertenece a una mujer y es registrado con las siglas NN12. NN es el acrónimo de *Nomen Nescio*, término latino que significa “de nombre desconocido” (DRAE, 2021) y es utilizado en antropología para designar los cuerpos sin identificar. Los temas sobre los que gira la obra van desde la desaparición forzada de personas, el robo ilícito de bebés y la búsqueda de la identidad propia hasta la necesidad de recordar y de hacer justicia. Sin embargo, cobra especial interés la violencia contra la mujer, la violencia sexual y obstétrica.

Gracia Morales, en la sección “Cuaderno de bitácora” de la revista *Las Puertas del Drama*, confiesa que se inspiró en un reportaje de Leila Guerriero, “La voz de los huesos”, sobre el Equipo Argentino de Antropología Forense, que fue publicado en el periódico *El País*, el 23 de diciembre de 2007, lo que nos permite enmarcar la obra en el contexto de la dictadura y la posdictadura argentina. Tal y como explica la dramaturga, su deseo era el de componer una obra universal sin un tiempo o espacio determinado, con el fin de dirigirse a un público global (Morales, 2013).

En *NN 12* se da una constante intersección entre el pasado y el presente, el mundo de los vivos y el de los muertos, lo real y lo irreal, convirtiéndola en una realidad ficcional, como sostiene Bueno (2012, 82). Esta dualidad se da tanto en el plano temporal como en el espacial, corporeizándose en los cuatro personajes de la obra: NN (la desaparecida), la Forense, Esteban (hijo de NN) y Hombre Mayor (torturador de NN y padre de Esteban). La primera se encuentra en el plano irreal, no solo porque lleva casi treinta años muerta, sino porque desde su desaparición ha perdido la identidad que recuperará al final de la obra. Es un personaje que, aunque presente y visible a ojos del público, no es interpelado por quienes se encuentran en el plano de lo real, los que están vivos. De estos, solo el Hombre Mayor es capaz de hablar con NN, ya que fue el único que la conoció en vida y, por ende, puede recordarla (Díaz-Marcos, 2020).

Morales divide el espacio escénico en tres partes: el laboratorio de la Forense, la casa del Hombre Mayor y un lugar intermedio, simbólico, en el que se solapan los dos anteriores y en el que habita NN. Osvaldo Sandoval-León ve una clara relación entre el espacio escénico recreado durante la representación —el laboratorio de la forense y la casa del Hombre Mayor—, y aquel territorio en el que suceden los hechos —Argentina—, ámbito histórico en el que se proyecta el “microcosmo de la postdictadura” argentina. Así, el laboratorio constituye el “espacio de la verdad” y la casa del Hombre Mayor el “espacio de la impunidad” (2020, 164). Mientras que en el primero se relata la historia real, escondida y silenciada, en el segundo se expone la versión oficial que dieron los represores y que les permitió gozar del indulto con las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida (Garzón y Romero, 2008, 357). En cuanto al tiempo, la obra cabalga entre el presente (el 2008), y el pasado (finales de los setenta), con fragmentaciones propiciadas por los monólogos de NN, que nos transportan a un *tempus* simbólico. La obra finaliza con el cierre de la caja que contiene los huesos de NN12 para su

entrega a Esteban y la apertura de una nueva caja NN (Morales, 2010, 34),¹ lo que evidencia la estructura cíclica de la obra (Avilés Diz, 2014, 87). Esta acción no es solo una metáfora de la incansable labor de los antropólogos y las antropólogas forenses en sus empeños de encontrar e identificar los cuerpos desaparecidos, sino que da cuenta de los numerosos casos todavía existentes iguales a los de NN.

Morales conforma una serie de personajes cuyas historias resuenan hoy en día en la memoria de muchas personas que vivieron situaciones similares. La dramaturga afirma haber escogido para los apellidos designaciones de ríos de diferentes países en los que ha habido violencia de estado (Morales, 2013), contribuyendo esto a la universalidad de la obra. John P. Gabriele determina que los apellidos de NN, Patricia Luján Alvares, remiten a ríos de Argentina (Luján) y España (Alvares), una doble referencia a quienes desaparecieron en estos dos países a mano de la dictadura (2014, 122). Igualmente, el apellido de la exdesaparecida que cuenta la historia de Patricia, Irene Cabriel, corresponde a un río español, lo que nos permite posicionar la figura testimonial en una persona que bien podría ser la propia Morales. No obstante, Gabriele apunta que la Forense es el *alter ego* de la dramaturga (2014, 122). Recordemos que en la representación que de esta obra se hizo en el Teatro Galileo (Madrid, 2011), es la propia Gracia Morales quien interpreta a la Forense. Por tanto, es a través de este personaje y de Irene que Morales da doblemente cuenta de los casos reales, exponiendo los datos empíricos con la primera y los testimoniales con las cartas de la segunda. Esta última tiene la función pragmática de mensajera, estableciendo una comunicación directa entre el público y la fábula (García Barrientos, 2012, 214), pues con su correspondencia no solo desvela la violación de NN, sino que borra las fronteras entre el mundo ficticio de la obra y el mundo real del testimonio. Esto tiene como objetivo provocar una reacción en el público para que juzgue la situación. NN, no obstante, es el personaje con mayor carga testimonial, pues a través de monólogos quebrados, empieza a recordar y a revelar la violencia, las torturas y las vejaciones sufridas. De este modo, se convierte en el sujeto ficticio de un discurso real cuyo objetivo es el de contar al público un suceso verdadero a partir de la memoria histórica (Palacios Diazceballos, 2007, 27). Todo ello en clave poética.

