



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Tenemos que encontrarlos : teatro por la identidad, una propuesta para el acercamiento a la verdad

Autores (en el caso de tesis y directores):

Haydeé Natalia Rodríguez

Julio Moyano, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2008

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



**“TENEMOS QUE ENCONTRARLOS’: TEATRO POR LA
IDENTIDAD, UNA PROPUESTA PARA EL
ACERCAMIENTO A LA ‘VERDAD’”**

Tesina de Grado

Alumna: Haydeé Natalia Rodríguez

Tutor: Julio Moyano

Año 2007

“TENEMOS QUE ENCONTRARLOS’: TEATRO POR LA IDENTIDAD, UNA PROPUESTA PARA EL ACERCAMIENTO A LA ‘VERDAD’”

Introducción 1

Capítulo 1- “ENTRE TODOS TE ESTAMOS BUSCANDO”

1.1 – El compromiso de los teatristas	6
1.2 – Un delito que persiste en el tiempo	9
1.3 – Memorias, olvidos e identidades	13
1.4 – Nuevas estrategias de Abuelas	21
1.5 – Teatro y sociedad	30
1.6 – “Un problema que es de todos”	36

Capítulo 2 – LOS ESPECTÁCULOS

2.1- 41 obras, 500 artistas	43
2.2- “Tenemos que encontrarlos”	47
2.2.1- “Mi abuela me está buscando”	52
2.2.2- La denuncia plural de las víctimas	56
2.2.3- Las mentiras de los apropiadores	72

“TENEMOS QUE ENCONTRARLOS’: TEATRO X LA IDENTIDAD, UNA PROPUESTA PARA EL ACERCAMIENTO A LA ‘VERDAD’”

INTRODUCCIÓN

El emprendimiento artístico y político que lleva el nombre de **“Teatro x la Identidad”** fue creado hacia fines del año 2000 por un grupo de artistas y trabajadores de teatro porteños interesados en colaborar con la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo¹ en lo que respecta a la tarea de difusión del problema del robo y la apropiación sistemática de menores hijos de desaparecidos llevados a cabo por el terrorismo de Estado practicado durante la última dictadura militar en la Argentina (1976- 1983)² y de defensa y promoción del derecho a la identidad de aquellos. El presente trabajo se

¹ Por iniciativa de doce Madres de Plaza de Mayo, el 22 de octubre de 1977 nace la agrupación por entonces fundada bajo el nombre de **“Abuelas Argentinas de Nietitos Desaparecidos”**. Sin dejar de lado el reclamo por la aparición con vida de sus hijos desaparecidos por razones políticas, la organización se orientó especialmente a la búsqueda, localización y restitución de sus nietos –algunos desaparecidos junto con sus padres, otros nacidos durante el cautiverio ilegal de sus madres embarazadas. A fines de 1979, ya conocidas en las calles, parroquias, orfanatos y casa cunas, en juzgados federales y de menores, cambiaron el nombre por el de **“Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo”**.

² Con vigencia en nuestro país desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 9 de diciembre de 1983, la metodología represiva implementada por el último régimen militar comprendió la ejecución de un plan sistemático de secuestro, detención y desaparición forzada de personas, que incluyó también el secuestro de sus hijos y la sustitución de sus identidades. Fundamentalmente entre 1975 y 1980, distintas reparticiones públicas del Estado nacional argentino toleraron, acompañaron y convalidaron la circulación de un número indeterminado de identidades y documentos falsos (Kaufman, 2001: 16). Algunos menores fueron entregados en adopción irregular. No obstante, la gran mayoría fue inscripto como hijo propio por parte de miembros de las Fuerzas Armadas y de seguridad y allegados a éstas, constituyéndose en víctimas de varios delitos tipificados en el Código Penal argentino. Entre ellos, el de sustracción de un menor de diez años (artículo 146); supresión y suposición de estado civil (artículo 139 inciso 20); falsificación ideológica de documento público (artículos 292 y 293) y privación ilegal de la libertad (artículo 142).

propone abordar la singularidad de este espacio teatral en tanto práctica social, cultural y política vinculada a la memoria pública de aquellos hechos y experiencias y a sus implicancias en la actualidad y, consecuentemente, a los problemas éticos, estéticos y políticos para la producción de representaciones, sentidos e interpretaciones que refieran a ese pasado represivo y a sus consecuencias en el presente (Huyssen, 2002: 28), circunstancias que involucran esencialmente sufrimiento y dolor humanos. A partir de la combinación del análisis discursivo de las obras, textos y discursos públicos difundidos en su edición inaugural, y de las entrevistas realizadas a algunos de los directores, autores y artistas participantes de aquella experiencia, se pretende relevar y caracterizar algunas de las narraciones, relatos e imágenes que este primer ciclo expresó y difundió en torno a aquellos acontecimientos y al derecho a la identidad de estos jóvenes, y la forma en que le fueron presentados a los espectadores.

En conjunción o en disidencia con otras prácticas de discurso contemporáneas ¿qué dicen estas piezas, textos y discursos? ¿cómo lo dicen? ¿para qué? En principio, establezcamos que todas las producciones incluidas en este ciclo teatral se hallan enmarcadas por las complejas y diversas relaciones de poder que tienen lugar entre los distintos actores sociales participantes del escenario de conflictos, luchas y negociaciones en torno a las representaciones, sentidos e interpretaciones acerca de aquellos hechos y experiencias y sus secuelas en la actualidad. Este espacio surge y se desarrolla en la Argentina a partir de mediados de los años ochenta en relación directa con las denuncias por las violaciones a los derechos humanos practicadas durante el último régimen militar y con las consecuentes demandas de verdad y justicia encabezadas por el movimiento de derechos humanos, integrado en su mayor parte por familiares de desaparecidos y ex militantes sobrevivientes de aquella represión. Tal

como intentaremos desarrollar a lo largo de las páginas subsiguientes, sostenemos que estas producciones culturales, en tanto formaciones narrativas, sociales e históricas, son el resultado de un proceso múltiple y complejo de producción, circulación y reconocimiento de textos y oralidades variadas (Alabarces, 2002: 25- 26), el cual pone en juego en cada momento una serie de opciones morales, discursivas y estéticas.

La inquietud preliminar que orienta el estudio de estas narraciones, relatos e imágenes es examinar bajo qué formas expresan lo ocurrido y sus consecuencias en el presente, y si fueron capaces de introducir nuevas representaciones, sentidos e interpretaciones alrededor de aquellas problemáticas. Dicho en otros términos, intentamos rastrear inicialmente si esta naciente voluntad política de intervención activa frente a una situación delictiva que continúa impune hasta nuestros días ha logrado desplegar, en alguna medida, saberes y elementos reflexivos tal vez latentes en la sociedad, diferentes a los producidos y sostenidos previamente por Abuelas de Plaza de Mayo. Involucrada temporal y afectivamente con los hechos y experiencias que relata a través de las distintas actividades que conforman su trabajo institucional, hasta el momento en que surgió este ciclo de obras sólo la agrupación había tomado a su cargo la tarea de denunciar y difundir al resto de la sociedad acerca de la práctica de aquellos actos y sus actuales repercusiones, además de procurar su reparación por vía judicial.

No evaluaremos aquí el valor estético de las piezas. Tampoco realizaremos una exploración sobre la opinión pública o sobre la recepción que tienen estas problemáticas en la sociedad. No obstante, señalemos que algo de esto último puede leerse tanto en la amplia convocatoria de artistas y de público que alcanzan las campañas de difusión, concursos y actividades culturales organizadas por el equipo de prensa y difusión de la Asociación como en la extensión y la periodicidad con que los

diarios, radio y televisión nacionales refieren a estas cuestiones en la actualidad³, en especial a la labor de Abuelas, a los procesos judiciales que se siguen a los civiles y militares responsables de estas apropiaciones y a la biografía de los nietos localizados.

En relación a la importancia de abordar este objeto de estudio, pueden advertirse dos aspectos que consideramos relevantes. Por un lado, la necesidad académica de abordar las diversas manifestaciones artísticas y culturales (literatura, muestras fotográficas, monumentos, documentales, música, teatro) que tematizan sobre la memoria del pasado de la última dictadura militar en nuestro país y sus implicancias en la actualidad puesto que se constituyen, junto a las elaboraciones teóricas, en una vertiente más del trabajo de la memoria social. Concebido éste último como un proceso activo y dinámico, social e histórico, de elaboración colectiva, capaz de revisar certidumbres y verdades, y de promover nuevas interpretaciones de la historia y de la memoria que examinen, entre otras cuestiones pendientes de procesar, la trama de condiciones sociales que hicieron posibles el despliegue de la acción represiva. Por otro, la necesidad moral y política de apoyar y divulgar aquellas iniciativas y emprendimientos sociales que a través de sus acciones se propongan generar nuevas alternativas para reparar mínimamente los daños ocasionados por aquellos crímenes,

³ Con respecto al incipiente tratamiento televisivo de la cuestión del robo, apropiación de menores hijos de desaparecidos y sustitución de identidades cometidos en aquel tiempo, no puede dejar de mencionarse como hito a la telenovela **“Montecristo”**, emitida entre el 25 de abril y el 27 de diciembre de 2006 por TELEFE, de lunes a jueves en el horario central de las 22:30 horas. El rol protagónico femenino estuvo encarnado por una joven que representaba a una hija de desaparecidos, nacida en un centro clandestino de detención, secuestrada y apropiada por un integrante de las fuerzas de seguridad. A lo largo de la trama, la protagonista comienza a desarrollar inquietudes relativas a su identidad biológica, la cual termina descubriendo hacia el final. Con asesoramiento de Abuelas de Plaza de Mayo y varias escenas filmadas en su sede porteña, fue la primera vez que esta problemática se constituyó en uno de los lineamientos centrales de una novela de televisión. Llegando a alcanzar un promedio de *rating* de 27 puntos (es decir, cerca de 3.000.000 de telespectadores), se emitieron un total de 144 capítulos.

En octubre del año siguiente, en momentos en que la institución celebraba sus 30 años de labor, el mismo canal emitió una serie de unitarios de ficción documental sobre la problemática. Por iniciativa de Abuelas y bajo el nombre de **“Televisión x la Identidad”**, el ciclo escrito por Marcelo Camaño y producido por TELEFE CONTENIDOS estuvo compuesto por tres capítulos semanales que se emitieron consecutivamente los días lunes en el horario central de las 22 horas. Con un promedio de *rating* de 18,4 puntos (es decir, alrededor de 2.000.000 de telespectadores), allí se narraron tres historias distintas de robo, apropiación de menores hijos de desaparecidos y restitución de identidad, basados en casos reales.

que fueron cometidos en ejercicio del poder de Estado y que en la inmensa mayoría de los casos permanece aun hoy sin haber sido reconocido, esclarecido y juzgado institucionalmente.

