

Teatro x la Identidad: un escenario para la causa de Abuelas de Plaza de Mayo*

María Luisa Diz
UBA/ CIS-CONICET/ IDES/ UNDAV
mariludiz@hotmail.com

Palabras clave:

Teatro x la Identidad. Abuelas de Plaza de Mayo. Apropiación de menores. Restitución de la identidad. Proceso de institucionalización.

Resumen:

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento conformado por colectivos de teatristas que se originó en el año 2001 en la Ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de colaborar con la causa de *Abuelas de Plaza de Mayo* por la localización y por la restitución a las familias legítimas de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). El presente artículo se propone analizar por qué el teatro se convierte en la herramienta emblemática de la producción cultural de *Abuelas*; en qué sentidos la vinculación fundacional de TxI con *Abuelas* influye en sus modos de representación; y de qué maneras lidia con la tensión entre autoconcebirse como un colectivo autogestivo e independiente y establecer apoyos económicos, políticos e institucionales por parte de diferentes niveles estatales.

Teatro x la Identidad: a stage for the cause of Abuelas de Plaza de Mayo

Key Words:

Teatro x la Identidad. Abuelas de Plaza de Mayo. Appropriation of minors. Restitution of identity. Institutionalization process.

Abstract:

Teatro x la Identidad (TxI) is a movement made up of groups of theater players that originated in 2001 in the City of Buenos Aires, with the aim of collaborating with the cause of *Abuelas de Plaza de Mayo* for the location and for the restitution to the legitimate families of the children of the disappeared who were appropriate during the last Argentine civic-military dictatorship (1976-1983). The present article intends to analyze why the theater becomes the emblematic tool of the cultural

* Este artículo forma parte de los resultados de mi Tesis Doctoral *Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2017, inédita.

production of *Abuelas*; In what ways the foundational connection of TxI with *Abuelas* influences their modes of representation; and in what ways TxI deals with the tension between self-conceiving as a self-managing and independent collective and establishing economic, political and institutional support from different state levels.

Introducción

Teatro x la Identidad (TxI) surgió en el año 2001 como una de las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión que *Abuelas de Plaza de Mayo*¹ comenzó a elaborar a partir de su vigésimo aniversario como Asociación en el año 1997. El teatro se convirtió en la herramienta emblemática de la producción cultural de *Abuelas* que no solo permaneció de manera ininterrumpida en el tiempo, sino que además se expandió geográficamente a nivel nacional e internacional. Con la intención de analizar este fenómeno, cómo esta vinculación fundacional entre teatristas y *Abuelas* influyó en la producción y en la selección de los modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad por parte de TxI, y cómo este debe lidiar con la tensión entre autoconcebirse como un colectivo autogestivo e independiente y establecer apoyos económicos, políticos e institucionales por parte de diferentes niveles estatales, el presente artículo se basa en el examen de literatura institucional y de materiales de difusión de *Abuelas*; de una selección de producciones teatrales antecedentes de TxI y de sus ciclos en el período 2001-2011; de documentos del archivo de prensa de TxI; de material hemerográfico y electrónico; de entrevistas a algunos/as de los/as integrantes y ex integrantes de la Comisión Directiva de TxI, y a

¹ En 1977, un subgrupo de madres de jóvenes detenidos/as-desaparecidos/as, pertenecientes a la *Asociación Madres de Plaza de Mayo* –constituida el 30 de abril de ese mismo año–, comenzó a reunirse para buscar a sus nietos/as. Estos/as habían sido secuestrados/as en operativos militares junto a sus padres o habían nacido durante el cautiverio de sus madres embarazadas en centros clandestinos de detención durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983).



participantes de algunos de sus ciclos teatrales (actores, actrices, dramaturgos/as, directores/as); y de un estudio de sus trayectorias artísticas.

La irrupción del teatro como una estrategia de búsqueda y de difusión institucional entre los años 1997 y 2001 se produjo a partir de la confluencia de *momentos de sedimentación de prácticas* [Perera, 2016]² dramáticas de las Abuelas que implicaron la construcción, por parte de ellas mismas, de personajes, de situaciones, de códigos y de acciones para poder reunirse y buscar a sus nietos/as en medio del accionar represivo del terrorismo de Estado. Según el relato institucional, las Abuelas

trataban de parecer señoras mayores convencionales que tomaban el té y, a veces, fingían celebrar el cumpleaños de alguna; elaboraron un código para hablar por teléfono: «el hombre blanco» era el Papa; «cachorros», «cuadernos» y «flores» eran los niños; las «chicas» o las «jóvenes» eran las Madres, y las «viejas» o las «tías viejas» eran ellas mismas; hablaban casi susurrando; si era un edificio, se juntaban a la hora de la siesta para no cruzarse con el encargado, evitaban el uso del ascensor y bajaban las persianas; y muchas dejaron de fumar para que el olor a cigarrillo no las delatara [Abuelas, 2007: 23].