4. TESTIMONIO TEATRAL DEL TERROR

4.1. Los métodos represivos

La obra se inicia con la intervención de la Forense que nos relata los hechos:

Siguiendo el testimonio de alguna gente del pueblo, el día 19 de febrero nos desplazamos a la zona que denominamos Sector Norte. Se realizaron varios sondeos para localizar la ubicación. En una zanja, al retirar la tierra con una pala, salió la

¹ En ese trabajo citaremos por la edición digital de *NN 12* de Gracia Morales, publicada por *CELCIT*, N° 353, 2010.

suela de un zapato. Así hallamos una fosa rectangular, [...] Se encontraron allí los restos de doce cuerpos de NN. [...] La distribución aleatoria de los individuos y su posición permite suponer que fueron arrojados desde el borde. [...] Se trata pues de una inhumación múltiple, clandestina y simultánea (Morales, 2010, 2).

De este modo, se nos describe el descubrimiento de una fosa común a la que arrojaban los cuerpos, una práctica habitual durante la dictadura argentina, como en muchas otras, que consistía en deshacerse de quienes habían sufrido torturas hasta morir o habían sido sentenciados/as al fusilamiento. Existían diferentes maneras de hacerlo: enterramiento en zonas alejadas de las ciudades o en cementerios, así como tirando los cuerpos al río o al mar por medio de los vuelos de la muerte. El objetivo era no dejar rastro porque, según afirmó el coronel del Ejército con el que pudo hablar el padre de la desaparecida Elena Arce Sahores, ante el reclamo de que le devolvieran el cuerpo de su hija: “los cadáveres no se entregan” (CONADEP, 1984).

La Forense determina que NN murió de un disparo en el cráneo “con una trayectoria posterior-anterior y de arriba hacia abajo” (Morales, 2010, 4). Esta forma de asesinato concuerda con el testimonio de Nilda Eloy, quien sobrevivió a un simulacro de fusilamiento. Ella misma cuenta cómo la llevaron en un camión, junto con otras prisioneras y prisioneros, a una zona desierta, donde debieron arrodillarse. Aunque el miedo la paralizó, recuerda vivamente que no volvieron todas y todos (Garzón y Romero, 2008, 134). Los represores posicionaban a quienes iban a matar “sentados en el borde” de un “pozo previamente cavado. Atados de pies y manos, amordazados y vendados [...] y simultáneamente se les pegaba un tiro” (Contemponi y Astelarra cit. en CONADEP, 1984). En la pieza teatral, tras un exhaustivo análisis de los huesos, la Forense determina que se trata del cuerpo de una mujer y que estuvo embarazada durante su cautiverio. Así mismo, calcula que tiene entre veintinueve y treinta y dos años (Morales, 2010, 4) y que pasó casi dos años detenida, tomando la fecha de nacimiento de su hijo Esteban como referencia. Los legajos de la denuncia de su desaparición corroboran tal estimación, indicando que fue secuestrada a la edad de veintinueve años y asesinada cuando contaba treinta y uno (Morales, 2010, 16-17).

Aunque pocas personas salían con vida de los centros clandestinos de detención, todas llegaban por los mismos medios: una patota (grupo de militares), normalmente vestidos de paisano y altamente armados, entraban violentamente de madrugada en la casa de quienes consideraban a favor de la subversión, bajo la premisa de que debían someterse a un interrogatorio, y se les secuestraba. Iban en coche con capuchas hasta los centros de concentración, donde se les torturaba para sacarles información (CONADEP, 1984). El mismo sistema de secuestro es descrito en *NN 12*, pues en la denuncia que pusieron los padres de NN, la Forense lee que “la sacaron de su casa de noche” y “les dijeron que sólo iban a interrogarla”. Acto seguido, NN recuerda “despertar” y escuchar: “Unos hombres preguntan por ti [...] Unos hombres / cuatro” (Morales, 2010, 13). NN fue secuestrada en presencia de sus familiares, siendo esta una práctica muy común durante la dictadura. La CONADEP

(Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) estima que el 62% de las detenciones se hicieron en los domicilios, ante la familia y de noche (1984).

La forense no ve “señales de tortura que se puedan reseñar” en la inspección que hace de los huesos. Sin embargo, de los monólogos de NN podemos inferir que fue sometida a varios tipos de torturas que ella designa como castigos. Así, relata que al Hombre Mayor le gustaba encerrarla durante varios días, en una pequeñísima y oscura sala (Morales, 2010, 24). Esta era llamada la celda del castigo, en donde aislaban a quienes se rebelaban contra los militares o atentaban contra su autoridad. Este fue el caso de Lidia Biscarte, que sufrió treinta y cinco días de aislamientos en una de estas celdas por negarse a dar el nombre de sus compañeras de militancia (Lewin y Wornat, 2020, 194). Sin embargo, este no era el único método utilizado para desorientar a las presas. NN relata el sufrimiento al “quedarse a oscuras y perder el sentido del tiempo” (Morales, 2010, 24). Una estrategia que consistía en tabicarles los ojos, ponerles vendas o capuchas para que no pudieran ver a donde iban, dónde estaban y quiénes las torturaban. Graciela, exdesaparecida de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) y del Club Atlético, afirma que fue el represor Whamond quien ideó el tabicamiento como método de “aislamiento y tortura”. Los militares probaron primero su efectividad en ellos mismos y luego en las personas detenidas (Lewin y Wornat, 2020, 41).

La Forense indica, tras “el estudio de la zona isquiopubiana”, que NN sufrió una infección que no se curó después de un parto. Además, determina que fue asesinada días más tarde de dar a luz (Morales, 2010, 4-5). Numerosos son los testimonios que aseguran que muchas mujeres quedaron encinta debido a las reiteradas violaciones y parieron en los centros de detención, siendo despojadas de su descendencia y fusiladas posteriormente (Memoria Abierta, 2012, 52-53). Este fue el caso de NN, tal y como atestigua Irene en sus cartas, al narrar cómo Patricia fue torturada y violada por el Hombre Mayor, el teniente Ernesto Navia San Juan. Producto de esta violación fue el embarazo y posterior parto de Esteban, quien fue dado en adopción y despojado de su verdadera identidad. Patricia nunca llegó a ver a su recién nacido, ni siquiera abrazarlo, pues murió fusilada. Varios años después de haber sido liberada, Irene decidió mandar una carta a los padres de NN (Morales, 2010, 17-18).