En la primera parte de este trabajo nos ocupamos de relevar el contexto de producción de este ciclo de obras, sus antecedentes. Incluimos aquí, en primer término, a las prácticas discursivas llevadas a cabo por las distintas agrupaciones que conforman el movimiento de derechos humanos en la Argentina, vinculadas en los primeros años de la transición democrática en torno a la demanda de verdad y justicia y, luego, con su compromiso con el recuerdo, que logro mantener presente el drama en la escena pública y se materializó a través de distintas iniciativas y emprendimientos como la organización de manifestaciones y producciones artísticas y literarias, la realización de conmemoraciones públicas en fechas significativas, la presentación de proyectos para la construcción de memoriales.

CONTINUAR GUÍA DE LECTURA

1. “ENTRE TODOS TE ESTAMOS BUSCANDO”

1.1 - EL COMPROMISO DE LOS TEATRISTAS

El 13 de noviembre de 2000 un conjunto de artistas y trabajadores de teatro de la ciudad de Buenos Aires, reunido en el Centro Cultural Recoleta, da origen al proyecto teatral que ellos mismos denominaron “**Teatro x la Identidad**”. Se propusieron colaborar con la causa de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo en lo que respecta a la tarea de difusión del problema del robo y la apropiación sistemática de menores hijos de desaparecidos llevados a cabo por el terrorismo de Estado practicado durante la última dictadura militar en la Argentina y de defensa y promoción de su derecho a la identidad, vulnerado como consecuencia de la permanencia de esta situación de ilegalidad en centenares de casos individuales aún hoy no identificados ni resueltos. A tal fin, planearon poner en escena un ciclo de obras de teatro breves y gratuitas que, dirigido especialmente a un público joven, abordara aquellas problemáticas desde la ficción teatral.

Algunos de sus integrantes ya habían participado, entre junio y octubre de 2000, de la puesta en escena de la obra “**A propósito de la duda**”⁴; otros se sumaron al proyecto después de verla

⁴ El 5 de junio de 2000 en la sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas de la ciudad de Buenos Aires se puso en escena el espectáculo semimontado denominado “**A propósito de la duda**”. Aunque estaban previstas cinco funciones, el éxito de público, generalmente joven, indujo a los realizadores a continuar con las presentaciones y, además, a llevar a cabo funciones dobles. Así, continuaron todos los lunes de junio, julio y agosto en el Rojas y todos los lunes de setiembre y octubre en la sala Capilla del Centro Cultural Recoleta. Participaron, entre otros actores, por Valentina Bassi, Manuel Callau, Diana Lamas, Elsa Berenguer, Catalina Speroni, Margara Alonso, Pepe Monje, Alejo García Pintos, Esteban Prol y María Figueras, además de las propias Abuelas de Plaza de Mayo. Según sostienen sus organizadores, alrededor de 8.000 espectadores asistieron a ambas salas. Con posterioridad a estas presentaciones, fueron llevadas a cabo otras representaciones de la obra: en la segunda edición del **Festival por la Identidad**, realizada en Plaza de Mayo el sábado 23 de diciembre de 2000; en Mar del Plata, en enero de 2001; en el Teatro Liceo de Buenos Aires, el 26 de marzo de 2001, en el marco del lanzamiento de la temporada 2001 de Teatro x la Identidad; en el Centro Cultural Recoleta, también como

como espectadores. Basada en testimonios reales y material gráfico y audiovisual de los archivos de Abuelas y Madres de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.⁵, la pieza -escrita por la dramaturga Patricia Zangaro y dirigida por el actor Daniel Fanego- reconstruía los hechos desde la perspectiva de los familiares de desaparecidos, amigos y testigos más directos, y los presentaba al público, al mismo tiempo que exponía e informaba, en forma enfática y declamativa, muchos de los argumentos que predica la Asociación respecto de la necesidad de defender y promocionar en el presente el derecho a la identidad de estos jóvenes. Al respecto recuerda su autora:

“...La pretensión era hacer, desde el teatro, un acto político para Abuelas de Plaza de Mayo. Había cinco fechas en el [Centro Cultural Ricardo] Rojas. Pero, para nuestra sorpresa, el primer lunes, ese 5 de junio de 2000, la cola [de espectadores] daba vuelta la esquina. Y (...) tuvimos que hacer dos funciones seguidas, una detrás de la otra, porque la gente no entraba (...) *Descubrimos que había una necesidad de instalar en escena estas temáticas, esto que tenía que ver -que tiene que ver- con la historia, con la descripción de la historia, con la memoria colectiva.* Todas estas cuestiones son cuestiones que estuvieron [durante] mucho tiempo ausentes del teatro, por lo menos de esta manera manifiesta (...) Entonces sucedió ese fenómeno. La gente se autoconvocaba, sobretudo las generaciones más jóvenes (...) que no es el público que normalmente va al teatro...” [cursivas mías] (Entrevista a Patricia Zangaro. Anexo XX, página XX).

El éxito de público de **“A propósito de la duda”** incitó a la mayoría de los artistas participantes a ampliar la convocatoria -tanto de teatristas como de espectadores- y a

parte de la temporada 2001; en el primer ciclo de Teatro x la Identidad Mar del Plata; y en Madrid en la Sala Mirador y en el Teatro Municipal Valdeiglesias, el 21 y 28 de junio de 2004, respectivamente, en el marco de las presentaciones de Teatro x la Identidad España.

⁵ La agrupación de derechos humanos que lleva el nombre de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) fue creada en 1995 y reúne, básicamente, a hijos de personas desaparecidas durante la última dictadura militar en la Argentina. Su actividad pública más conocida consiste en la realización de propaganda callejera y la organización de los denominados “escraches”, movilización que consiste en recorrer junto a otros manifestantes las calles cercanas a los actuales domicilios de represores de aquel entonces con la finalidad primera de poner en evidencia a estos últimos ante sus vecinos y a la sociedad en general. Aunque se trata de intervenciones puntuales y pasajeras en el espacio público urbano, los manifestantes suelen dejar inscripciones en la calle, veredas y paredes cercanas a las viviendas de los ex represores.

involucrarse y comprometerse sostenidamente en el tiempo con la causa de Abuelas. Así, hacia fines del año 2000 se reunieron para dar forma a lo que luego constituiría el ciclo de obras de teatro conocido bajo el nombre de Teatro x la Identidad con continuidad hasta nuestros días. Desde entonces, con el teatro como pretexto, un renovado grupo de actores, autores, directores, músicos, y productores pertenecientes a diversas generaciones, algunos de extensa trayectoria y otros que recién empiezan –entre ellos, varios miembros de Abuelas de Plaza de Mayo y de H.I.J.O.S.-, se ocupan durante gran parte del año, divididos en comisiones de trabajo, de todo lo relativo a su organización: esto es, no sólo de la realización de los ensayos y la puesta en escena de las obras que en el lapso de dos o tres meses conformarán los sucesivos ciclos sino también de la selección del material a presentar, la obtención de los fondos necesarios para los gastos mínimos, la convocatoria de artistas, la selección de teatros en los que se pondrán las obras en cartel, la disponibilidad de salas para ensayos, la difusión y prensa, el vestuario y los requerimientos técnicos de los artistas.

Entre todas las piezas dramáticas presentadas en las sucesivas ediciones, elegimos estudiar aquellas que fueron estrenadas en la temporada inaugural puesto que -a diferencia de las del 2002, 2004, 2005 y 2006⁶- se disponía de sus guiones, incluidos en el libro *Teatro x la Identidad*⁷, editado en setiembre de aquel año por la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) conjuntamente con Abuelas de Plaza de Mayo. Dentro de este grupo, se analizaron y compararon sólo las vinculadas al objetivo de este trabajo, es decir, únicamente aquellas que refieren a los hechos de secuestro, apropiación ilegal de menores hijos de desaparecidos y la sustitución de identidades ocurridos en aquel entonces, y al derecho a la identidad de estos jóvenes. Componen este corpus un total de 30 obras teatrales de no más de treinta minutos de

⁶ Ver Anexo I- Presentaciones posteriores.

⁷ El libro contiene 39 de los 41 textos estrenados en la edición 2001 de Teatro x la Identidad. Fue presentado el 28 de setiembre de aquel año en el marco del III Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires.

duración, la mayoría de las cuales fue escrita especialmente para este primer ciclo. A ellas se suman dos textos cortos sobre la identidad, incluidos en el programa de mano que entonces se repartía entre los asistentes a los espectáculos; el discurso pronunciado en oportunidad de la apertura de la muestra; el de cierre; y el texto de presentación del ciclo, leído desde el 2001 en alguno de los intervalos de cada una de las funciones semanales que se organizan año a año.

1.2 – UN DELITO QUE PERSISTE EN EL TIEMPO

El ciclo Teatro x la Identidad es una práctica social, cultural y política que está inserta en el campo de los conflictos, las luchas y las negociaciones por las representaciones, sentidos e interpretaciones en torno a una parte del pasado político reciente de nuestro país y sus consecuencias en el presente. La memoria pública sobre la violencia política, el terrorismo de Estado y la tragedia de los desaparecidos es plenamente histórica y está sometida a las disputas políticas y simbólicas que se establecen entre los distintos actores sociales participantes de ese campo. Las intervenciones de estos grupos sociales e instituciones, quienes tienen diferentes vinculaciones con la experiencia pasada, se hallan encuadradas por relaciones de poder (Jelin, 2002: 40). Este espacio de conflictos, luchas y negociaciones, que no está exento de discrepancias ideológicas, valorativas y de intereses, surge y se desarrolla en la Argentina a mediados de los ochenta en relación directa con las denuncias por las violaciones a los derechos humanos llevadas a cabo durante el último régimen militar y con las consecuentes demandas de verdad y justicia encabezadas por el movimiento de organizaciones de derechos humanos, integrado en su mayor parte por familiares de desaparecidos y ex militantes sobrevivientes de aquella represión. Sus demandas y reivindicaciones son múltiples. Desde entonces, distintas narraciones, relatos e imágenes, promovidas y sostenidas en el tiempo por la

práctica y el trabajo concreto de diversos grupos e instituciones, conviven y, por momentos, compiten en torno a las representaciones, sentidos e interpretaciones de aquellos acontecimientos y experiencias y sus implicancias en la actualidad, particularmente en nuestro país. "En ausencia de parámetros de legitimación sociopolítica basados en criterios éticos generales (la legitimidad del estado de derecho) y de la traducción o traslado de la memoria a la justicia institucional, hay disputas permanentes acerca de quién puede promover o reclamar qué, acerca de quién puede hablar y en nombre de quién" (*idem*: 62).

En razón del presente trabajo, reparemos puntualmente en que tanto los hechos de desaparición de personas como los de apropiación de niños hijos de desaparecidos y la sustitución de sus identidades encuentran un posible encuadre legal en el delito de lesa humanidad denominado "desaparición forzada de personas". Celebrada el 9 de junio de 1994 en la ciudad de Belem, Brasil, la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas (aprobada por Ley Nacional N° 24.556 e incorporada a la Constitución Nacional por Ley Nacional N° 24.820), define a este crimen en los siguientes términos:

"... Se considera desaparición forzada la privación de la libertad de una o mas personas, cualquiera que fuere su forma, cometida por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la falta de información o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de informar sobre el paradero de la persona, con lo cual se impide el ejercicio de los recursos legales y de las garantías procesales pertinentes".