Los mencionados momentos de sedimentación de prácticas dramáticas de *Abuelas* también involucraron una puesta en relato testimonial, familista y humanitaria –con la publicación del libro *Botín de guerra* de Julio E. Nosiglia en 1985– para legitimar y visibilizar públicamente la búsqueda de los/as nietos/as apropiados/as, la denuncia de la existencia de un plan sistemático de apropiación ejecutado por la última dictadura cívico-militar, y la historia y la lucha de las Abuelas como colectivo. En aquellos momentos, además, influyeron las prácticas performáticas y artísticas (escraches, blogs, historietas, charlas y testimonios visuales) en el escenario público por parte de la generación de los/as hijos/as

² Este concepto es utilizado para «entender a Teatro Abierto como momento de sedimentación de prácticas que no solamente fueron anticipadas por otros tipos de teatro político como el teatro independiente sino que también continuaron y se expandieron hacia otros movimientos socioculturales, *dentro y fuera del campo teatral*» [Perera, 2016: 100]. Teatro Abierto fue un movimiento teatral que surgió en el año 1981 como respuesta a la supresión por decreto de la cátedra de teatro argentino en el Conservatorio Nacional por parte de la dictadura militar bajo el argumento de que el teatro argentino no existía.



de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*– que revitalizaron las prácticas y los discursos del movimiento de derechos humanos, a mediados y fines de los años ‘90.

La aparición del teatro como una herramienta artística al servicio de la causa de *Abuelas* se produjo en el marco de un cambio de rumbo efectuado por la Asociación hacia fines de los años ‘90, que marcó un antes y un después en su historia. Por un lado, la decisión de tener una política institucional en relación a los medios masivos de comunicación en torno a la temática de la apropiación de menores y su búsqueda a partir de la producción de materiales de difusión de archivo propio. Esta decisión se tomó ante la constatación del escaso tratamiento de aquella temática por parte de los medios que, además y por lo general, iba a contramano de lo que *Abuelas* pretendía visibilizar públicamente. Tal fue el caso de los mellizos Reggiardo Tolosa quienes, por entonces, promediaban los veinte años de edad y

fueron expuestos en programas de televisión conducidos por simpatizantes de la dictadura, en los que se invitaba al matrimonio apropiador o se lo conectaba vía telefónica, cuando el juez había prohibido claramente el contacto con los chicos y más aún su exposición en los medios [*Abuelas*, 2007: 103].

Por el otro, la iniciativa de esta política institucional también implicó la elaboración de nuevas estrategias de búsqueda y de difusión destinadas al público de la generación de los/as nietos/as apropiados/as para despertar la duda en torno a sus identidades. Ante la comprobación de que los/as nietos/as que buscaban, por entonces, ya eran jóvenes con autonomía de decisión, para tener llegada y producir identificación en ese público, las nuevas estrategias apelaron a sus medios de socialización, a sus consumos culturales y a sus pares generacionales. Para las *Abuelas*, por ejemplo, el deporte y el rock son medios de socialización a través de los cuales se



transmiten y se ejercitan valores y lenguajes entre la juventud [Abuelas, 2007: 180; <<https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1>>].

Estas estrategias incluyeron la realización de campañas de difusión masiva y de convocatorias a personalidades de la cultura, del arte y de los medios. Esas campañas implicaron, a su vez, la elaboración de una serie de producciones audiovisuales, entre las que se destacan los spots para televisión y la serie de unitarios de *Televisión x la Identidad*. Estas producciones combinaron los usos de los géneros ficcional y testimonial para construir las figuras y las historias de nietos/as recuperados/as, articulando modos de representación entre lo singular y lo universal. Apelaron a las actuaciones de jóvenes actores no profesionales, y a las participaciones de nietos/as recuperados/as y de sus hermanos/as para producir el máximo efecto de realidad y de identificación en el público joven de la generación de los/as nietos/as apropiados/as. Pero también recurrieron a las interpretaciones de actores y de actrices reconocidos/as públicamente para potenciar la llegada masiva de estas producciones a la audiencia. Utilizaron procedimientos mayormente pertenecientes al realismo, como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las actuaciones que buscan representar fielmente las psicologías de los personajes y generar una empatía emocional en la audiencia. Reprodujeron ejes temáticos presentes en el discurso institucional de *Abuelas*, como la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Configuraron y transmitieron de manera reiterada ciertos modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad que replicaban informaciones elaboradas y puestas en circulación por la labor y la literatura institucionales de *Abuelas*. Estas producciones, y en particular los proyectos y materiales educativos elaborados por *Abuelas* en conjunto con el Ministerio de Educación de la Nación a partir del año 2003 (CD's que incluyen cuadernillos, textos, videos, actividades pedagógicas, ponencias de especialistas, colecciones de libros, módulos de capacitación y programas), buscaron promover la «restitución *del derecho a*



la identidad»³ de los/as niños/as y jóvenes, tematizando y problematizando el acto de restitución de la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as.

Los modos de representación oscilaron entre la reproducción de narrativas recurrentes y simplificadas, y la introducción de narrativas excepcionales y disruptivas en torno a la identidad de los/as desaparecidos/as, a la apropiación de sus hijos/as, a la figura de los apropiadores, a la búsqueda de las Abuelas, al proceso de restitución de la identidad, al análisis de ADN, al reencuentro de los/as nietos/as apropiados/as con sus familias biológicas, a los vínculos afectivos de los/as nietos/as con las familias apropiadora y adoptiva, y a las fotos y pertenencias de los padres desaparecidos como disparadores del reconocimiento y del recuerdo de sus hijos/as.