A la par de los descubrimientos de la Forense y las cartas de Irene, NN va (re)construyendo su propio ser a través de una fragmentación de su identidad en tres voces: NN, Patricia y Marlene, nombre este último que le puso su torturador porque consideraba que se parecía a su actriz favorita, Marlene Dietrich (Morales, 2010, 23). Así, NN, el sujeto desconocido, dirige la enunciación del testimonio a Marlene, receptor de la identidad ficticia que, a su vez, apela a una tercera persona real, Patricia. Solo así puede NN (re)componer su historia personal, superar el silenciamiento y lidiar con el trauma, a la vez que testimonia la historia de muchas otras mujeres (Avilés Diz, 2014, 88). Patricia no solo es *ella*, sino que es *ellas*: las voces de todas aquellas mujeres acalladas.

4.2. Violencia sexual en el marco del terrorismo de estado

La violencia sexual, y en especial la violación, formó parte del método represivo empleado durante la dictadura argentina. Este crimen se perpetró por las fuerzas de seguridad en todos los centros clandestinos de detención y ha sido considerado crimen de lesa humanidad. Durante los conflictos bélicos y el terrorismo de estado, Susan Brownmiller apunta que las agresiones sexuales se incrementan exponencialmente debido a dos motivos: por un lado, el bando vencedor hace eco de su victoria violando a las mujeres de los derrotados; por otro lado, la violación es un acto característico del conquistador (1975, 35). En la dictadura argentina, la colonización del cuerpo de la mujer a través de la violación fue una demostración de la victoria política y sexual del macho; de su virilidad y poderío sobre el hombre subversivo —padre, marido, novio o hermano de la víctima—. Aunque esta se rigió bajo diferentes reglas en los diferentes centros de detención, la violencia sexual fue, principalmente, un acto moralizador con el fin de recuperar a quienes estaban en la subversión (Garzón y Romero, 2008, 115).

Esto es denominado por Miriam Lewin y Olga Wornat como “terrorismo sexual”, ya que el verdugo disfraza las relaciones sexuales forzadas como una práctica adoctrinadora y moralizadora (2020, 147). A este respecto, coincidimos con la idea enunciada por Rita Segato, quien sostiene que el violador es “un disciplinador”, “un moralizador”, porque la violación es un acto correctivo contra aquellas mujeres que desafiaron el orden de género establecido por el sistema de estatus (2003, 31). Por ello, los represores empleaban la violencia sexual para recuperar a quienes eran consideradas como subversivas, ya que perturbaban el orden patriarcal.

A lo largo de la historia se ha intentado definir el origen de la violación y sus causas, generando un gran debate entre quienes apoyan las teorías del positivismo evolucionista y quienes se adhieren a la Escuela Sociológica. Mientras que la primera concluye que la violación es un rasgo desarrollado por el hombre para garantizar la supervivencia de la especie, siendo una característica innata en él, la segunda línea de pensamiento sostiene que la violación es el resultado de una serie de valores morales y éticos impuestos social y culturalmente, siendo un comportamiento aprendido (Pereira y Zubiaur, 2011, 22). Siguiendo las proposiciones teóricas de Segato, convenimos con la corriente de la Escuela Sociológica, pues evidencia cómo la violencia sexual en el marco del terrorismo de estado está supeditada a un aprendizaje social regido por el sistema patriarcal. Afirmar que el hombre es violador por naturaleza contribuye no solo a eximirlo de la responsabilidad de sus crímenes, sino que perpetúa la impunidad. Consecuentemente, los agresores sexuales en general y los represores en particular siguen un “guion social” que les sitúa en una posición de superioridad ante la mujer, atribuyéndose a sí mismos el “poder para violar” (Marcus, 2002, 67-69).

Muy discutida es la cuestión de si los militares argentinos violaban voluntariamente o si recibían la orden de hacerlo. El represor Pingüino Scheller confirmó que el Tigre Acosta, uno de los militares más perversos de la Escuela de Mecánica de la Armada, daba órdenes de violar a las presas (Lewin y Wornat, 2020, 60). Esto demuestra la existencia de un sistema militar jerárquico regido por los altos mandos, cuyas órdenes estaban amparadas en el poder político.

Sin embargo, para Brownmiller, los agresores sexuales no dependen de órdenes ni necesitan obtener permiso para asediar el cuerpo de la mujer (1975, 72), lo que confirma que la violación es, en última instancia, una decisión individual. El testimonio de la superviviente Nilda Eloy corrobora esta idea: “ningún hombre podía tener una erección porque se lo mandase su superior” (Garzón y Romero, 2008, 136). Consecuentemente, la violencia sexual era un acto individual ejercido como metodología de represión y avalado por el gobierno argentino. Al igual que con la creencia de que la violación es un rasgo innato del hombre, entender este crimen como la orden de un superior supondría exculpar a los agresores de sus infracciones.