Consecutivamente, el tratado instituye que el delito "será considerado permanente o continuado mientras no se establezca el destino o paradero de la víctima". En este contexto y en

la medida en que el Estado argentino todavía no ha tomado a su cargo, como deber jurídico propio, la tarea de investigar los mencionados actos criminales y de otorgar la información solicitada a cada uno de los familiares que vienen reclamándola a lo largo de todos estos años, es posible postular pues que los ilícitos se siguen cometiendo en la actualidad. En el caso específico de la sustracción de menores hijos de desaparecidos, agreguemos igualmente que -a pesar de los compromisos asumidos por el Estado⁸- tanto el acto jurídico de averiguación del delito como el de restitución de la identidad vulnerada siguen dependiendo hoy día de la iniciativa procesal de las propias víctimas y sus familiares, la gran mayoría de ellos agrupados en Abuelas.

“Si tomamos a [la desaparición de personas y la desidentificación de niños] vemos que algo que los comunica es el prefijo negativo ‘des’. Los desaparecidos son los que *no* aparecen; los niños (hoy grandes) son los que *no* se saben a sí mismos en relación con sus ancestros. Esa negatividad (...) es la condición de posibilidad de que aquello que sucedió siga sucediendo, porque *en rigor es un ocurrir que no tiene reconocimiento; de las víctimas, porque no saben o porque no están; de los victimarios, porque o bien lo siguen justificando o bien no lo reconocen como sucedido*” [cursivas mías] (Terán, 2000: 10-11).

El escenario de ilegalidad descrito representa entonces un cuestionamiento a los conceptos de derechos subjetivos y de protección jurídica que el Estado debe garantizar a todas aquellas

⁸ Nos referimos, concretamente, a la adhesión a la **Convención Internacional sobre los Derechos del Niño**, ratificada y promulgada como Ley Nacional N° 23.849 en setiembre de 1990 e incorporada a nuestra Constitución Nacional en lo atinente al derecho a la identidad con la reforma de 1994, y a la posterior creación de la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI), en noviembre de 1992. El organismo tiene por objeto impulsar la búsqueda y localización de los niños desaparecidos durante la última dictadura militar y, simultáneamente, coadyuvar en el cumplimiento del compromiso asumido por el Estado Nacional al ratificar la Convención. Los artículos del tratado concernientes al derecho a la identidad se encuentran reproducidos en la página 26 de este trabajo.

personas sujetas a su jurisdicción. Mientras no se encare un proceso de reparación de esta situación de ruptura en la legalidad, que procure localizar e individualizar a cada uno de estos bebés apropiados desde aquel tiempo, centenares de ellos (actualmente, jóvenes) continúan viviendo -posiblemente sin siquiera sospecharlo- bajo identidades inventadas que les fueron impuestas por la fuerza y que suponen, esencialmente, un nombre y apellido; una fecha y un lugar de nacimiento; unos padres; una familia y un entorno social vulnerados. Fundadas en una filiación falsa, estas circunstancias involucran la comisión de varios delitos por parte de quienes criaron a estos niños (ellos son, como ya se expresó en la introducción: sustracción, retención y ocultamiento de un menor y falsificación de documentos públicos), al mismo tiempo que niegan y ocultan un primer crimen, el de secuestro, detención ilegal y desaparición forzada de los padres de cada uno de ellos. En este contexto problemático, se inscriben pues el trabajo que a lo largo de sus treinta años de historia viene encarando Abuelas de Plaza de Mayo; las nuevas actividades y emprendimientos culturales y artísticos que a partir de su vigésimo aniversario comenzó a propiciar su equipo de prensa y difusión; y, finalmente, el proyecto teatral que aquí nos ocupa, denominado **“Teatro x la Identidad”**.

1.3 - MEMORIAS, OLVIDOS E IDENTIDADES

Frente al tardío interés estatal hacia el diseño y la implementación de políticas culturales de memoria que incorporen y amplíen el reconocimiento del pasado social como parte de la identidad generacional, social e institucional en el presente⁹, siguen conservando un lugar destacado los organismos de derechos humanos quienes, sin dejar de lado las demandas de verdad y justicia, vienen promoviendo y reclamando militantemente la necesidad de evocar y recordar activa y públicamente lo sucedido en el país, a través de distintas iniciativas y emprendimientos de carácter público. Son ejemplo de ello la presentación de proyectos para la construcción de museos y monumentos y la recuperación de marcas territoriales; la realización de actos de homenaje a las víctimas y conmemoraciones públicas en fechas significativas; la conformación de bancos de datos, archivos y centros documentales con testimonios gráficos y visuales; la elaboración de artículos periodísticos y académicos; y la organización de manifestaciones y producciones artísticas y literarias.

En tanto práctica social, cultural y política, el ciclo Teatro x la Identidad es producido y sostenido por actores sociales situados social, cultural y políticamente. Nuevos actores sociales, hasta ese momento ajenos a la causa social y política de Abuelas (léase, la búsqueda, localización y restitución de las identidades de los niños hijos de desaparecidos, apropiados en virtud del terrorismo de Estado practicado durante la última dictadura militar en la Argentina), deciden reunirse para contribuir con ella en su condición de artistas. Al concretarlo, irrumpen en el escenario social y cultural contemporáneo local dando origen a una nueva práctica cultural y política que comprende la presentación periódica de una selección de obras de teatro breves y de acceso gratuito, la mayoría de ellas escrita especialmente para el ciclo, referidas a los hechos de secuestro, apropiación sistemática de menores y sustitución de identidades ocurridos en aquel

⁹ En el ámbito cultural, entre las políticas de memoria desarrolladas por el Estado en relación a los acontecimientos y experiencias que tuvieron lugar durante la última dictadura militar, pueden citarse la creación del Parque de la Memoria en la Costanera Norte de la ciudad de Buenos Aires, inaugurado en agosto de 2001, y la restitución de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), oficializada el 24 marzo de 2004, y la propuesta aún no materializada de instalar allí un Museo de la Memoria.

entonces. Con el propósito inicial de extender la difusión de aquellos acontecimientos y de defender y promover el derecho a la identidad de aquellos menores, notemos que esta nueva práctica termina constituyéndose en un nuevo lugar de expresión y difusión de un conjunto de narraciones, relatos e imágenes acerca de aquellos episodios represivos, sus consecuencias en el presente y de las acciones y estrategias que deben emprenderse para revertirlos en la actualidad (principalmente, aquellas referidas a la labor que viene llevando a cabo Abuelas), al mismo tiempo que funda una de las nuevas herramientas de interpelación hacia ese otro que, en última instancia, se está procurando localizar e identificar.

Vinculado a la aludida concepción de la apropiación de niños hijos de desaparecidos como crimen de Estado irresuelto, es substancial señalar que estos actores conciben a su práctica como un espacio de recuperación, tratamiento y denuncia de una serie de “verdades actualmente silenciadas o negadas” y de lucha política "contra el olvido". En ese contexto, advertamos entonces que se piensan a sí mismos y a sus producciones como partes integrantes de una tarea más general de búsqueda y reflexión que debe intentar conducir hacia el rastreo de las pruebas que pudieran existir, la disolución de las negaciones que operan en presente, el descubrimiento público de estas ocultaciones y la sostenida difusión de las informaciones, documentos y verdades que puedan recabarse acerca de estos hechos represivos y sus implicancias en la actualidad. Dicho en otros términos, la narración de estos crímenes deviene aquí en una política que apunta no sólo a inspeccionar y difundir ese pasado sino además a dar cuenta de su continuidad y, en la medida de lo posible, a procurar revertirlo en el presente, vinculándose en este orden y en el anterior con los trabajos que desde su origen viene dirigiendo Abuelas. En ese sentido, puede observarse que muchos de los textos y discursos públicos que se pronunciaron en oportunidad de las primeras presentaciones de este ciclo teatral exponen e informan una situación actual que describen como crítica, marcada por el silencio y la impunidad:

“... Hay todavía casi 500 chicos (...) para los que la mentira es un hecho cotidiano, fundacional de su personalidad. Este ciclo pretende dar una mano en esa *búsqueda de verdad* (...) Hoy, aquí, juntos, *ayudados por el teatro, vamos a dar a luz por un momento una realidad en la que*

todos podemos creer, porque está basada en la verdad...” [cursivas mías] (Fragmento del texto de presentación del ciclo, leído desde el 2001 en los intervalos de cada una de las distintas funciones. Fue escrito por el actor y director de teatro Luis Rivera López, miembro de la Comisión de Dirección de Teatro x la Identidad. Anexo III- Presentación y cierre del ciclo, página XX); y

“... *Porque estamos dispuestos a preguntarnos una y mil veces por qué, dónde, quién, quiénes, cómo, entre quiénes, qué, hasta cuándo. Porque estamos dispuestos a seguir buscando la verdad y a seguir exigiendo justicia y castigo a los responsables. Porque detrás de cada chico apropiado están buena parte de los significados que hacen comprensible la derrota que hoy sufrimos todos los argentinos. Cada chico apropiado es un agujero en la trama de nuestra memoria*” [cursivas mías] (Fragmento del texto leído en nombre de la Comisión de Dirección en la apertura de la edición 2002 del ciclo, el 15 de julio de 2002 en el Teatro Lorange, escrito por el actor Daniel Fanego, miembro de esa comisión. Anexo IV- Apertura del ciclo 2002, página XX).

Frente a este escenario de desconocimiento y desinformación colectivos, los productores del emprendimiento cultural y artístico se declaran pues en defensa de la investigación, el conocimiento y la democratización de ese estado de cosas silenciado o negado, y reclaman justicia. En tanto artistas y trabajadores de teatro comprometidos con los problemas sociales y políticos de su tiempo, se abocan entonces a la organización y puesta en escena de un ciclo de obras que intenta ser portador de una serie de significados, saberes e información al respecto que, según entienden, es necesario conocer, completar, recordar y difundir no sólo para no olvidar ni repetir aquellos hechos en el futuro sino también, y fundamentalmente, para poder corregir sus implicancias en la actualidad. Tal como desarrollaremos en las páginas subsiguientes, entre las intenciones explicitadas por los organizadores de las sucesivas muestras aparece aquí pues una clara y definida voluntad de reparar aquellos crímenes impunes en el presente, léase, concretamente, la posibilidad de llegar a encontrar a aquellos menores y que éstos accedan a realizarse los estudios genéticos que pueden dar cuenta su verdadera filiación¹⁰ e identidad.

¹⁰La serie de estudios inmunogenéticos en sangre que permiten determinar con un 99,9% de exactitud la filiación de un individuo a partir de la información genética de abuelos y tíos fue descubierta en el año 1983 por el Dr. Fred Allen, del Blood Center de New York, y la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia de Washington, en virtud de la necesidad que les plantearan representantes de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo. Estos análisis, conocidos bajo el nombre de “**índice de abuelidad**”, son gratuitos y vienen realizándose desde agosto de 1984 en el Hospital Durand de la ciudad de Buenos Aires.