Las primeras aproximaciones del teatro a la causa de Abuelas y los antecedentes teatrales inmediatos de TxI

El teatro irrumpió en la historia de *Abuelas* ocupando un lugar de relevancia como homenaje y como cierre en su primera campaña de difusión titulada *¿Vos sabés quién sos?*, realizada en el marco de la celebración de su vigésimo aniversario en el año 1997. «El Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo», con texto de Roberto «Tito» Cossa y dirección de Leonor Manso y Villanueva Cosse en el Teatro Nacional Cervantes, dejó el camino abierto en el tiempo para el surgimiento de una nueva aproximación del teatro a la causa de la Asociación y de un nuevo antecedente de lo que sería la consolidación de TxI como el emblema de la producción cultural de *Abuelas*: el espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, de Patricia

³ Este es definido como «el derecho de cada uno a saber quién es» [*Abuelas*, 2006: 28]. Esto implica conocer o saber quiénes fueron o son nuestros padres, pertenecer a un grupo familiar, a una cultura y a una historia [en línea] en https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo_promotores.pdf [consultado el 25-04-2016]



Zangaro con dirección de Daniel Fanego, estrenado en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2000. Tanto el homenaje como el semimontado se produjeron a partir de una confluencia de intereses entre *Abuelas* y algunos/as teatristas. *Abuelas* buscaba otorgarle legitimidad y visibilidad públicas a su causa a través de la cultura, del arte y de los medios. Mientras que los/as teatristas pertenecientes a la tendencia realista se propusieron darle continuidad a un proyecto de teatro comprometido con la realidad social y política, y como forma de construcción de conocimiento en el contexto de crisis del modelo neoliberal.

El homenaje y el semimontado tomaron documentos, discursos y estrategias institucionales de *Abuelas* para abordarlos dramáticamente y, así, aportarle a dicha Asociación un modo de representación directo y realista, y un modo de transmisión masivo y espectacular de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Estos modos de representación y de transmisión fueron continuados por TxI.

Tanto el homenaje como el semimontado documentaron y denunciaron la vigencia en democracia de un delito cometido en dictadura, como forma de acción política concreta. Mientras que la convocatoria a una gran cantidad y diversidad de actores y de actrices que, en su mayoría, tenían la característica en común de tener visibilidad pública contribuyó a la transmisión masiva y espectacular de esa documentación y de esa denuncia en un medio no masivo como es el teatro, además de colaborar en el incremento de consultas en la sede de *Abuelas*. A modo de ejemplo, una carta de *Abuelas* firmada por su presidenta Estela de Carlotto y, por entonces, su secretaria Alba Lanzillotto, dirigida a los «amigos del *Teatro por la Identidad*», afirmaba que *A propósito de la duda* había contribuido eficazmente a generar en muchos jóvenes la duda en torno a sus identidades; ya que, en ese año 2000, habían conseguido que seis de los chicos que buscaban habían recuperado sus identidades. Ambos espectáculos trabajaron a partir de lenguajes y procedimientos estéticos como el formato coral, para construir un relato polifónico en el que cada una de las voces de



los/as intérpretes intervenía de manera coordinada; el monólogo para interpelar al público a partir de la puesta en escena de relatos singulares-personales; y la articulación entre los géneros ficcional y testimonial para vincular modos de representación entre lo singular y lo universal, de manera similar a la estética de las producciones audiovisuales de *Abuelas*.

El homenaje también buscó promover la «restitución *del derecho* a la identidad» venerando de manera solemne y jerarquizando en escena la memoria institucional de *Abuelas* en torno al pasado reciente, al delito de apropiación de menores y a la labor de la Asociación. El semimontado puso en relación/tensión esa memoria dentro de la escenificación de una disputa memorial entre fragmentos de testimonios de afectados directos, y de responsables y cómplices por la represión y el delito de apropiación de menores. Sin embargo, esa disputa no fue puesta a consideración de los espectadores, en tanto la figura y el discurso de los represores y de los apropiadores fueron representados a través de la reproducción de narrativas heroicas y autovictimizantes, justificaciones, autoexculpaciones y posiciones defensivas. Por ende, el semimontado construyó un tipo de espectador pasivo que «*debe ver* [...] lo que el director teatral le *hace ver*» [Rancière, 2010: 20].

Por otro lado, el semimontado replicó y extremó de manera tragicómica uno de los tópicos recurrentes en el discurso institucional de *Abuelas*: la incompatibilidad de rasgos físicos entre apropiados y apropiadores como un indicio para poner en duda la identidad. No obstante, ese tópico fue puesto en discusión a partir del foco en el trastocamiento narrativo de la identidad que causa la apropiación: la incompatibilidad de ese rasgo físico era ‘leída’ por el personaje del apropiado no como un indicio de duda identitaria, sino como un malestar que intentaba ser evadido mediante el supuesto bienestar económico y material otorgado por la experiencia de la apropiación.

En contraposición al abordaje referencialmente directo de *A propósito de la duda*, la obra *Playback*, de Pablo Zukerfeld, por Espacio



Vacío Compañía teatral, estrenada en la sala Antonin Artaud en ese mismo año 2000, propuso un tratamiento metafórico de ese trastocamiento narrativo mediante el recurso del playback: el apropiado aparecía representado como un ser despojado de su voz y de su discurso propios que, por tanto, no tenía otra alternativa que repetir de manera automatizada el discurso de sus apropiadores.

De esta manera, ambos espectáculos, tematizaron y dramatizaron –de manera directa e indirecta– una noción compleja de identidad incluyendo vínculos y afectos de la experiencia de la apropiación.

A propósito del origen de TxI

El homenaje y, sobre todo, el semimontado funcionaron como condiciones de posibilidad para el surgimiento de TxI. Su origen apareció representado en el relato de algunos/as de sus protagonistas como un inicio y como un espacio románticos, horizontales, abiertos y plurales. Esta visión compartida sobre el origen se vio alimentada por el contexto de crisis económica, política, social y cultural de los años 2000/2001, de «eclosión o *boom* de la memoria» [Lvovich y Bisquert, 2008], y del «nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)» [Dubatti, 2002]. Tanto teatristas como *Abuelas* se atribuyeron el haber formado parte de la idea inicial de ser un lugar de construcción de relatos sobre las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad para, además, intentar incidir recursivamente sobre aquellas. Una idea que resultó ser exitosa tanto para *Abuelas*, por la legitimidad y visibilidad públicas que obtuvo su causa, como para algunos/as teatristas que lograron articular sus profesiones con una militancia. En este sentido, TxI podría ser considerado como una experiencia que intenta ser continuadora de las experiencias de *teatro militante* [Verzero, 2013] de fines de los ‘60 y mediados de los ‘70, fundamentalmente, en dos aspectos: el servicio y el compromiso. La puesta del teatro al servicio de una causa y el compromiso de intentar incidir recursivamente sobre aquella.