La necesidad del poder masculino de someter a la mujer es un elemento clave en la violación, pues el hombre puede asegurar el mantenimiento del sistema de estatus anteriormente mencionado. Las fuerzas armadas se configuran como una organización eminentemente misógina en el que se condenaba todo comportamiento que pudiera asociarse al género femenino (Bourke, 2008, 366-367). Además, el hombre es entrenado en el ejercicio de la violencia y su objetivo es el de aniquilar y dominar todo aquello que se asemeje al sexo femenino. Esto ratifica la teoría de Segato de que el hombre se rige por el “mandato de la violación”, de tal forma que la violencia sexual es legitimada como demostración de virilidad y, consecuentemente, como medio para obtener poder (2003, 40). De esta manera, los represores durante la dictadura argentina violaban no solo para adoctrinar o moralizar a las mujeres que se oponían al orden de género establecido por el sistema patriarcal, sino que era un método de demostración de poderío y superioridad del sexo masculino sobre el femenino.

4.3. Testimonio teatral de la violencia sexual y obstétrica

En *NN 12* conocemos, a través de la investigación de la Forense, las cartas de Irene Cabriel y los monólogos de NN, que esta última fue víctima de reiteradas agresiones sexuales. Al final de la escena sexta, la Forense se percata de la violación que sufrió NN, cuyo fruto fue Esteban. La lectura del informe policial le permite encajar todas las piezas del puzzle: “No consta ningún hijo. Estado civil: soltera. Teniendo en cuenta la fecha de la denuncia y la edad de Esteban...”. La Forense se queda sin palabras y en las acotaciones se lee: “no puede más. Apaga la grabadora” (Morales, 2010, 13). Esteban, por su parte, no parece contemplar la violación cuando la Forense comparte los datos con él. Este se pregunta si acaso decidió ocultar su embarazo al ser detenida y, al darse cuenta de que las fechas no coinciden, presupone que “fue su compañero o algo así, ¿no?”. La Forense opta por el silencio y pide a Esteban que tenga paciencia (Morales, 2010, 17).

En la escena décima, con la segunda carta de Irene Cabriel, se habla explícitamente de la violación de NN: “el padre del niño es uno de los militares que había en el centro. Un teniente. Se llama Ernesto Navia San Juan. Se encaprichó con su hija. Él fue quién la dejó embarazada” (Morales, 2010, 19-20). Irene, única testigo conocida del caso de NN, opina que conocer el nombre del violador “no les iba a ayudar en nada” a los padres de NN (Morales, 2010, 19), porque sin el cuerpo y el testimonio directo de Patricia, la causa está perdida. Además, cuando Esteban recrimina a sus difuntos abuelos que no lo hubieran buscado y denunciado lo

sucedido, la Forense le dice que “seguramente no pudieron hacer nada. O tuvieron miedo. Hasta hace muy poco, nadie hablaba de esto. Nadie se atrevía” (Morales, 2010, 21). De ahí que Ernesto Navia San Juan esté disfrutando apaciblemente de “una vida normal. Perfectamente normal” (Morales, 2010, 22).

En el caso argentino, muchas mujeres violadas fueron asesinadas por el régimen y las que sobrevivieron no hablaron abiertamente de su experiencia hasta casi treinta años después. La mayoría tardó muchos años en contar su historia, principalmente por el miedo a no ser creídas, además de por el estigma creado por algunos compañeros, quienes afirmaban que ellas habían sobrevivido porque se acostaron con los torturadores (Lewin, 2020, 31). Si a esto le añadimos la insuficiencia del testimonio y la necesidad de mostrar los daños físicos que, en muchos casos, ya no son perceptibles, parece ciertamente ardua la labor de probar que la violación fue un delito “en el marco del terrorismo de Estado” y, por tanto, “un crimen de lesa humanidad” (Memoria Abierta, 2012, 28-33). Más si cabe, la Ley de Obediencia Debida, que favoreció la exculpación de los perpetradores, junto con la categorización de la violación dentro de los tormentos y torturas o como delito de instancia privada dilataron el proceso de investigación de las agresiones sexuales contra las mujeres (Sondéreguer, 2012, 13). Por ello, y a pesar de las paulatinas denuncias que se llevaron a cabo en los años noventa del siglo XX y principio de siglo XXI, las mujeres tuvieron que esperar hasta 2010 para que se hiciera justicia, se acabara con la impunidad y se condenara por primera vez un caso de violación como crimen de lesa humanidad. Este fue el caso de Amalia Ricotti, violada en 1978 por Horacio Américo Barcos, alias “Quique”. El tribunal fue el primero en condenar la violación como un crimen contra los derechos fundamentales de la mujer (Lewin y Wornat, 2020, 174), pues fue, en última instancia, el propio Estado el que perpetró dicha violencia como arma de guerra y terrorismo (Altuzarra Alonso, 2020, 515-516).

Para Sandoval-León, la escena de violación en la obra va más allá del acto físico de penetración sin consentimiento y es expresada como una tétrica ceremonia (2020, 166). Morales emplea la poesía y los tropos para describir la sordidez de la agresión:

Sacabas despacio la pistola ¿te gusta? ¿sí, verdad? ¿te gusta usarla? Ven ven toca sí abre la... la... despacio ¿te gusta su sabor? y yo sentía el frío dentro y empezaba a temblar está cargada decías no te muevas tanto que está cargada y después entrabas tú y la pistola seguía en tu... ahora muévete ahora sí no te quedes quieta joder así muy bien así más rápido más nadie hace esto como tú el sabor ácido de tu semen entrando en mi... en mi... y me venía una arcada y tú ten cuidado no vayas a vomitarme encima (Morales, 2010, 32-33).

En este fragmento observamos cómo la pistola no solo es un símbolo fálico, sino que también es icono e indicio de arma de represión y aniquilamiento, pues se utiliza tanto para asesinar a NN como para violarla. Además, la carga de la pistola, al igual que el semen, representa la munición. El arma es doblemente descargada dentro de NN: con un balazo en la cabeza, por un lado, y una eyaculación dentro de ella, por el otro. En esta escena, por tanto, se introduce una nueva narrativa de la violación que se aleja de la erotización del acto y busca encarnar en el cuerpo femenino la violencia sexual para proponer un nuevo punto de vista que

sobrepase lo mitos y estereotipos de la violación establecidos por la sociedad y la cultura (Fitzpatrick, 2018, 76). Se introduce una narrativa del cuerpo en la que el arma, el pene y el agresor son símbolos del poder y el control que ejercían los represores sobre las víctimas (Sandoval-León, 2020, 166).