No obstante, en oposición a este discurso que piensa a la práctica de la memoria como espacio de recuperación, tratamiento y denuncia y, en gran medida, como representación reproductiva ahistórica de una experiencia que, originada en el pasado, permanece irresuelta hasta nuestros días, sostenido por los integrantes de Teatro x la Identidad y, en general, por los distintos actores sociales que participan en el campo de las luchas, conflictos y negociaciones por las representaciones, sentidos e interpretaciones acerca de aquel pasado y sus implicancias en el presente, advirtamos que este trabajo concebirá al conjunto de las expresiones narrativas y discursivas que forman parte de este ciclo teatral en tanto formaciones narrativas, sociales e históricas. Siguiendo a Elizabeth Jelin, partiremos de que las memorias colectivas concernientes al pasado represivo de la última dictadura militar son construcciones simbólicas producidas y sostenidas por la práctica y el trabajo concretos de distintos grupos sociales e instituciones que interactúan entre sí. Encuadrados por las diversas relaciones de fuerza que en un tiempo y una contingencia determinados alcanzan a establecer con los demás, estos actores devienen en sujetos activos en los procesos de transformación simbólica y elaboración de representaciones, sentidos e interpretaciones sobre aquellos acontecimientos y sus consecuencias en la actualidad (Jelin, op. cit.: 40). A través de acciones de diversa naturaleza -como la participación en programas para la creación de nuevos memoriales y monumentos; la realización de conmemoraciones públicas en fechas significativas; o la organización de producciones artísticas y literarias, entre muchas otras- y en el contexto de tradiciones y marcos interpretativos socialmente compartidos, estos **“emprendedores de la memoria”**¹¹ perciben, dan sentido e interpretan a ese pasado que representan, al mismo tiempo que renuevan su impacto en el espacio público contemporáneo local y en el imaginario de la sociedad. La memoria y la experiencia sociales sobre aquellos hechos y sus consecuencias en la actualidad se hallan así constituidas por de un conjunto de narraciones, relatos e imágenes los cuales resultan de un

¹¹ La autora sostiene que “el emprendedor se involucra personalmente en su proyecto [de memoria] pero también compromete a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo. A diferencia de la noción de ‘militantes de la memoria’, el emprendedor es un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad –más que de repeticiones-. La noción remite también a la existencia de una organización social ligada al proyecto de memoria, que puede implicar jerarquías sociales, mecanismos de control y división del trabajo, bajo el mando de estos emprendedores” (Jelin, *op.cit.*: 48).

proceso múltiple y complejo de producción, circulación y reconocimiento de textos y oralidades variadas (Alabarces, 2002: 25-26). En esa dirección, acordaremos pues con aquellos enfoques que entienden que "no hay ni memoria plena ni olvido logrado, sino más bien diversas formaciones que suponen un compromiso de la memoria y el olvido" (Vezzetti, 2002: 33).

Establezcamos además que nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y nuevos escenarios sociales, culturales y políticos suelen provocar revisiones y, eventualmente, reconfiguraciones en los esquemas de valoración socialmente compartidos de las memorias (Jelin, op. cit.: 13) y, por consiguiente, en sus condiciones de visibilidad y enunciabilidad. En lo relativo al pasado comprendido por el último régimen militar en nuestro país y sus consecuencias en el presente, puede observarse que en líneas generales muchas de las manifestaciones artísticas y culturales que se viene produciendo y difundiendo desde mediados de los ochenta, en especial las reconstrucciones fundadas exclusivamente en fuentes testimoniales, se han focalizado en el tratamiento dos cuestiones principales. Por un lado, algunas de ellas se concentran en describir la metodología represiva y en condenar el accionar criminal de las Fuerzas Armadas y de seguridad que entonces estaban a cargo del poder de Estado, tomando como base general la verdad jurídica y empírica que al respecto alcanzó a establecerse, principalmente, en el juicio a los ex comandantes de las Juntas Militares¹². Por el otro, algunas otras se ocupan de rescatar del posible olvido la biografía de los sujetos que en aquel momento intentaron enfrentarse al terrorismo de Estado. Dentro de este grupo, es posible incluir a los diferentes los productos culturales (libros, muestras fotográficas, películas, documentales) que -con base en testimonios de ex militantes sobrevivientes, familiares y amigos de las víctimas- se dedican a reconstruir y presentar innumerables historias de vida de personas desaparecidas, centralizándose aquí en la militancia política y el compromiso social que

¹² Concretamente, el Juicio a las Juntas Militares estableció la implementación de un plan criminal de desaparición de personas, ordenado por las cúpulas de las Fuerzas Armadas y ejecutado por cuadros militares y de seguridad, y reveló las evidencias de la organización desde el Estado de formas sistemáticas de detención, concentración, tortura y exterminio de ciudadanos. Tuvo lugar entre abril y diciembre de 1985 en la Cámara Nacional de Apelaciones en lo Criminal y Correccional Federal, una vez vencidos los plazos establecidos en el Código Militar para que el Consejo Supremo de las Fuerzas Armadas se expidiera al respecto.

practicaban algunos de ellos, y en las tramas familiares que fueron quebradas como consecuencia de aquellos episodios.

El Juicio a las Juntas Militares

A pesar de los testimonios recogidos en oportunidad del Juicio a las Juntas y de labor de denuncia y búsqueda que desde su fundación venía realizando la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo en lo que respecta a los hechos de robo y apropiación de menores hijos de desaparecidos llevados a cabo durante el último régimen militar, a la que se sumó con la transición democrática la presentación ante la justicia de causas individuales de restitución de identidad, el fallo dado a conocer el 9 de diciembre de 1985 absolvió a los ex jefes militares del delito de sustracción de niños. El tribunal que los juzgó argumentó por entonces que dicho crimen había sido demostrado sólo en forma ocasional y, por lo tanto, no era posible condenarlos como autores mediatos de un plan general y sistemático.

Complementariamente con lo anterior, establezcamos que quienes dan origen, promueven y sostienen a las distintas formaciones narrativas, necesariamente seleccionan y destacan ciertos signos, situaciones o escenas de los acontecimientos y experiencias del pasado a que refieren y omiten otros (Vezzetti, op.cit.: 192- 193) , en función de su práctica presente y de sus expectativas sobre el futuro, las cuales comprenden una serie de percepciones, creencias, emociones, valores e intereses compartidos por el grupo que conforman. Este sistema de percepciones, creencias, emociones, valores e intereses, estructura sus prácticas y representaciones, a la vez que es proclive a ser reforzado por éstas.

Entre las motivaciones de los grupos e instituciones que en nuestro país participan de este campo de luchas, conflictos y negociaciones por las memorias de aquel pasado común, es atinado incluir, junto a los objetivos programáticos por ellos mismos explicitados -como en este caso, los de informar y transmitir ese pasado y, en la medida de lo posible, contribuir a su reparación-, “la necesidad de los familiares por recuperar, como matriz *irremediable* de su propia identidad, la de sus hijos o, sobre todo, sus padres desaparecidos o muertos, y de hacerlo no sólo para sí mismos” (Dalmaroni y Merbilháa, 1999: 25) a través de la práctica de la narración. Ligado a este derecho de recuerdo de los familiares motivado por la naturaleza de los

acontecimientos sucedidos y en relación a nuestro objeto de estudio, hay que considerar el hecho de que, a partir de la amplia proyección pública y política que desde mediados de los ochenta adquirió la cuestión de los derechos humanos, la enormidad de los actos criminales del último régimen militar ha conmovido muy hondamente no sólo ex militantes sobrevivientes, familiares y amigos de las víctimas del terrorismo de Estado. Por el contrario, se trata de episodios y experiencias que, de maneras muy diferentes, han golpeado la conciencia colectiva del conjunto de la sociedad y han llamado a algún tipo de acción o reparación, aún en personas que por su juventud no los protagonizaron. Justamente, la amplia convocatoria de artistas y de público que alcanza el ciclo Teatro x la Identidad, la voluntad de los artistas de referirse a lo sucedido y, más aún, su identificación con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo pueden explicarse, entre otros factores, a partir de la inmensa resonancia emocional y afectiva que en la sociedad han provocado, gracias a la investigación, documentación y transmisión de aquellas, los hechos de robo, apropiación sistemática de menores hijos de desaparecidos y la sustitución de identidades perpetrados por entonces.

Llegado este punto, conviene precisar pues que las diversas formas narrativas que adquieren las memorias colectivas no se vinculan tanto con la evidencia de los hechos o con la experiencia efectiva de los grupos sociales e instituciones que dan origen, producen y sostienen en el tiempo a esas formas narrativas. Antes bien, suelen relacionarse con las necesidades y las urgencias del presente de estos actores, pudiendo ser éstas afectivas, morales o políticas, y con sus orientaciones hacia el futuro. Se establece una relación de mutua constitución entre las memorias colectivas y los procesos de afirmación de las identidades subjetivas de cada grupo, en la medida en que las primeras son el punto de partida de nuevas perspectivas identitarias y que "solo recuerda[n] lo que considera[n] necesario para otorgar algún sentido a quienes se reconocen en ella" (Schmucler, 2002: XIV).

1.3 – NUEVAS ESTRATEGIAS DE ABUELAS

En tanto formaciones narrativas, las producciones discursivas del ciclo Teatro x la Identidad son entonces una construcción social e histórica que es el resultado de relaciones sociales localizadas. Entre ellas pueden distinguirse "la ubicación social de los diversos actores y sus sensibilidades, la conformación del escenario político en el que están insertos y las luchas de sentido en las que están embarcados" (Jelin, op.cit.: 70). En esa dirección, el origen del emprendimiento debe inscribirse, en primer lugar, en el contexto de las nuevas estrategias que, desde su vigésimo aniversario, el 22 de octubre de 1997, resuelve encarar la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo en su trabajo grupal de búsqueda y localización de los niños hijos de desaparecidos secuestrados y apropiados durante la última dictadura militar en la Argentina y de defensa y promoción de su derecho a la identidad. En relación con esto último, debe reconocerse el papel fundamental que ha cumplido la institución en la investigación, documentación y transmisión de esa experiencia al conjunto de la sociedad; en la elaboración y el desarrollo de teorías al respecto desde disciplinas como el derecho, la genética, la antropología forense y la psicología¹³; y en la apertura de procesos penales a partir de los cuales hoy es posible juzgar y condenar a los responsables directos de las apropiaciones. Todas estas acciones, al mismo tiempo que han contribuido –y contribuyen hoy- a la consolidación de instituciones y valores democráticos como el respeto de la Constitución Nacional, el libre accionar de la Justicia y el resguardo de los derechos y garantías civiles, han configurado un marco narrativo y discursivo para hablar no sólo de los hechos y experiencias por ellas padecidos sino también de los mismos menores que permanecen secuestrados y apropiados