Pero también TxI se erigió como un lugar de construcción de relatos acerca de otras temáticas y problemáticas en las que no solo el derecho a la identidad de los/as nietos/as apropiados/as, tan pregonado por *Abuelas*, sino también el derecho a otras identidades –sociales, culturales, de género, sexuales, de etnia, etc.– se vio afectado. Esta construcción de relatos se hizo más evidente a partir del segundo ciclo del año 2002 en adelante. De este modo, TxI intentó instalar la causa político-institucional de *Abuelas* como una causa de interés público por el derecho a la identidad.

La visión romántica compartida acerca del origen y del espacio de TxI comenzó a desdibujarse a partir de la conformación de una primera Comisión Directiva⁴. Los/as fundadores/as e integrantes de esa primera comisión tenían en común las características de ser teatristas, cuyas trayectorias combinaban participaciones en movimientos y en producciones que buscaron articular arte y política⁵, con trabajos en producciones mediáticas. De esta manera, estos/as teatristas buscaban tener un reconocimiento material y simbólico que les permitiera generar y gestionar un proyecto propio que, a imagen y semejanza de ellos/as, vinculara arte y política, y tuviera visibilidad pública.

Las producciones teatrales del primer ciclo de TxI en el año 2001 replicaron, en su mayoría, los ejes temáticos alrededor de las que se construyeron las producciones audiovisuales de *Abuelas*⁶: la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Las producciones que se caracterizaban por apelar a procedimientos realistas como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las formaciones actorales en métodos realistas abordaban, de manera directa,

⁴ Integrada por Marta Betoldi, Luis Rivera López, Claudio Gallardou, Norberto Díaz, Eduardo Blanco, Susana Cart, Marcela Ferradás, Joaquín Bonnet, Andrea Tenutta, Coni Marino, Daniel Di Biase, Cristina Fridman, Eugenia Levin, Valentina Bassi, Daniel Fanego, Camila Fanego, Diana Lamas y Martín Orecchio.

⁵ Teatro Abierto, La Banda de la Risa y Libertablas.

⁶ *Las letras de mi nombre*, de Vita Escardó y Victoria Egea; *Sin nombre*, de Sol Levinton; *Margarita*, de Adriana Tursi; *El nombre*, de Griselda Gambaro; *El que borra los nombres*, de Ariel Barchilón; *Hijos naturales, nombres civiles*, de Horacio Banega; *Hija*, de Mariana Anghileri; *Contracciones*, de Marta Betoldi; *Vagamente familiar*, de Carlos Balmaceda; *Sangre Huesos Piel Alma*, de Pedro Sedlinsky; y *Madresperanza*, de Mario Cura.



las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Mientras que aquellas producciones que recurrían a procedimientos metafóricos, fragmentarios, yuxtapuestos, absurdos y humorísticos, así como también a actuaciones formadas en estéticas diversas, trataban problemáticas referidas a la «restitución *del derecho* a la identidad».

Las repercusiones del primer ciclo de TxI posibilitaron y legitimaron, de alguna manera, la aparición contemporánea, aunque efímera, de otro ciclo de teatro al servicio de la causa de otro organismo de derechos humanos: el ciclo «Jueves de la Memoria» en homenaje a la lucha de las Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, organizado también por teatristas pertenecientes a la tendencia realista, en el Teatro del Pueblo. Este ciclo tematizó y dramatizó las mismas problemáticas que abordó TxI, como la desaparición y el delito de apropiación de menores, y apeló a los mismos procedimientos realistas mencionados. No obstante, una de sus obras trabajó dramáticamente el deseo de venganza de los afectados directos hacia los responsables de las desapariciones⁷. Un tema tabú que solo reaparecerá, también de manera excepcional y por fuera de los ciclos de TxI, en el circuito teatral independiente de Buenos Aires en los años 2008 y 2009⁸.

TxI se concibió como un momento de sedimentación de prácticas dramáticas, performáticas y artísticas de *Abuelas*, hijos/as, nietos/as y hermanos/as agrupados/as colectiva y políticamente. Pero, además, desde el primer ciclo, TxI supo poner en escena los *performances* [Taylor, 1997; 2011]⁹ testimoniales de Abuelas, hijos/as, hermanos/as y nietos/as como

⁷ *Tres buenas Mujeres (o cómo asar un pavo a la pimienta)*, un cuento de Laura Bonaparte, madre de tres desaparecidos, en versión teatral de Graciela Holfeltz, con dirección de Georgina Parnagnoli.

⁸ La puesta en acto del ejercicio de la venganza en obras que tematizan el pasado reciente argentino es detectada por Verzero (2010) en algunas obras de ficción realizadas unos años después como *Chiquito* (2008), de Luis Cano y *Ausencia* (2009), de Adrián Canale. La hipótesis de Verzero sostiene que el ejercicio de justicia por mano propia se da en el terreno de la ficción y en un momento en que las garantías institucionales estaban firmemente sostenidas desde el Estado.