La asociación del pene como arma es un recurso que ha sido empleado asiduamente en textos jurídicos y de medicina legal, en los que “the penis is coded as a weapon; the vagina as its passive receptacle” (Bourke, 2008, 24-25). Los genitales masculinos poseen una cualidad objetual de arma y tienen el poder necesario para infligir dolor. La mujer, reducida a ser un agente pasivo y vulnerable, es incapaz de vencer “el poder del pene” (Marcus, 2002, 74).

El empleo del pene no solo como arma de destrucción, sino como medio de entretenimiento es ilustrado en la canción de los sargentos de instrucción estadounidenses recogidas por Brownmiller: “This is my weapon, this is my gun / This is for bussiness, this is for fun” (1975, 31). Este canto introduce la idea de la violación como diversión, hecho que es enunciado por NN al final de la obra diciéndole al Hombre mayor: “eso era para ti, un juego” (Morales, 2010, 32). Esto fue también denunciado por una de las supervivientes cuyo testimonio fue recogido por Lewin y Wornat: “todas las mujeres eran esclavas sexuales y eran reducidas a la servidumbre. Éramos objetos de juegos perversos de oficiales y suboficiales. Ellos sentían placer por lo sádico y lo morboso” (2020, 166). Nilda Eloy afirma que las mujeres eran objetos con los que los torturadores jugaban cuándo y cómo les placía (Garzón y Romero, 2008, 136-37). Ante esto, tanto Nilda como NN se quedaban quietas, “lo más muerta posible, como un muñeco” (Morales, 2010, 32). Las violaciones se convertían en una humillación manifiesta en el cuerpo de la mujer, quien no tenía siquiera derecho a limpiarse. El final del relato de NN muestra la degradación y el sufrimiento de las víctimas tras ser violadas: “quería arrancarme arrancarme entera de mí y no había ni agua para lavarse y tenía que soportar tu sabor y escupía iescupía! Pero tu sabor seguía dentro ihijo de puta! itu sabor! ¡Hijo de puta!” (Morales, 2010, 33). Silvia Ontivero recuerda que nunca la dejaron asearse tras las violaciones que sufría a diario por innumerables hombres; fueron tantas que su cuerpo se desvanecía. Hasta cuando iba al baño, para “quitarse el mal de encima”, la violaban (Lewin y Wornat, 2020, 243).

Irene Cabriel cuenta que el Hombre Mayor “se encaprichó” de NN (Morales, 2010, 19) y este justifica sus actos diciendo: “os convenía tener a alguien que os protegiera” y, por ello, “ideberías estarme agradecido!” (Morales, 2010, 32). El mismo punto de vista expresa el exalmirante Emilio Eduardo Massera, quien afirma que, aquellas que se salvaron y ahora le denuncian deberían estarle agradecido porque, si no hubiera sido por su protección, habrían sido fusiladas. El sexo se percibió como sinónimo de supervivencia. De ahí que, en ocasiones, se consideraran a las víctimas como “traidoras” y partícipes de “amores perversos”, creando un gran tabú y contribuyendo a su silenciamiento (Wornat, 2020, 19, 21). Conviene recordar que las “elegidas” eran vistas como las concubinas de los militares, a las que les regalaban jabón, perfumes, maquillaje y chocalinas, pues estaban obligadas a arreglarse, pintarse y poner buena cara, ya que eran llevadas a sofisticados restaurantes bonaerenses como El Globo (Garzón y Romero, 2008, 171). NN bien podría haber sido una de aquellas mujeres, pues el

teniente venía a veces “con regalos: un trozo de jabón, un lazo [...] un perfume, algo de comida” (Morales, 2010, 24).

Como fruto de las constantes violaciones, algunas mujeres se quedaban embarazadas (Lewin y Wornat, 2020, 219). Según la estimación de las Abuelas de la Plaza de Mayo, cerca de 200 niños y niñas nacieron en cautiverio y hasta 2019 algo más de 100 hijos e hijas han sido reunificados con sus familias gracias a la ardua labor de búsqueda e identificación de las Abuelas (Abuelas de la Plaza de Mayo, s. f.). Algunas consiguieron salir con vida junto a su vástago, como fue el caso de Elena Alfaro (Lewin y Wornat, 2020, 79), pero la mayoría fueron asesinadas tras dar a luz, como le sucedió a NN. Hubo otras que sufrieron numerosos abortos, tanto por la intensa tortura que le aplicaban los militares con la picana, como por la necesidad de corregir el error de aquellos que dejaron a las detenidas embarazadas tras una violación. Esto es violencia obstétrica: la violencia que atenta contra la integridad de las mujeres embarazadas y procede, en muchos casos, de la violencia sexual (Memoria Abierta, 2012, 52-53).