¹³ Sin pretensión de exhaustividad, citemos como ejemplos el ya mencionado “**índice de abuelidad**”; la sanción y reglamentación de la **ley nacional N° 23.511**, en 1987 y 1989 respectivamente, que creó el **Banco Nacional de Datos Genéticos**, el cual mantiene archivados los mapas genéticos de todas las familias que tienen menores desaparecidos hasta el 2050, año que marca el promedio de vida de los nietos buscados; la adopción por parte de la Asamblea General de las Naciones Unidas de la **Convención Internacional sobre los Derechos del Niño** en noviembre de 1989 que, gracias a la promoción de Abuelas, incluye tres artículos garantes del derecho a la identidad; la ratificación de esa convención por el Congreso Nacional en setiembre de 1990 y su inclusión en la Constitución Nacional a partir de la reforma de 1994; la creación de la **Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI)** en noviembre de 1992 a partir de una resolución de la entonces Subsecretaría de Derechos Humanos y Sociales del Ministerio del Interior.

desde aquel entonces, de aquellos que poco a poco se fueron localizando, de su derecho a la identidad y de las acciones que pueden emprenderse para continuar revirtiendo aquellos acontecimientos en la actualidad. En ese sentido, advertimos además que, gracias a treinta años de experiencia en la vida pública en los cuales presentaron ininterrumpidamente numerosas propuestas legales e institucionales, la organización se ha constituido en referente de consulta y ha adquirido un lugar de respetabilidad y autoridad simbólica en la materia, tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

Juicio por sustracción de menores

En relación a la búsqueda de justicia, además de iniciar los procesos penales individuales contra los responsables inmediatos de cada uno de los secuestros y apropiaciones de niños por ellas esclarecidos, el 30 de diciembre de 1996 Abuelas de Plaza de Mayo -acompañada por la mayoría de las organizaciones de derechos humanos locales- presenta una querrela criminal por el delito de sustracción de menores y sustitución de identidades, en base a las pruebas recogidas en torno a 194 hechos de esta naturaleza. Producto de esta causa a mediados de 1998 se dictó el procesamiento con prisión preventiva de casi una docena de altos jefes de las Fuerzas Armadas, muchos de los cuales habían sido beneficiados con las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y los indultos. Entre ellos, Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera, Carlos Guillermo Suárez Mason, Reinaldo Bignone, Héctor Febres, Antonio Vañek, Jorge "Tigre" Acosta, Cristino Nicolaidis, Oscar Rubén Franco, Juan Bautista Sasiain y Santiago Omar Riveros. Por considerarlos autores mediatos de los crímenes, en el 2000 la Cámara Federal porteña confirmó todos estos procesamientos. No obstante, el 20 de octubre de 2005 el mencionado tribunal dictó los excarcelamientos de Reinaldo Bignone y Rubén Franco en base al tiempo que llevaban detenidos sin condena. Por su parte, Videla, Febres, Acosta, Vañek, Nicolaidis y Riveros, debieron permanecer presos por estar procesados en otras causas por crímenes considerados de lesa humanidad.

A partir de su vigésimo aniversario, Abuelas de Plaza de Mayo, en tanto "**emprendedor de la memoria**", comienza a involucrarse y a promover con continuidad en el tiempo la generación de diferentes campañas de difusión, actividades y emprendimientos artísticos especialmente orientados al público joven, como recitales de música, exposiciones plásticas, muestras fotográficas, obras de teatro, videos y *spots* publicitarios, que se vinculan con la memoria pública de ese pasado reciente y sus consecuencias en el presente y que comprometen en su organización y realización a nuevos actores sociales, hasta entonces ajenos a la causa de la agrupación. Como antecedente señalemos que seis meses antes, en abril de 1997, la Asociación había realizado un concurso literario designado "**Identidad, de las huellas a la palabra**", en el

cual se recibieron más de 900 trabajos provenientes de todo el país. En aquel momento, un jurado especial¹⁴ llevó a cabo una preselección de textos que fue exhibida en la galería de arte de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, junto con una muestra de diseño gráfico sobre el tema realizada por alumnos de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de esa misma universidad.

Nuevas actividades de difusión

Entre las nuevas iniciativas de difusión encaradas en este período deben destacarse la puesta en funcionamiento de una primera página web a partir de 1997 (la dirección actual, www.abuelas.org.ar, comienza a funcionar en el 2001) y la publicación de un mensuario mural con noticias e informaciones relacionados a las actividades organizadas por la Asociación, en abril de 2000. Entonces, bajo la forma de mural, era pegado en paredes de oficinas públicas e instituciones educativas y deportivas, entre otros espacios de acceso público. En octubre del mismo año, a raíz de un nuevo aniversario de la institución, la publicación se convierte en un pliego de cuatro páginas que se entrega en mano. En setiembre de 2001, sus páginas aumentan a ocho, adoptando la forma actual de periódico, con noticias, notas de opinión, entrevistas, declaraciones e información sobre sus actividades y sobre el derecho a la identidad. En el mismo sentido, consignemos que en el 2000 el equipo de difusión de Abuelas produce tres videos cortos sobre la identidad. Con la participación de tres populares músicos de rock, Palo Pandolfo, Gustavo Cordera y Pedro Aznar, se emitieron por canal 7 de Capital Federal y otros medios televisivos del país. Por otra parte, con el apoyo explícito de la institución, en 1998 se reedita el libro *Botín de Guerra*, del periodista y escritor Julio Nosiglia. Publicado por primera vez en 1984 el libro aborda, a través de los testimonios de las Abuelas, la historia de la Asociación, su trabajo institucional y los resultados obtenidos hasta ese entonces. También apoyada por Abuelas de Plaza de Mayo, el 20 de abril de 2000 es estrenada en las salas de cine porteñas la película documental que lleva el mismo nombre, dirigida por David Blaustein y basada en entrevistas testimoniales a miembros de Abuelas, a nietos encontrados por éstas y a hijos de desaparecidos no secuestrados por las fuerzas militares y de seguridad.

En oportunidad de su vigésimo aniversario, una enorme cantidad de personalidades y artistas de distintos ámbitos se acercó a colaborar con la institución. En noviembre de 1997, la organización publicó en forma de volante una solicitada que llevaba como título **“El deporte y las Abuelas de Plaza de Mayo. 20 años de búsqueda”**. En ella un considerable número de reconocidos deportistas (entre ellos, las selecciones argentinas de fútbol, básquet, voley femenino y masculino y campeones de windsurf, yudo, patín y boxeo), expresaba su solidaridad

¹⁴ Entre los miembros del jurado se encontraban los escritores Osvaldo Bayer, Martín Caparrós, Horacio González y Juan Sasturain; el humorista Roberto Fontanarrosa; y los periodistas Román Lejtman y Alfredo Leuco.

con el trabajo de la Asociación y reclamaba la restitución de los nietos secuestrados y apropiados durante el último régimen militar¹⁵. También en ese mes, dos recitales de música en Plaza de Mayo dieron comienzo a un ciclo de actividades culturales y artísticas organizadas por la institución, conocido bajo el nombre de **“Semana de la Identidad”**. El primero de ellos, llamado **“Encuentro de Música Popular”**, tuvo lugar el viernes 21. Participaron el dúo Malozetti-Goldman; Víctor Heredia; Liliana Herrero; Piero; Ignacio Copani; Miguel Cantilo; Lito Vitale; Juan Carlos Baglietto; el grupo Opus Cuatro; Jairo y Teresa Parodi; y adhirieron Joan Manuel Serrat; Sandra Mihanovich; Alejandro Lerner y Julia Zenko. El segundo, que denominaron **“Rock x la Identidad”**, se llevó a cabo al día siguiente y contó con la participación de los grupos de rock “Los Visitantes”; “Los Caballeros de la Quema”, “Bersuit Vergarabat” y “Las Pelotas”¹⁶. Siguiendo con las actividades de la Semana de la Identidad, el domingo 23 de noviembre diversos artistas plásticos organizaron en el Centro Cultural Recoleta la **“Pintura Colectiva”** de una tela y una madera circular. Participaron de ella Abuelas, nietos y público presente. Y, finalmente, el lunes 24 se puso en escena en el Teatro Nacional Cervantes la obra denominada **“¿Vos sabés quién sos?”**, escrita para la ocasión por el dramaturgo Roberto Cossa y dirigida por la actriz Leonor Manso. Actuaron, entre otros reconocidos actores, Valentina Bassi, Belén Blanco, Carolina Fal, Virginia Lago, Lidia Lamaisón, Mabel Manzoti, Emilia Mazer, Victoria Onetto, Gastón Pauls, Andrea Pietra, Perla Santalla, Leonardo Sbaraglia, Catalina Speroni, Fabián Vena, Soledad Villamil y China Zorrilla. Con entrada libre y gratuita, fue la primera oportunidad en que, a pedido de Abuelas, una ficción teatral abordaba los hechos de secuestro, apropiación de niños y sustitución de identidades llevados a cabo por el terrorismo de Estado practicado en aquellos años¹⁷.

¹⁵ Con posterioridad al mencionado aniversario, distintos deportistas siguieron colaborando en las actividades de difusión emprendidas por la Asociación. Así, durante 1998 los jugadores de los equipos de fútbol de Boca Juniors, River Plate, Gimnasia y Esgrima de La Plata y Estudiantes de La Plata, recibieron a las Abuelas y les expresaron públicamente su solidaridad. Y, entre julio y octubre de 2003, deportistas de distintas disciplinas adhirieron a una nueva campaña de difusión de la institución. Entonces, bajo el nombre de **“Deporte por la Identidad”**, se distribuyó material gráfico sobre la Asociación, se proyectaron videos institucionales, se representaron obras teatrales y se realizaron charlas informativas en distintos clubes deportivos.

¹⁶ Según sostienen los organizadores, asistieron a los recitales un total de 52.000 jóvenes.

¹⁷ No puede dejar de mencionarse como antecedente la obra **“Potestad”**, escrita y protagonizada por Eduardo Pavlovsky, quien además de dramaturgo y actor es médico psiquiatra. Bajo la dirección de

A diferencia del período anterior, en esta nueva etapa la Asociación comienza a recurrir, de manera continua y planificada, a diversos materiales y procedimientos artísticos y culturales como novedosas modalidades expresivas y de difusión de su trabajo más general de búsqueda, localización y restitución de los lazos familiares y sociales quebrados desde aquel entonces. Estas nuevas actividades y emprendimientos que, como ya se dijo, están especialmente dirigidas a espectadores jóvenes e involucran activamente a numerosos artistas y personalidades hasta el momento ajenos a la institución, muchos de ellos también jóvenes, tienen como eje temático principal el derecho a la identidad que detentan aquellos menores (actualmente, adultos) en su condición de sujetos de derecho –y no tanto el reclamo de derechos de estas abuelas en su carácter de familiares directos de los primeros, afectadas por los hechos e interesadas en conocer la verdad. (Entre las víctimas del delito de sustracción de menores deben incluirse a aquellos que reclaman información sobre el niño). Por medio de estas acciones, la organización se propone, principalmente, convocar a los nietos buscados e incentivarlos a que, por su propia voluntad, se acerquen a la institución o a la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI)¹⁸ para que luego accedan a realizarse el análisis genético que certifique su verdadera filiación y, por otro lado, sostener el interés de la sociedad en general por la cuestión.