⁹ Taylor concibe los *performances* como estrategias que se ponen en acto en un escenario y bajo un guión determinados (1997) y que «funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas» [2011: 20].



corolario de la ficción teatral, de manera similar a las producciones audiovisuales de *Abuelas*. Incluso, TxI configuró un modo de representación institucional de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad a partir de la dramatización de estos denominados *performances* testimoniales en una serie de « monólogos testimoniales» y de «testimonios pertenecientes al Archivo Biográfico Familiar de Abuelas¹⁰» que fueron puestos en escena en los ciclos de los años 2002 y 2005.

Desde la etapa de origen, se evidenció la articulación de dos relaciones/tensiones en TxI: entre la autogestión y el ingreso a las lógicas de la industria cultural, y entre la independencia político-partidaria y el establecimiento de apoyos económicos, institucionales y políticos. Por un lado, el ingreso a ciertas lógicas de la industria cultural, como la venta de *merchandising* y la convocatoria a figuras del espectáculo, fue entendido como una contrapartida necesaria para afrontar costos y no como una dinámica antagónica para la autogestión del teatro, considerado como un sector de la economía que se desarrolla en torno a los bienes culturales. Pero también para atraer una mayor cantidad y diversidad de espectadores que no eran público de teatro, y obtener legitimidad y visibilidad públicas para un medio no masivo como es el teatro. De esta manera, TxI intentó que este fenómeno específico del teatro político-social tuviera una llegada masiva.

Por otro lado, TxI se pretendió desde sus inicios como una experiencia teatral independiente de la política partidaria y de los gobiernos de turno que, por ese entonces, se encontraban inmersos en la crisis. No obstante, la recepción de algunos apoyos iniciales por parte de algunos organismos dependientes del gobierno porteño puso en cuestión esa originaria y pretendida independencia¹¹. De este modo, TxI se iniciaba como

¹⁰ El Archivo Biográfico Familiar de Abuelas reconstruye la historia de vida de los desaparecidos para transmitírsela a sus hijos/as –los/as nietos/as de las Abuelas– que así acceden a un registro oral, escrito y fotográfico de sus padres.

¹¹ El primer ciclo de TxI recibió el Premio Trinidad Guevara a la labor teatral 2001, otorgado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y fue declarado de Interés Cultural por la Comisión de Lectura de la Legislatura de la Ciudad



una empresa teatral a escala local. A partir de la apertura de un nuevo contexto histórico, político, social y memorial en el año 2003, se expandirá a escala nacional, con el establecimiento explícito de nuevos apoyos políticos.

El proceso de institucionalización de TxI

A partir del segundo ciclo de TxI, en el año 2002, se comprobó el inicio del atravesamiento de un proceso de institucionalización por parte del colectivo porteño fundador, representado por su Comisión Directiva. De acuerdo con Copferman y Dupré, el concepto de *teatro-institución* se refiere a «la empresa teatral más o menos integrada social y estructuralmente a la que el Estado reconoce, total o parcialmente, una misión, cuya realización debe corroborar los valores que dicho Estado preconiza» [1969: 7]. A partir de esto, puede postularse una noción amplia de institucionalización en la que salas, grupos y proyectos teatrales se integren social y estructuralmente, no solo a través de su articulación con las políticas estatales, sino también con las acciones de otros actores sociales y con la producción planificada de acciones propias que se reproduzcan, de manera sistemática, a lo largo del tiempo. En este sentido, el proceso de institucionalización del colectivo porteño fundador de TxI implicó la integración social y estructural de dicho colectivo a través de la articulación con políticas estatales en materia de memoria y con estrategias de búsqueda y de difusión de *Abuelas* a partir del año 2003. «TxI Itinerante» se articuló como una herramienta de difusión de las actividades y de la presencia en algunas ciudades del interior del país de la Red Nacional por el Derecho a la Identidad, puesta en marcha por la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad –dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación– y por *Abuelas*. Por su parte, «TxI Itinerante» realizaba una cierta cantidad de funciones en escuelas y en organizaciones sociales en todo el país a cambio de subsidios provenientes de la Secretaría de Cultura (hoy Ministerio de Cultura) y el

Autónoma de Buenos Aires. También recibió adhesiones por parte de Proteatro (Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad).



Ministerio de Desarrollo Social. Además, «TxI Itinerante» llevó a cabo funciones en instituciones de las Fuerzas Armadas y de Seguridad, por disposición de la entonces Ministra de Defensa Nilda Garré. Por último, los libros de TxI que contienen los textos dramáticos de las obras que formaron parte de los ciclos del período 2002-2014 fueron publicados por el Ministerio de Educación para ser puestos en circulación en las escuelas de todo el país.

Aquel proceso de institucionalización se produjo también a partir de la vinculación del colectivo con las acciones de otros grupos y proyectos. En este sentido, «TxI Itinerante» posibilitó la expansión geográfica del colectivo porteño fundador, a través del incentivo y de la creación de otros colectivos de TxI por parte de teatristas nacionales e internacionales¹².

Pero, además, el proceso de institucionalización del colectivo implicó la producción planificada de acciones propias –o adoptadas como tales– que se reprodujeron, de manera sistemática, a lo largo del tiempo. El «Espacio Abierto» –cuyo nombre ha sido tomado de Teatro Abierto– estableció, amplió y consolidó la estrategia de convocar no solo a actores y actrices, sino también a personalidades de la cultura, del arte y de los medios en un espacio y tiempo determinados de las funciones, con el objetivo de potenciar la llegada masiva de los ciclos.