La violencia obstétrica es una expresión relativamente nueva, aunque en julio de 2019 la ONU dio a conocer en la Asamblea General el *Enfoque basado en los derechos humanos del maltrato y la violencia contra la mujer en los servicios de la salud reproductiva, con especial hincapié en la atención del parto y la violencia obstétrica*. Según la OMS, es un delito que “viola el derecho de las mujeres a una atención respetuosa” durante el embarazo, el parto y tras este, además de atentar contra “su derecho a la vida, a la salud, a su integridad física y a no ser objeto de discriminación” (ONU, 2019, 4). La primera vez que aparece dicha expresión será en los textos legales latinoamericanos y generalmente se entiende que es el personal médico el ejecutor de dicho delito. No obstante, va más allá de las prácticas médicas individuales, ya que depende de los protocolos sanitarios establecidos por el Estado. Si conectamos esta violencia con los cuerpos de las mujeres represaliadas, se convierte en una violencia institucional sustentada por la estructura patriarcal. Por lo tanto, la violencia obstétrica es toda aquella violencia de estado que atente contra “el derecho de integridad física, psíquica y moral” de la mujer “en el ámbito reproductivo” y “ocasiona un daño a su salud o [...] un estrés emocional considerable” (Villanueva Egan, *et al.*, 2016, 11).

La violencia obstétrica es clara en el caso de NN, pues no solo se queda embarazada tras una violación, sino que al dar a luz los represores se apropian de su hijo, diciéndole que el bebé nació muerto. El estrés emocional de NN se manifiesta durante todas las etapas del embarazo y el corto puerperio, que va desde la repulsión y el repudio del feto, a la aniquilación física y psicológica como madre, mujer y ser humano: “al principio no quería. No. E intentó / intentó sacarlo de ahí / se golpeaba / se metió aceite caliente por dentro”. El aborrecimiento de portar el engendro de su violador la llevó a autolesionarse y a querer provocarse un aborto, “pero el bebé no quería morirse” y NN tampoco. Muy pronto se percató de que era “lo único vivo / lo único nuevo que había allí” y empezó a cuidar de su cuerpo. La rabia se había tornado en instinto protector, mientras el violador “dejó de venir. Cuando se dio cuenta. Si se cruzaba con Marlene en el centro, ni siquiera la miraba” (Morales, 2010, 24).

Marta Álvarez, exdesaparecida de la ESMA, relata que los militares habían habilitado un cuarto como enfermería donde daban a luz las mujeres. Las que presentaban un parto

complicado eran trasladadas al Hospital Naval para ser atendidas por personal médico especializado (Ministerio de Educación, 2013, 22). Cuando NN vio que rompía aguas, empezó a gritar angustiadísima porque su bebé se había adelantado a la fecha. La llevaron a una habitación inmaculada, junto con Irene, quien al ser enfermera debía ayudar en el parto (Morales, 2010, 24). El intenso miedo de las madres detenidas por dar a luz a un/a bebé con malformaciones o enfermedades a causa de la tortura era patente. Adriana Friszman testimonia cómo una compañera fue brutalmente torturada durante su embarazo y pasó las semanas de gestación carcomida por el miedo de que su hijo naciera con problemas, pero este finalmente nació sano y salvo (Memoria Abierta, 2012, 56). Esteban tuvo la misma fortuna, a pesar del trauma que padeció fruto del abandono. Su necesidad de saber por qué fue dado en adopción le lleva a descubrir una información para la que todavía no estaba preparado. La rabia le corroe al conocer que es el hijo de un violador y asesino, primero tirando al suelo los huesos perfectamente colocados de su madre y luego vomitando (Morales, 2010, 11, 23).

Lo que Esteban nunca sabrá es la congoja de NN al no poder tomarlo en sus brazos: “salieron muy rápido con él [...] y me acercaba gritándoles, suplicándoles” (Morales, 2010, 25). No dejar a la madre ver o coger a su recién nacido/a era una parte crucial del plan sistemático del robo de bebés durante la dictadura en Argentina. Cualquier indicio de que el hijo o la hija estuviera vivo/a suponía una contingencia (Memoria Abierta, 2012, 61). Sin embargo, el instinto de NN agudizó sus sentidos, siendo capaz de percibir un leve sollozo, “como el de un animal pequeño. Lo oigo”. Imploró hasta la saciedad que se lo devolvieran. Le dijeron: “¡Ha nacido muerto! / ¡Aparta de aquí, mujer, hemos enterrado ya a ese hijo que buscas! / Era demasiado pequeño, demasiado débil”. Denigrar la maternidad de las presas era una táctica de los represores y una forma más de violencia obstétrica. A NN la insultaron y humillaron, diciéndole “¡Ni para ser madre servís!” (Morales, 2010, 25). En la mente de los represores no cabía que una mujer independiente, culta, luchadora, militante, que trae al mundo criaturas subversivas formara parte del canon maternal impuesto por la ideología conservadora (Memoria Abierta, 2012, 63-64). No obstante, esto era lo que más les atraía de ellas: “Con ustedes se puede hablar de cine, de teatro, de política. ¡Saben criar hijos, tocar la guitarra, agarrar un arma! Ustedes son las mujeres que nosotros creíamos que existían solo en las novelas o en las películas” (Lewin y Wornat, 2020, 134).

Las presas eran, por tanto, la fantasía de los militares, sus juguetes sexuales, y el embarazo no era un impedimento (Memoria Abierta, 2012, 53). Una exdesaparecida, al testificar ante el juez por la causa El Vesubio, señala que, a pesar de su embarazo bastante visible, la violaron repetidamente. A los represores los describe como sádicos que buscan “el rito bárbaro del coito”, porque las mujeres eran “el pecado” (Lewin y Wornat, 2020, 74-76). Algunos embarazos, a consecuencia de las constantes agresiones sexuales, terminaban en abortos caseros (Memoria Abierta, 2012, 53-54). A NN la dejaron continuar la gestación, pero otras mujeres pasaron por la experiencia del aborto hasta en dieciocho ocasiones. Este fue el caso de Mirta, niñera, criada y objeto sexual del policía Roberto Heriberto Albornoz, a quien “una señora vieja” le hacía los abortos en “una casa grande” (Lewin y Wornat, 2020, 214).