Norman Brisky, se estrenó en Buenos Aires en el Teatro del Viejo Palermo para la época del Juicio a las Juntas (1985) y fue repuesta en marzo de 2000. La historia hace hincapié en la patología del apropiador, en este caso un médico, quien se ve enfrentado a la ausencia de la niña que había robado durante la última dictadura militar, al ser ésta restituida a su familia biológica por acción de la justicia. **"Potestad"** representó a la Argentina en cuarenta festivales de teatro internacionales. Fue premiada en el Festival de Teatro de las Américas (Montreal, 1987), Time Out (Londres, 1987) y Molière (París, 1989).

¹⁸ El organismo fue creado en noviembre de 1992 por una resolución de la entonces Subsecretaria de Derechos Humanos y Sociales del Ministerio del Interior, luego de una entrevista personal que tuvieron algunas de las integrantes de Abuelas de Plaza de Mayo con el entonces presidente de la nación, Carlos S. Menem. Tiene como objeto impulsar la búsqueda y localización de los niños desaparecidos durante la última dictadura militar y, simultáneamente, coadyuvar en el cumplimiento del compromiso asumido por el Estado nacional al ratificar, en setiembre de 1990, la Convención Internacional sobre los Derechos del Niño de la Asamblea General de las Naciones Unidas en lo atinente al derecho a la identidad. En ese sentido, la CONADI no sólo trabaja en conjunto con Asociación los casos de apropiación de menores que podrían estar relacionados con el terrorismo de Estado sino que también interviene en casos posteriores de adopción, robo y tráfico de menores no relacionados con los primeros. A tales fines, está facultado para solicitar información a las distintas reparticiones públicas del Estado y, de ser necesario, ordenar los análisis de sangre en el Banco Nacional de Datos Genéticos. Los jóvenes que presentan dudas acerca de su identidad biológica pueden acudir a él evitando la intervención de la justicia. Hasta la creación de esta Comisión, el Estado no había implementado ninguna política para la búsqueda de estos menores. En el año 2000 el organismo pasó a depender de la Subsecretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos.

Con estos mismos objetivos, el 13 de noviembre de 2000 surgió pues el proyecto “**Teatro x la Identidad**” aunque, a diferencia de las demás iniciativas y propuestas artísticas encabezadas por la institución en el mismo período -como, por ejemplo, los ciclos "**Música por la Identidad**" o "**Plástica por la Identidad**"-, desde sus comienzos se constituyó en un grupo independiente y de autogestión, con una estructura de organización propia abocada a tales fines, separada del propio equipo de prensa y difusión de la Asociación.

Convención Internacional sobre los Derechos del Niño

El derecho a la identidad fue internacionalmente reconocido como tal a partir del 20 de noviembre de 1989, gracias a la adopción por parte de la Asamblea General de las Naciones Unidas de la **Convención Internacional sobre los Derechos del Niño**, “luego de casi una década de debates acerca de su alcance y contenidos” (CELS, 1998¹⁹). El mencionado instrumento contiene tres artículos garantes del derecho a la identidad, cuya inclusión fue promovida por la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo. Ellos establecen:

Artículo 7°:

1. El niño será registrado inmediatamente después de su nacimiento y tendrá derecho desde éste a su nombre, a adquirir una nacionalidad y, en la medida de lo posible, a conocer a sus padres y a ser cuidado por ellos.
2. Los Estados Partes velarán por la aplicación de estos derechos de conformidad con su legislación nacional y las obligaciones que hayan contraído en virtud de los instrumentos internacionales pertinentes en esta esfera, sobre todo cuando el niño resultara de otro modo apátrida.

Artículo 8°:

1. Los Estados Partes se comprometen a respetar el Derecho del Niño a preservar su Identidad, incluidos nacionalidad, nombre y relaciones familiares de conformidad con la ley sin injerencias ilícitas.
2. Cuando un niño sea privado ilegalmente de alguno de los elementos de su identidad o de todos ellos, los Estados Partes deberán prestar asistencia y protección apropiadas con miras a restablecer rápidamente su identidad.

Artículo 11°:

1. Los Estados Partes adoptarán medidas para luchar contra los traslados ilícitos de niños al extranjero y la retención ilícita de niños en el extranjero.
2. Para este fin, los Estados Partes promoverán la concentración de acuerdos bilaterales o multilaterales o la adhesión a acuerdos existentes.

En setiembre de 1990 la Convención fue ratificada y promulgada como **Ley Nacional N° 23.849** por el Congreso Nacional argentino. Y, con la reforma constitucional de 1994, adquirió jerarquía constitucional en lo atinente al derecho a la identidad (artículos 33 y 75, incisos 22 y 23 de la C.N.). Destaquemos por otra parte que, en aquella oportunidad, también fueron incorporados a la Carta Magna otros tratados internacionales sobre derechos humanos firmados

¹⁹ CELS: *Informe sobre la situación de los Derechos Humanos en la Argentina, 1998*; Buenos Aires: 1999.

por el Estado argentino, como la Convención Americana sobre Derechos Humanos y el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y su Protocolo Facultativo.

A pesar de la independencia organizativa de Teatro x la Identidad con respecto a Abuelas de Plaza de Mayo, algunos indicios nos permiten inferir la existencia de una estrecha vinculación entre ambas agrupaciones. En principio, puede observarse que ya en los discursos públicos que acompañan a las obras la muestra teatral se propone como la reafirmación del programa de acción que encabeza la institución. Así, por ejemplo, en el acto de apertura del ciclo inaugural se leyó un texto en el cual la Comisión de Dirección del emprendimiento se reconocía agradecida de ponerse “al servicio de la causa de Abuelas de Plaza de Mayo, que es nuestra causa, la causa de nuestra identidad”. Del mismo modo, notemos que este lugar de respetabilidad y autoridad simbólica en la materia adquirido a lo largo de todos estos años por la Asociación es particularmente reconocido y destacado por todos los teatristas que temporal o periódicamente integran el movimiento tanto en las entrevistas realizadas para este trabajo como en las difundidas por diferentes medios de comunicación en oportunidad de los lanzamientos y cierres de temporada. También en estas circunstancias, los entrevistados manifiestan que se involucran y comprometen en el ciclo por acordar ética y políticamente con la causa de aquellas:

"... Porque ¿quién no quiere estar del lado de las Abuelas? (...) Es una movida interesante y todos quieren estar; *porque ideológicamente uno coincide, no es que te están llamando para... no sé... para una cosa que sea exactamente lo contrario o que sea dudosa*, entonces, uno no sabe qué hacer." [cursivas mías] (Entrevista a Héctor Levy- Daniel, autor de la obra "**El Archivista**". Anexo X, página X).

En la misma dirección, consignemos que los organizadores han establecido que entre dos y tres miembros de la Asociación formen parte de las comisiones de lectura que se van conformando durante las sucesivas ediciones del ciclo, las cuales se ocupan especialmente de evaluar y seleccionar los textos dramáticos que luego se presentarán en cada una de las muestras

anuales. Tal como veremos más adelante, este reconocimiento hacia la legitimidad del trabajo que viene llevando a cabo institución tuvo una clara traducción en las distintas expresiones narrativas y discursivas que conformaron la primera edición de Teatro x la Identidad.

Por otra parte, cabe señalar en el mismo orden que el emprendimiento teatral cuenta con un espacio permanente en los circuitos y los medios que actualmente dispone la institución para la difusión y promoción de todas sus declaraciones, iniciativas, actividades y emprendimientos artísticos y culturales: principalmente, los comunicados de prensa, el mensuario y la página web; y, en menor escala, los congresos y seminarios interdisciplinarios organizados por la Asociación, donde puntualmente abordan la problemática de estas identidades vulneradas. En estas instancias, el ciclo suele ser publicitado por los integrantes de Abuelas como una de las más exitosas nuevas herramientas de expresión y de difusión de la práctica social y política que ellas llevan adelante desde hace treinta años.

1.4 – TEATRO Y SOCIEDAD

Complementariamente con lo anterior, señalemos que el nacimiento de Teatro x la Identidad también fue posible gracias a la existencia de una larga tradición de grupos y compañías independientes y autogestionarios en el campo teatral argentino; léase, la presencia permanente de distintas corrientes de creación y producción teatral que se estructuran por fuera de los circuitos impuestos comercial y oficialmente²⁰, que trabajan en equipo y, la mayoría de las veces, al margen de toda remuneración. En términos ideológicos y estéticos, debe mencionarse como su antecedente inmediato en el tiempo -los mismos organizadores del ciclo lo declaran abiertamente- al emprendimiento artístico conocido bajo el nombre de **“Teatro Abierto”**. Este movimiento de artistas tuvo su origen en noviembre de 1980 gracias a la reunión de una

²⁰ Forman parte del circuito oficial de teatro de la ciudad de Buenos Aires (salas del Estado), el Teatro General San Martín, el Teatro del Pueblo, el Teatro de la Rivera y el Teatro Sarmiento, entre otras salas.

veintena de autores de teatro de la ciudad de Buenos Aires²¹, interesados inicialmente en reafirmar la existencia y vitalidad de la dramaturgia argentina y en recuperar su proyección comunitaria frente al teatro de corte comercial²². Se desarrolló entre 1981 y 1985 en cuatro ciclos sucesivos anuales de dos meses cada uno²³. En razón de este trabajo, es importante consignar, en primer lugar, que la experiencia de Teatro Abierto implicó por entonces la decisión de reincorporar preocupaciones, abordajes y temáticas relacionadas con cuestiones sociales y políticas en las producciones teatrales, las cuales en aquel momento se habían visto reducidas a pequeñas expresiones fragmentadas y aisladas entre sí como consecuencia de la censura practicada en las salas oficiales -a cargo de funcionarios designados por el gobierno de facto- y de la propia autocensura de los empresarios dueños de las grandes salas:

“Porque los integrantes de Teatro Abierto -en su absoluta mayoría miembros del sistema teatral que emergiera en los sesenta- por formación, pertenecían intelectual y sentimentalmente al Teatro Independiente, movimiento que al promediar la década había comenzado a desintegrarse y que ya en los setenta era solo un buen recuerdo. Entendían al teatro como compromiso, es decir, *cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política, pensaban al teatro como forma de conocimiento*” [cursivas mías] (Pellettieri, 1989: 87).

²¹ El grupo fundador estuvo constituido por el director de teatro Osvaldo Dragún, el autor Roberto Cossa, y los actores Jorge Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano. Participaron, entre otros autores, Carlos Somigliana, Aída Bortnik, Eduardo Pavlovsky, Carlos Gorostiza y Griselda Gambaro; y, entre otros actores, Manuel Callau, Virginia Lago, Carlos Carella, Leonor Manso, Víctor Laplace, Cipe Lincovsky, Patricio Contreras y Marta Bianchi.

²² “Declaración de Principios de Teatro Abierto”, Programa, Buenos Aires, 1981.