Otra de esas acciones propias fue el establecimiento y la consolidación de un modo de representación institucional de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad, denominado por la Comisión Directiva como «temática directa». Este modo de representación se caracterizó por la apelación al trabajo dramático con testimonios reales, a las actuaciones de carácter realista por parte de actores y de actrices reconocidos públicamente, y otras figuras del

¹² Hasta el momento, se crearon sedes de TxI en el interior del país: en Córdoba (2002), Mar del Plata (2002), San Miguel (2002), Tucumán (2002), Chaco (2004), Morón (2005), Quilmes (2006), Bariloche (2006), Zona Sur (2006), Rosario (2006), Paraná (2007) y La Plata (2015); y, en el exterior: en Madrid (2007), Catalunya (2006), Venezuela (2009) y Londres (2011). Sin embargo, no todas estas sedes y sus ciclos se mantuvieron y se realizaron de manera continua a lo largo del tiempo, como sucedió con el colectivo porteño.



espectáculo y de los medios, y las búsquedas efectistas para alcanzar un público masivo y generar una empatía emocional en ese público. La consolidación de este modo de representación institucional evidenció y logró resolver otra de las relaciones/tensiones existente desde los inicios de TxI, entre los objetivos de alcanzar una masividad de público y de profundizar la exploración estética de sus producciones teatrales, en favor del primer objetivo.

Este modo de representación institucional fue puesto en marcha mediante la elaboración de monólogos y del trabajo con testimonios¹³, tanto ficticiales –escritos por dramaturgos/as convocados por –o pertenecientes a– la Comisión Directiva, como reales –de familiares de desaparecidos/as y menores apropiados/as, de nietos/as recuperados/as, de apropiadores y de represores, publicados en libros editados por *Abuelas* y alojados en su «Archivo Biográfico Familiar»–, que fueron puestos en escena en los ciclos de los años 2002 y 2005. La selección y el uso de estos testimonios buscaban interpelar a los espectadores a partir de la dramatización de historias singulares-personales y reafirmar el vínculo fundacional de TxI con la causa de *Abuelas*.

Estos monólogos y «testimonios» tematizaron y dramatizaron una serie de narrativas más reduccionistas, y otras más heterogéneas y matizadas con respecto a la sustitución/restitución de la identidad, la lucha de los familiares por la recuperación de los/as menores apropiados/as y la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas. Esto se llevó a cabo a través de la configuración de una noción compleja de identidad que incluyó

¹³ «Monólogos testimoniales» (2002): *Mi pelo es rojo* y *Dulce de alcayota*, de Gilda Bona; *Manos grandes* y *Mi hijo tiene ojos celestes*, de Mariana Eva Pérez; *Cuando ves pasar el tren*, de Malena Tytelman; y *Dame el tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una estirpe de petisas*, de Patricia Zangaro. «Monólogos testimoniales» (2005): *El arbolito de Tati*, de Araceli Arreche; *Rosita*, de Luis Rivera López; *Récord Guinness*, de Erika Halvorsen; *La búsqueda*, de Anabella Valencia y *Calio*, de Julieta Ambrossoni. «Testimonios pertenecientes al Archivo Biográfico Familiar de Abuelas» (2005): Silvia Amanda González y Silvia Mabel Isabella Valenzi.



vivencias y afectos de diversas experiencias de apropiación, de manera similar a *A propósito de la duda* y *Playback*; la reproducción del relato épico de las Abuelas en torno a la búsqueda de los menores apropiados por parte de sus familias biológicas; la complejidad de la experiencia de la apropiación al introducir las figuras de la adopción y de los padres adoptivos; la réplica del uso estratégico de la narrativa humanitaria para representar la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas a partir de identidades de género que cooptan o anulan sus identidades como militantes políticas.

Por otro lado, una serie de obras que se seleccionaron y se pusieron en escena en los ciclos de TxI entre los años 2002 y 2011¹⁴ introdujeron algunas narrativas ambiguas, que presentan aperturas o interrupciones de sentido, que pusieron en cuestión o tomaron distancia del discurso institucional de *Abuelas* (el reencuentro conflictivo entre el/la apropiado/a y su familia biológica; el trastocamiento narrativo de la identidad; el represor como víctima y la búsqueda de la identidad a partir de acciones no heroicas; la parodia de la división maniquea entre «héroes» y «villanos», y de la figura y la muerte heroica del militante; el proceso conflictivo de restitución de la identidad; y la crítica a la construcción de la identidad de los hijos efectuada a partir de la asunción de los legados de la familia biológica). Estas producciones apostaron a la inclusión de lenguajes y procedimientos estéticos disruptivos para abordar la apropiación de menores y la restitución de la identidad (metáforas, omisiones, desdoblamiento de identidades, y lenguajes y procedimientos poéticos).

Quizás en estas poéticas radica la capacidad política de TxI, más allá de su objetivo político-institucional fundacional. No obstante, la mayoría de estas obras no se volvieron a poner en escena en los ciclos ni en las

¹⁴ *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002), de Mariana Eva Pérez; *Mi nombre es...* (2004), de Anabella Valencia; *Filigranas sobre la piel* (2005), de Ariel Barchilón; *Vic y Vic* (2007), de Erika Halvorsen; *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi; y *ADN (hijos sin nombre)* (2011), de Andrea Juliá.