El destino final de NN, como el de la mayoría de las mujeres detenidas, fue el fusilamiento (Memoria Abierta, 2012, 37). La pérdida de su hijo la llevó, una vez más, al enloquecimiento. Se fue “quedando callada y quieta” (Morales, 2010, 25), esperando a que la muerte se la llevara y acabara por fin con su sufrimiento. NN quedó durante casi 30 años sepultada bajo la tierra, su tierra, esperando a que el río llevara sus restos a la inmensidad del mar. Sin embargo, es rescatada por la Forense, quien le devuelve la identidad perdida para que nunca más forme parte del olvido.

5. CONCLUSIONES

El teatro realiza una labor de denuncia política y revisión de la memoria histórica para traer al presente los recuerdos del pasado empleando una narrativa del cuerpo. Gracia Morales, a través de la atemporalidad, la universalidad y el maridaje entre la realidad y la ficción, ha conseguido acercar al público la memoria histórica que bien pudo haber ocurrido en Argentina o en España. Su obra *NN 12* muestra, a través de la ficción, la violencia que estas naciones, entre tantas otras, sufrieron. Sin embargo, la obra está sumamente influenciada por lo acontecido en Argentina. NN, protagonista de la obra, junto a su hijo Esteban, su torturador el Hombre Mayor, la Forense y las cartas de Irene Cabriel, (re)construye sus años de cautiverio, marcados por las torturas, las violaciones, el embarazo, la violencia obstétrica y el aniquilamiento.

Durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, la violación fue el principal método de adoctrinamiento y exterminio de aquellas personas consideradas subversivas y se dio en todos los centros ilegales de detención. Los represores, educados en el ejercicio de la violencia, adquieren el poder de violar, convirtiéndose en moralizadores y *disciplinadores*, regidos por el mandato de la violación. De esta manera, la violencia sexual no solo les permitía demostrar su victoria ante el bando vencido, sino su superioridad masculina sobre el género débil: el femenino. Así, el cuerpo de la mujer se convirtió en objeto de placer apto para juegos sexuales, siendo esta constantemente cosificada y despojada de su identidad. Muchas quedaron embarazadas, dando a luz a hijos e hijas de aquellos mismos torturadores que luego entregaban las criaturas a familias simpatizantes con el régimen con el pretexto de que recibieran una mejor educación (Morales, 2010, 19). Otras sufrían constantes abortos debido a las torturas o a la necesidad de deshacerse del engendro concebido tras una violación (Memoria Abierta, 2012, 52). La mayoría fueron asesinadas y sus cuerpos todavía siguen en paradero desconocido. Las que salieron con vida se vieron, en muchas ocasiones, forzadas a claudicar ante los abusos para asegurarse la supervivencia. Estas han sido doblemente estigmatizadas: como “traidoras”, por haber colaborado con el régimen opresor, y como “putas”, por haber mantenido relaciones con sus torturadores. Esta visión de lo sucedido junto con la falta de apoyo judicial ha causado un silenciamiento de las víctimas, las cuales han tardado casi treinta años en denunciar abiertamente sus casos (Wornat, 2020, 21).

NN 12 es, por tanto, un testimonio escénico de las experiencias de muchas mujeres que sufrieron la misma violencia. La obra, siempre en clave poética, está plagada de guiños a la

realidad actual argentina: la Forense busca la identidad de los desaparecidos como lo hace el Equipo Argentino de Antropología Forense; el Hombre Mayor vive impunemente como el teniente coronel Emilio Nanni (Garzón y Romero, 2008, 430). Esteban busca la verdad y la justicia como Leticia Baibiene busca las suyas (Garzón y Romero, 2008, 77). La violación y las torturas de NN son las de Nilda Eloy o Silvia Ontiverio; su violencia obstétrica es la que describe Adriana Frizman en el libro *Y nadie quería saber* (Memoria Abierta, 2012, 56); su paulatino enloquecimiento y su destino trágico es el de Inés Cobos (Lewin y Wornat, 2020, 47). En definitiva, NN no sólo es Marlene, o Patricia; NN es una lista interminable de mujeres desaparecidas, perdidas en la tierra, que aguardan a ser identificadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO. s. f. *Nuestros Nietos*. Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/caso> (Accedido: 20 de septiembre de 2021).
- ALTUZARRA ALONSO, I. 2020. “El delito de violación en el código penal español: análisis de la difícil delimitación entre la intimidación de la agresión sexual y el prevalimiento del abuso sexual. Revisión a la luz de la normativa internacional”, *Estudios de Deusto*, 68, pp. 511-558. [https://doi.org/10.18543/ed-68\(1\)-2020pp511-558](https://doi.org/10.18543/ed-68(1)-2020pp511-558).
- AVILÉS DIZ, J. 2014. “Fosas de la identidad perdida: representaciones de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo”, *Hispanófila*, 170, pp. 73-95. <https://doi.org/10.1353/hsf.2014.0015>.
- BOURKE, J. 2008. *Rape. A History from 1860 to the Present*. London: Virago Press.
- BROWNMILLER, S. 1975. *Against Our Will*. New York: Fawcett Columbine.
- BUENO, L. 2012. “La realidad más ‘irreal’: Técnicas posmodernas en la dramaturgia de Gracia Morales”, *Don Galán* 2, pp. 81-85.
- CONADEP. 1984. *Nunca más. Informe*. Disponible en: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm> (Accedido: 30 de abril de 2021).
- CONTEXTO TEATRAL. s. f. *Gracia Morales*. Disponible en: <https://www.contextoteatral.es/graciamorales.html> (Accedido: 30 de abril de 2021).
- DE LA PUENTE, M. I. 2019. *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Ciudad de Buenos Aires: Eudeba.
- DÍAZ-MARCOS, A. M. 2020. “NN12 de Gracia Morales. Teatro y memoria histórica”, *Contextos: Estudios de humanidades y ciencias sociales*, Extra 45. Disponible en: <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1510/1572> (Accedido: 30 de abril de 2021).
- DUBATTI, J. 2015. “Filosofía del teatro en Argentina”, *Artes la Revista*, 11(18), pp. 9-33. Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/24320/19863> (Accedido 22 de noviembre de 2021).
- FITZPATRICK, L. 2018. *Rape on the Contemporary Stage*. London: Palgrave Macmillan.
- GABRIELE, J. P. 2014. “The Global Contexture of Recent Spanish Theatre. Two Exemplary Plays”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 40(2), pp. 605-622.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. 2012. *Cómo se comenta una obra de teatro*. México, D. F.: Paso de gato.