²³ Las funciones de la primera temporada comenzaron el 28 de julio de 1981 en el Teatro Picadero de Capital Federal, cito en el pasaje Rauch (actual Discépolo), que une Corrientes con Lavalle a metros de Callao. Una semana después de inaugurada la muestra, mientras se presentaba la pieza *Tercero incluido* de Pavlovsky, la sala fue incendiada en forma intencional. El atentado provocó por entonces la indignación general de toda la comunidad artística y cultural y convirtió a Teatro Abierto en un fenómeno no sólo artístico sino también social y político. En aquel momento, expresaron su adhesión al movimiento algunos de los hombres más importantes de la cultura y de los derechos humanos, como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y el premio Nóbel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, además de universidades y organismos internacionales. Luego de un masivo acto de repudio en el Teatro Lasalle de Capital Federal, Teatro Abierto continuó hasta el 21 de setiembre de aquel año en el Teatro Tabarís, lugar con 600 butacas, el doble de capacidad que el Teatro del Picadero. Durante dos meses, entre las 18 y las 21 horas se expusieron un total de 21 obras breves, 3 distintas por día, repitiéndose la serie en la semana subsiguiente. Este primer ciclo se desarrolló a teatro lleno. Asistieron unos 25.000 espectadores y participaron de él más de 150 artistas, entre autores, directores, actores, músicos, escenógrafos y técnicos (Javier, Francisco (2001) “El teatro y la dictadura” en Revista *Canto Maestro*, número 11, Buenos Aires: CTERA, marzo).

Por un lado, los organizadores de Teatro Abierto buscaron ser un foro de información y de oposición al régimen militar en ese tiempo gobernante. Resulta de ello el tratamiento- en algunas obras más metafóricamente que en otras- de muchos de los problemas sociales y políticos que estaban atravesando en tanto miembros de la sociedad; estos eran, entre otros, la censura y la persecución ideológica, el exilio, las torturas y las desapariciones²⁴. Y asumieron esta tarea como una responsabilidad ética de su tiempo, como un deber cívico del teatro y de los teatristas hacia la sociedad en general. Así, por ejemplo, ninguno de los participantes cobró sus honorarios y las escenografías, que contenían pocos elementos, eran trasladadas hacia los lugares donde se presentaban por los mismos artistas; el bajo costo de producción resultante permitió reducir a la mitad el precio de las localidades para que las obras pudieran ser vistas, como ellos aspiraban, por la mayor cantidad de público posible. Por otro lado, intentaron ser un medio de expresión artística y de reencuentro con el público. Y, en ese sentido, Teatro Abierto se convirtió en una herramienta de expresión personal para todos los teatristas que en ese momento veían acotadas sus posibilidades expresivas.

Como sucediera con Teatro Abierto, las presentaciones del ciclo Teatro x la Identidad son el resultado de la reunión de una parte significativa y heterogénea de la comunidad teatral argentina, que vuelve a predicar sobre la necesidad de que las diversas manifestaciones culturales y artísticas intenten dar cuenta de los conflictos sociales y políticos que en una coyuntura dada afectan al colectivo social y se pronuncien clara y definidamente al respecto. Si bien la actividad cultural y artística contemporánea local se encuentra liberada de las sujeciones y los obstáculos de la censura política y la persecución ideológica practicados en tiempos de aquella experiencia, no puede dejar de señalarse que los parámetros ideológicos y estéticos

²⁴ Hasta entonces algunas de estas cuestiones habían sido tratadas en contadas piezas que se representaban en ciertas salas de la ciudad, aunque en forma aislada y con menor difusión y convocatoria.

del teatro político que sostienen los realizadores de este nuevo emprendimiento son suficientemente similares a los de entonces.

En principio observemos que, de la misma forma que en el caso Teatro Abierto, Teatro x la Identidad también nació de la iniciativa de un grupo de teatristas porteños quienes asumen la labor de narrar o referirse a ciertas problemáticas de la realidad histórica, social y política de nuestro país como una responsabilidad ética y una obligación cívica de su tiempo: en este caso, frente los hechos de robo y apropiación sistemática de bebés hijos de desaparecidos y el cambio de sus identidades llevados a cabo por el terrorismo de Estado practicado durante la última dictadura militar, que a lo largo de estos años se instaló en el imaginario colectivo de estos artistas gracias a la tarea de difusión encabezada por Abuelas de Plaza de Mayo. Tanto en las entrevistas realizadas para este trabajo como en los discursos que pronunciaron en las primeras presentaciones del ciclo, sus miembros se ocuparon de denunciar la ausencia o, en su defecto, la escasa presencia de esta cuestión en las producciones artísticas y culturales contemporáneas locales, guiadas por una lógica de producción, circulación y reconocimiento fundamentalmente mercantil:

“... Seguimos haciendo teatro como tenaz *ejercicio de resistencia* (...) contribuyendo a que otros sean dueños del propio destino vamos a poder encontrar alguna de las respuestas que tanto necesitamos hoy para poder seguir resistiendo” [cursivas mías] (Fragmento del texto leído en nombre de la Comisión de Dirección en la apertura de la edición 2002 del ciclo, el 15 de julio de 2002 en el Teatro Lorange, escrito por el actor Daniel Fanego. Anexo III, página XX).

Del mismo modo que en Teatro Abierto, advertimos que también aquí la actividad teatral es considerada como una respuesta activa y positiva a la realidad de la cual procede y como un posible espacio de transformación social que, al otorgar visibilidad a un universo discursivo vinculado a una experiencia y a una problemática pública que

—a pesar del tiempo transcurrido y del trabajo de Abuelas- todavía permanece en gran medida irresuelta, adquiere una trascendencia y una proyección pública, social y política que supera ampliamente a cualquier potencial artístico que las obras incluidas en las sucesivas ediciones del ciclo pudieran llegar a suscitar. Al igual que en aquella experiencia artística, los fundadores de este emprendimiento entienden que la inclusión y el tratamiento explícito de esta cuestión en sus producciones y en los discursos que las acompañan puede llegar a promover ciertas modificaciones en las prácticas sociales existentes en torno a ella o bien producir otras nuevas. En esa dirección, retomemos lo que ya se refirió en las páginas precedentes: se proyecta que la expectación de estas ficciones referenciales genere algún tipo de razonamiento e inquietud en los espectadores del ciclo y acerque la problemática a quienes aun no la conocen. En el caso de los principales convocados —los presuntos hijos de desaparecidos que pudieran acudir a cualquiera de las sucesivas muestras del ciclo-, se espera además sembrar en ellos alguna sospecha acerca de su condición la cual pueda conducirlos, en algún momento, a tomar la decisión individual y privada de interesarse por conocer sobre su verdadero origen y su historia, de la mano de Abuelas o la CONADI.

En consideración de los realizadores del emprendimiento, más que por las obras en sí mismas o por los artistas que participan de él, el centro protagónico de Teatro x la Identidad debe ser ocupado entonces por el imperativo de darle publicidad a esta problemática y a las acciones y estrategias que puedan emprenderse para revertirla en el presente. CHOQUE ENTRE LA DIMENSIÓN ÉSTÉTICA Y LA ETICA. Tal como desarrollaremos en el próximo capítulo, cabe anticipar que, dentro de este propósito transformador, la promoción y difusión del derecho a la identidad de estos jóvenes y su vinculación con la existencia de un conjunto de verdades a develar (esencialmente, un nombre y apellido; una fecha y un lugar de nacimiento; una familia; y una nacionalidad vulnerados) aparecen, coincidentemente con lo que sucede con las actividades y

emprendimientos artísticos y culturales organizados en la actualidad por Abuelas, como los principales impulsores del cambio esperado.

En términos estéticos, notemos que la aceptación de esta exigencia de representación opone al ciclo que nos ocupa a un hacer teatral menos apegado a la experiencia real y a las referencias descriptivas y directas propias del relato ordinario en el cual, a partir de procedimientos y recursos artísticos específicos del teatro, autores, directores e intérpretes ponen en escena una realidad nueva, distinta de la evocada, un universo poético que, con reglas propias, intenta opinar sobre algunos aspectos de aquella realidad. Por el contrario, estamos ante un teatro de carácter eminentemente verbal, con anclajes y referencias bien explícitas a determinados procesos sociopolíticos contemporáneos locales y metáforas fácilmente decodificables, donde en muchas ocasiones la presentación y el desarrollo de argumentaciones, ideas e informaciones surgidos de las percepciones y la experiencia de los protagonistas reales, sus familiares y amigos retrasa la acción dramática y la progresión de cada uno de los relatos. Clara y repetidamente, las distintas piezas participantes de la muestra inaugural coinciden en referir lo más directamente posible a un universo de sentidos, representaciones e interpretaciones que, en todos los casos, es ostensiblemente ajeno y exterior al propio devenir artístico y a sus leyes.

Como ha quedado dicho, los acontecimientos aludidos en las obras del ciclo forman parte de la realidad histórica, social y política de nuestro país y, en la inmensa mayoría de los casos, aún no fueron esclarecidos ni juzgados institucionalmente. Vinculado a ello repararemos en que, como ocurre con los hechos de secuestro y desaparición forzada de personas, en los casos de secuestro, apropiación sistemática de niños hijos de desaparecidos y sustitución de identidades, hay pocas pruebas y registros acerca de lo actuado. Hasta la fecha se desconoce, por ejemplo, la identidad de la mayoría de los médicos, enfermeras y demás personal que por entonces prestó servicio en los

hospitales donde eran trasladadas las detenidas embarazadas al momento de parir o en las maternidades que se instalaron en algunos centros clandestinos de detención²⁵. En esa dirección, puede postularse pues que, aún con las citadas limitaciones, las sucesivas ediciones de la muestra teatral consiguen -junto con las iniciativas y actividades encabezadas por la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo en la actualidad- en alguna medida “recupera[r] y apropiarse del pasado [y a uno de sus legados en el presente] en contra de lo que sería la insignificancia y el acostumbramiento espontáneos” (Vezzetti, op. cit.: 20). Estas presentaciones ficcionales han contribuido a mantener y renovar la presencia de la problemática en el escenario público, social y cultural contemporáneo local y en el imaginario de la sociedad²⁶, al mismo tiempo que, como ya se estableció con anterioridad, se constituyeron en un nuevo instrumento de interpelación hacia ese otro que se está procurando localizar. Transcurridos más de seis años de trabajo ininterrumpido y, consecuencia de los llamados recibidos después de cada función, la convocatoria general de público y la cantidad de artistas y trabajadores de teatro involucrados, añadamos al respecto que es dable que en algún momento puedan llegar a dar lugar quizás a un posible trabajo de reelaboración y resignificación de lo sucedido y de sus actuales derivaciones por parte del grupo social que año a año concurre a presenciarlas.

²⁵ El funcionamiento de maternidades en varios centros clandestinos de detención como el Hospital Militar de Campo de Mayo, la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), el Pozo de Banfield, La Cacha y Automotores Orletti fue acreditado por primera vez a partir de las declaraciones testimoniales que prestaron algunos sobrevivientes de la represión durante el juicio a los ex comandantes de las Juntas Militares.

²⁶ En relación a la convocatoria general de público y su vinculación con la receptividad de esta problemática en la sociedad, no pueden dejar de mencionarse las repercusiones de la ya citada tira televisiva "**Montecristo**" que, como se mencionó en la introducción de este trabajo, alcanzó un promedio de 3.000.000 de espectadores diarios. Destaquemos al respecto que, frente a otras formas contemporáneas de entretenimiento y distracción como el cine o la televisión, la cantidad de público que convoca el teatro es marcadamente menor. En principio, porque requiere de la reunión efectiva de artistas, técnicos y público en un espacio geográfico real y porque no admite la reproductibilidad técnica.