funciones itinerantes, y/o no se convirtieron en las producciones más representativas del colectivo. Esto indicaría que el colectivo no alcanzó completamente el objetivo de introducir nuevos sentidos, lenguajes y procedimientos estéticos. Por el contrario, de manera contemporánea a la puesta de estas obras, por fuera de los ciclos de TxI, en el circuito independiente del campo teatral de Buenos Aires se presentaron una cantidad de piezas sobre la última dictadura y la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as que profundizaron aún más esa puesta en cuestión y esa toma de distancia, tanto en términos estético-políticos, del teatro realista, del discurso de *Abuelas* y del discurso del movimiento de derechos humanos en general, y que emergen como casos paradigmáticos¹⁵. Estas obras se atreven a cuestionar la militancia política de los padres desaparecidos y la construcción de la identidad de los hijos a partir de una asunción acrítica de los legados paternos; a poner en escena la perspectiva y los miedos infantiles sobre el pasado dictatorial; a denunciar la relación perversa entre los perpetradores y cómplices de la dictadura y los familiares de desaparecidos; y a exponer la experiencia traumática de los hijos ante la desaparición de sus padres. Pero, además, estas piezas apuestan a la reflexión estética, al abordaje poético, a los relatos y las acciones fragmentadas, a las asociaciones indirectas, a los reenvíos elípticos, y a la ambigüedad y al complejo desdoblamiento de las identidades.

Durante este proceso de institucionalización, el colectivo atravesó una nueva relación/tensión entre la autogestión y la independencia en términos político-partidarios. Por un lado, el colectivo continuó generando el efecto de sentido de ser un grupo que autofinanciaba económicamente su proyecto. Sin embargo, tras su conformación como Asociación Civil sin fines de lucro en el año 2004, comenzó a percibir una serie de apoyos –económicos y

¹⁵ *Los Murmullos* (Luis Cano, 2002); *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (Ana Longoni, 2004); *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (Daniel Veronese, 1994; 2005); *áRBOLES. Sonata para viola y mujer* (Ana Longoni y María Morales Miy, 2006-2007); y *Mi vida después* (Lola Arias, 2009).



simbólicos, fijos y eventuales— provenientes de organismos dependientes de los Gobiernos de la Ciudad y de la Nación. El colectivo porteño de TxI recibía, por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires dos subsidios, uno fijo proveniente del Ministerio de Cultura y otro de Proteatro, y por parte del Gobierno Nacional, uno fijo del Instituto Nacional del Teatro y otro de la Fundación YPF, por la Ley de Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad, además de subsidios eventuales y apoyos simbólicos, como la edición de libros y del DVD por parte del Ministerio de Educación.

El hecho de que el colectivo colaborara con la causa de un organismo de derechos humanos que había sido convertida en asunto de Estado redundó en una serie de apoyos estatales hacia aquel, como subsidios y publicaciones de libros que contienen los textos de las obras que formaron parte de sus ciclos, mencionadas anteriormente. Incluso, en los ciclos de los años 2014 y 2015, este último en el marco de la celebración de sus quince años de existencia, el colectivo hizo uso de instituciones y de espacios pertenecientes al Estado Nacional como Tecnópolis, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Centro Cultural Kirchner y la TV Pública, para poner en escena y transmitir de manera masiva sus ciclos y funciones itinerantes.

El establecimiento de estos apoyos implicó a cambio la articulación de algunas estrategias y materiales del colectivo con las políticas de memoria del Estado Nacional, tal como se dio cuenta anteriormente. También transformó la reconfiguración de su discurso institucional explícitamente a favor de esas políticas, poniendo en jaque su originaria y pretendida independencia económica y político-partidaria, lo que provocó el alejamiento de algunos/as teatristas¹⁶. Pero, por otro lado, este tipo de

¹⁶ Uno de los casos más notorios por haber tomado estado público en julio de 2013 fue el rechazo, por parte del director y productor teatral Carlos Rivas, de que un/a integrante del elenco de su obra *Love, love, love* que se presentaba en el Multiteatro, un teatro comercial ubicado en la Avenida Corrientes de la Ciudad de Buenos Aires, leyera la carta de adhesión a TxI al finalizar la función. Rivas publicó una carta en el diario *La Nación*, titulada «El profundo dolor de un artista (casi) libre» y dirigida a Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo. En la carta, Rivas le explicaba que, por primera vez y luego de muchos años de aceptar leer la carta, se había decidido que su elenco no la leyera porque el *Mensuario* de *Abuelas*, que un grupo de colaboradores/as de TxI estaban repartiendo a los espectadores



proyectos vinculados a la cultura y a los derechos humanos estaban siendo desfinanciados por parte del gobierno porteño. En el marco de esa desfinanciación, se encontraba el intento de veto del aumento del único subsidio anual fijo al que, según la Comisión Directiva, accedían para sostener el funcionamiento institucional por parte del entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Mauricio Macri. Es decir que, si bien el colectivo y su proyecto estaban estrechamente emparentados con las políticas de memoria del Estado Nacional, sus mayores apoyos de índole económica provenían de las políticas culturales del gobierno porteño. Ahora bien, el veto no solo no se efectivizó, sino que su repudio por parte de su Comisión Directiva, de algunos políticos, de teatristas y de medios derivó en un proceso de relegitimación pública del colectivo. Pero esta relegitimación obtenida descansaba no tanto en el hecho teatral en sí mismo que el colectivo representaba, sino en su originaria y estrecha relación con la causa de *Abuelas* que gozaba de una doble legitimidad y visibilidad públicas. Estas fueron construidas por la misma Asociación a lo largo de los años, y oficializadas, entonces, por el Estado Nacional.