- GARZÓN, B. y ROMERO, V. 2008. *El alma de los verdugos*. Barcelona: RBA Libros.
- LEWIN, M. 2020. "Prólogo", en Lewin, M. y Wornat, O. (eds.), *Putas y guerrilleras*. Buenos Aires: Planeta, pp. 31-33.
- LEWIN, M. y WORNAT, O. 2020. *Putas y guerrilleras*. Buenos Aires: Planeta.
- MARCUS, S. 2002. "Cuerpos en lucha, palabras en lucha: una teoría y una política para la prevención de la violación". (Trad. C. Olivares). *Debate Feminista*, 26, pp. 59-85. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2002.26.736>.
- MEMORIA ABIERTA. 2012. "... Y nadie quería saber". Relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en Argentina. Buenos Aires: s. e. Disponible en: <http://memoriaabierta.org.ar/wp/wp-content/uploads/2018/07/Y-nadie-queria-saber-Memoria-Abierta.pdf> (Accedido: 15 de abril de 2021).
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN. 2013. "La última dictadura. Mejor (no) hablar de ciertas cosas". Disponible en: www.me.gov.ar (Accedido: 10 de mayo de 2021).
- MORALES, G. 2010. "NN12". *CELCIT. Dramática Latinoamericana*. Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=Gracia%20Morales&f=&m=> (Accedido: 15 de abril de 2021).
- MORALES, G. 2013. "Cuaderno de bitácora: NN 12", *Las Puertas del Drama*, 41. Disponible en: <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/cuaderno-de-bitacora-nn-12/> (Accedido: 30 de abril de 2021).
- MORALES, G. 2016. "Un teatro para intro-tenerse o carta desde la periferia", *Las Puertas del Drama*, Extra 1. Disponible en: <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/un-teatro-para-intro-tenerse-o-carta-desde-la-periferia/> (Accedido: 15 de abril de 2021).
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS. 2019. "Enfoque basado en los derechos humanos del maltrato y la violencia contra la mujer en los servicios de salud reproductiva, con especial hincapié en la atención del parto y la violencia obstétrica: Nota del Secretario General", *Informes a la Asamblea General A/74/137*, pp. 1-26.
- PALACIOS DIAZCEBALLOS, C. d. C. 2007. *La figura femenina bajo represión y violencia en el teatro de Griselda Gambaro*. Tesis Doctoral, University of Tennessee Knoxville. Disponible en: https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/260 (Accedido: 4 de mayo de 2021).
- PEREIRA, A, y Zubiaur, M. 2011. "Sobre el origen de la violación", *ReCrim: Revista de l'Institut Universitari d'Investigació en Criminologia i Ciències Penals de la UV*, 6, p. 21-31. Disponible en: <https://www.uv.es/iccp/recrim/recrim11/recrim11a02.pdf> (Accedido: 4 de mayo de 2021).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2021. *Diccionario de la lengua española*. Versión electrónica 23^a ed. <https://dle.rae.es/NN> (Accedido: 14 de mayo de 2021).
- SANDOVAL-LEÓN, O. 2020. "La tortura silenciada: La violencia sexual en el teatro posdictadura del Cono Sur", *Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 46(1-2), pp. 151-172. <https://doi.org/10.14321/jgendsexustud.46.1-2.0151>.
- SEGATO, R. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- SONDÉREGUER, M. 2012. "Presentación", en Sondéreguer, M. (ed.), *Género y poder: violencias de género en contextos de represión política y conflictos armados*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, pp. 9-16.
- TODOROV, T. 2000. *Los abusos de la memoria*. (Trad. M. Salazar Barroso). Barcelona: Paidós.
- VERZERO, L. 2020. "Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino", *Historia y Memoria*, pp.137-172. <https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9853>.
- VILLANUEVA EGAN, L. A. *et al.* 2016. "¿De qué hablamos cuando hablamos de violencia obstétrica?", *CONAMED* 21(1), pp. 7-25. Disponible en: <https://www.medigraphic.com/pdfs/conamed/con-2016/cons161b.pdf> (Accedido: 14 de mayo de 2021).
- WORNAT, O. 2020. "Vivir con la culpa", en Lewin, M. y Wornat, O. (ed.), *Putas y guerrilleras*. Buenos Aires: Planeta, pp. 31-33.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido cofinanciado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información de la Consejería de Economía, Conocimiento y Empleo y por el Fondo Social Europeo (FSE) Programa Operativo Integrado de Canarias 2014-2020, Eje 3 Tema Prioritario 74 (85%).

NOTA SOBRE LA AUTORA

Irene Sánchez es Personal Investigador en Formación en la Universidad de las Palmas de Gran Canaria (ULPGC), donde realiza su tesis doctoral sobre la representación de la violación en el teatro contemporáneo español y argentino. Es graduada en Artes Escénicas y Mediática y Comunicación Audiovisual y Multimedia por la Universidad Europea de Madrid (UEM). Además, cuenta con un Máster en Formación e Investigación Literaria y Teatral en el Contexto Europeo por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). ORCID: 0000-0002-3741-7964