Nuevas preguntas para un nuevo contexto

Los resultados del ballottage electoral, efectuado el 22 de noviembre del año 2015, que llevaron a la Presidencia de la Nación a Mauricio Macri, ex Jefe de Gobierno porteño y representante de Cambiemos –una alianza política entre la Coalición Cívica ARI, Progreso Republicano (PRO) y parte de la Unión Cívica Radical–, marcaron el inicio de un nuevo contexto político y memorial.

a la salida del teatro, apoyaba explícitamente el proyecto de ley para la reforma del sistema judicial impulsado por la entonces Presidenta Cristina Fernández de Kirchner.



Antes de ser electo como Presidente construyó el relato del «curro de los derechos humanos»¹⁷ para deslegitimar y, así, poder desfinanciar desde el Estado a las causas de los organismos de derechos humanos. Mientras que el ex Ministro de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Darío Lopérfido, contribuyó a la construcción de aquel relato deslegitimador al declarar públicamente que en Argentina no hubo treinta mil desaparecidos, generando una ola de repudios por parte de organismos de derechos humanos y de personalidades de la cultura.

Esta actitud negacionista no fue solo discursiva, sino también traducida en acciones de desfinanciamiento de programas, agencias y unidades dedicados a la memoria del terrorismo de Estado y a la defensa de los derechos humanos. Sin ir más lejos, aunque la Legislatura porteña había aprobado la partida correspondiente para el colectivo porteño fundador de TxI en el presupuesto del año 2012, el entonces Jefe de Gobierno Mauricio Macri vetó el aumento del subsidio, bajo el argumento de que:

Si bien esta gestión considera de vital interés cultural la labor llevada a cabo por TxI, también entiende que existe una universalidad de actores culturales que [...] contribuyen a la cultura de nuestra ciudad, no resultando conveniente generar situaciones que puedan afectar el principio de equidad¹⁸.

Esta decisión de Macri fue consecuente con la del veto, en 2010, de un fondo destinado a *Abuelas* que se había aprobado en gestiones anteriores. No obstante, los vetos de Macri a *Abuelas* y al colectivo porteño de TxI formaban parte de más de un centenar de vetos que recortaban o suspendían el financiamiento para la mejora y modificación de los sistemas de servicio público (salud y educación) e iniciativas referidas a la cultura.

¹⁷ En Argentina, el término «curro» significa estafa.

¹⁸ Sitio web de la Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo [en línea] en <<http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/anexos/dv14098.html>> [consultado el 17-11-2013].



En suma, en este nuevo escenario político se observa la conformación de un contexto desfavorable a los grupos y proyectos vinculados a los derechos humanos, al tiempo que ese contexto recibe la «pesada herencia»¹⁹ de la instalación social de las causas del movimiento de derechos humanos. En este marco, cabe preguntarse acerca de la continuidad de un proyecto como TxI que había quedado tan vinculado política e institucionalmente a la línea de gestión estatal anterior, cómo influirá este contexto conflictivo en las producciones, las estrategias y los discursos institucionales de TxI y cómo este podrá incidir sobre aquel contexto: ¿qué sentidos configurarán sus producciones teatrales para continuar disputando la memoria en torno al pasado reciente y al delito de apropiación de menores, pero también para seguir promoviendo el derecho a la identidad de todos/as los/as hombres y mujeres? ¿Qué estrategias desplegará para llegar a nuevos públicos ajenos no solo a la causa de *Abuelas*, sino también a las causas del movimiento de derechos humanos en general? ¿Qué apoyos institucionales, políticos y económicos podrá establecer sin que los intereses que representan esos apoyos impliquen una anulación de las funcionalidades estético-políticas de sus producciones y de sus estrategias? ¿Cómo reconfigurará su discurso institucional sin involucrar su originaria y pretendida independencia como movimiento de teatro político apartidario?

Estos interrogantes quedan abiertos para ser respondidos en una futura investigación que tome como objeto de estudio a TxI. Dicha investigación debe tener en cuenta que se trata de un objeto dinámico y heterogéneo y, por tanto, que el análisis debe dar cuenta de su complejidad.

¹⁹ Esta frase fue acuñada por la Alianza Cambiemos para referirse a la supuesta corrupción, ineficacia y utilización de los fondos públicos con fines políticos de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner para justificar la implementación de políticas de ajuste y de reducción del gasto público por parte del gobierno de Macri. Entre aquellos fines políticos, se señala a las causas de los organismos de derechos humanos que fueron relegitimadas oficialmente por las políticas de memoria implementadas por parte del Estado Nacional en el período 2003-2015.



BIBLIOGRAFÍA

- ABUELAS DE PLAZA DE MAYO, *Historias de Abuelas. 30 años de búsqueda – 1977-2007*, Buenos Aires Abuelas de Plaza de Mayo, 2007.
- _____, «Difusión. Mensuario» [en línea] en *Abuelas de Plaza de Mayo*, <<https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1>> [consultado el 31-10-2011].
- _____, «Cuadernillo para promotores» [en línea] en *Abuelas de Plaza de Mayo*, <https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo_promotores.pdf> [consultado el 25/4/2016].
- DUBATTI, Jorge, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- COPFERMAN, Emile, Georges DUPRÉ y otros, *Teatros y política*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- LVOVICH, Daniel y BISQUERT, Jorgelina, *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008.
- PERERA, Verónica, «Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013» [en línea] en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Perera/pdf>> [consultado el 20-03-2016], 84-105.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
- VERZERO, Lorena, «La escena como espacio para la reparación del daño» [en línea] en *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, <<http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS05.pdf>> [consultado el 18-02-2016], 34-39.



VERZERO, Lorena, *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Biblos, 2013.

TAYLOR, Diana, *Disappearing Acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»*, Duke University Press, 1997.

_____, FUENTES, Marcela, *Estudios avanzados de performance*, FCE, México, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, 2011.