1.5 - UN PROBLEMA QUE ES DE TODOS

Recapitulemos lo que hemos venido sosteniendo en las páginas precedentes. Los organizadores de Teatro x la Identidad piensan entonces a la práctica de la memoria en términos de lucha política "contra el olvido" y como un espacio de recuperación, tratamiento y denuncia de verdades en gran medida silenciadas o negadas desde los ámbitos de poder político e institucional. En ese contexto, entienden que el ciclo logrará recuperar el poder pragmático del teatro como actividad si puede cumplir con una función que es básicamente informativa y de conocimiento, esto es, si la composición de elementos que tiene lugar en cada una de las representaciones teatrales (texto, escenario, cuerpos, voces, vestuario, luces, público, etc.) consigue proveer de significados, saberes e información acerca de aquellos hechos y experiencias de la historia argentina y sus consecuencias en el presente de manera que muevan a la acción y al pensamiento de los espectadores en las dos direcciones ya citadas. En primer lugar, se intenta provocar entonces el acercamiento de los jóvenes asistentes a los espectáculos que muestren dudas o sospechas acerca de su identidad biológica a la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo o a la CONADI y -si fuese el caso- a sus familias de origen, quienes persisten en la búsqueda que iniciaron al momento de su desaparición o la de sus madres embarazadas y ahora, teniendo en cuenta la mayoría de edad alcanzada por aquellos, también consideran la posibilidad de que sean ellos mismos quienes, por propia voluntad, puedan llegar a tomar la decisión de contactarse con la institución. En segundo lugar, se promueve el interés, la adhesión y el consentimiento del público en general en torno a la causa de Abuelas. Como también se mencionó anteriormente, estos son los objetivos principales del conjunto del ciclo teatral, explicitados en la mayoría de los textos y discursos públicos que se pronuncian en las distintas presentaciones y en las entrevistas realizadas para este trabajo:

"... Lo importante es estar ahí como un tábano picando y diciendo: '- Acá hay un problema. Acá hay un problema, no miremos para otro lado'. *No es que quiero que tomes conciencia de determinado aspecto. De lo que sí tenemos que tomar conciencia es de que tenemos un problema. Y que es un problema de todos.* Incluso, de los que miran para otro lado (...) Una palabra que aparece muchas veces en las cosas nuestras y que me parece más interesante [que la palabra concientizar] es la de problematizar, es la de *contribuir al desenmascaramiento de la negación...*" [cursivas mías] (Entrevista a Luis Rivera López, miembro de la Comisión de Dirección del ciclo. Anexo X, página X).

No obstante lo anterior, observemos que no todas las obras seleccionadas y presentadas en el marco de la muestra se circunscriben a la problemática de la apropiación ilegal de menores hijos de desaparecidos ocurridos por entonces y la necesidad de localizar y restituir aquellas identidades vulneradas. En principio, conviene señalar al respecto que los productores de esta propuesta teatral acuerdan en presentarlas como ficciones que abordan una memoria que, además de individual y familiar, es pública y social. Como bien se encargan de subrayar en los textos y discursos que acompañan a las piezas dramáticas, la circulación entre 1976 y 1982 de un número aún hoy indeterminado de identidades y documentos de menores con información filiatoria falsa constituye un acto público. Estos acontecimientos, en su momento consumados, tolerados y convalidados por distintas reparticiones gubernamentales, produjeron una ruptura considerable en el sistema humano de filiación, vulnerando al mismo tiempo no sólo el orden privado sino también el público. Cometidos por la fuerza y al amparo del poder de Estado, advertamos igualmente que estos crímenes fueron posibles merced a una extensa trama de relaciones y complicidades que incluye hasta hoy día a muchos civiles. Además de los propios apropiadores de los niños, en ella deben incluirse, entre otros, médicos, parteras y demás personal hospitalario o clandestino que asistieron cada uno de los partos;

jueces de menores y personal de los distintos registros civiles que anotaron a los menores en forma irregular; familiares, amigos y vecinos de los apropiadores, quienes vieron surgir un bebé de la nada.

En esa dirección, establezcamos entonces que el emprendimiento que nos ocupa se inscribe en la misma línea que las iniciativas, actividades y propuestas que viene encabezando Abuelas de Plaza de Mayo desde su vigésimo aniversario, las cuales abogan en pos de que la tarea de difusión y recuperación de estas identidades vulneradas llegue a ser finalmente entendida como un asunto común que excede a la subjetividad y la psicología de sus protagonistas reales y de las personas que en la actualidad se involucran en torno a estos impostergables intentos de reparación y que, en alguna medida, comprometa a toda la sociedad, en forma conjunta con el Estado y sus instituciones²⁷. El origen de esta concepción social y pública de la problemática puede rastrearse tempranamente en el informe final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP)²⁸, dado a publicidad en setiembre de 1984 bajo el nombre *Nunca más*. A través de este documento el Estado argentino reconoce por primera vez, entre otras cuestiones relativas al terrorismo de Estado practicado en aquellos años, los hechos de robo, apropiación de bebés y niños hijos de desaparecidos y la sustitución de sus identidades, registrando doscientos cuarenta casos. Concretamente, allí se establece:

“Cuando un niño es arrancado de su familia legítima para insertarlo en otro medio familiar elegido según una concepción ideológica de ‘lo que conviene a su salvación’, se está cometiendo una páfida usurpación de roles.

²⁸ La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) fue creada especialmente el 15 de diciembre de 1983 por el entonces presidente constitucional Raúl Alfonsín. En virtud de las denuncias recibidas por parte de familiares y sobrevivientes, la Comisión documentó y sistematizó la información sobre casi 9.000 personas desaparecidas durante la última dictadura militar en la Argentina. Esta información fue volcada en el mencionado informe, dado a conocer en setiembre de 1984.

Los represores que arrancaron a los niños desaparecidos de sus casas o de sus madres en el momento del parto, decidieron de la vida de aquellas criaturas con la misma frialdad de quien dispone de un botín de guerra.

Despojados de su identidad y arrebatados a sus familiares, *los niños desaparecidos constituyen y constituirán por un largo tiempo una profunda herida abierta en nuestra sociedad*. En ellos se ha golpeado a lo indefenso, lo vulnerable, lo inocente y se ha dado forma a una nueva modalidad de tormento" [cursivas mías] (CONADEP, 1984: 299).

Complementariamente con lo anterior, consignemos asimismo que varios de los espectáculos teatrales incluidos en las sucesivas ediciones del ciclo presentan y desarrollan argumentaciones y tópicos que aparecen directa u oblicuamente relacionados con lo nacional. Si bien la cuestión que prevalece en las obras es la que apoya la búsqueda de estos jóvenes y a ella nos abocamos en este trabajo, no puede dejar de mencionarse que este emprendimiento se propone también como un espacio de indagación y reflexión sobre nuestro presente y sobre nuestra identidad colectiva, una identidad cuyo punto de partida general podría fundarse, según entienden sus organizadores, en el compartir estas experiencias y reclamos, vividos e interpretados como trágicas y traumáticas:

"En el primer año ya aparecían montones de cosas que no tenían que ver estrictamente con los chicos desaparecidos aunque la idea era que [las obras] fueran sobre los chicos desaparecidos. Tanto es así que en la mitad de la selección (...) tuvimos que tomar la decisión de aceptar obras que no hablaban del tema de los chicos pero que hablaban de la identidad en general. (...) Es que *parece que un tema está indisolublemente ligado con el otro; si vos querés profundizar y problematizar un poco sobre el tema de los chicos desaparecidos casi inevitablemente vas a parar al [tema] de la identidad en general*. (...) En el segundo año, ya en la convocatoria

estaba [indicado] que [las obras] podían ser acerca de la identidad en general.”
[cursivas mías] (*ídem*: X).

Tanto de la selección de obras finalmente presentada en la primera y segunda edición del ciclo como de las entrevistas realizadas para este trabajo y de los discursos pronunciados en oportunidad de aquellas presentaciones puede advertirse, con diferencias de grado, una lectura continuista entre la realidad histórica de la última dictadura y la actualidad. A juicio de los productores de este emprendimiento, los hechos de secuestro, apropiación sistemática de menores hijos de desaparecidos y sustitución de identidades llevados a cabo en aquel entonces y sus consecuencias en nuestro tiempo forman parte de un proceso abierto y continuo en el que, prácticamente, podrían incluirse la mayoría de las fracturas y disgregaciones que en las últimas dos décadas vienen afectando al colectivo social, erosionando los lazos sociales y el sentido de pertenencia a una comunidad. Aquellos acontecimientos y sus implicancias actuales albergarían pues algunas de las claves de sentido de nuestro presente.

Así como hoy por hoy Abuelas de Plaza de Mayo acostumbra a declarar su posición frente a diversos sucesos y cuestiones de actualidad, en particular aquellos relativos a violaciones a los derechos humanos, puede observarse que varios de los textos dramáticos seleccionados e incluidos en esta propuesta artística, cultural y política - sobre todo a partir del 2002- se centran en el tratamiento de problemáticas sociales tan generales y disímiles entre sí como la pobreza y la desocupación; la marginalidad y la exclusión social; el exilio; diversas formas de discriminación; o la ausencia de referencias identitarias colectivas en el presente. En relación con ésta última, repararemos especialmente que también en los distintos textos y discursos públicos que

acompañaron a las piezas teatrales de esta primera edición se establece una relación de correspondencia entre un supuesto sentido de comunidad perdido y la sustitución y el ocultamiento de la identidad subjetiva de cada uno de aquellos niños.

Puntualmente, en varios de ellos se sostiene decididamente que "detrás de la identidad de cada joven apropiado está la identidad cultural, social y política de por lo menos tres generaciones de argentinos"²⁹.

Acaso esta correlación haya sido sugerida por primera vez en las presentaciones de la obra inaugural del ciclo, **“A propósito de la duda”**, donde las tres intérpretes que componen el rol social de miembros de Abuelas de Plaza de Mayo sentencian proverbialmente que “mientras haya una sola persona con su identidad robada y falseada se pone en duda la identidad de todos”. Convertida en una de las principales consignas del emprendimiento e incluida en uno de los textos del programa de mano de su primera edición³⁰, que por entonces se repartía a los asistentes a los espectáculos, destaquemos por otra parte que la aludida proposición refiere no tanto a aquellos acontecimientos y experiencias en sí mismos sino más bien al propio trabajo de la memoria y a los sujetos colectivos que lo encabezan. Dicho en otros términos, es posible apreciar que, ya en la pieza dramática que dio origen a la muestra, estos actores sociales -quienes además terminan constituyéndose en los protagonistas de cada una de las ficciones estudiadas- aparecen no sólo como practicantes de un reclamo sobre aquella serie de hechos y experiencias represivos de nuestra historia reciente sino también como articuladores y gestores privilegiados de uno de los discursos que, desde la reflexión y el análisis de sus repercusiones en el presente,

²⁹ Ver **"Texto de presentación del ciclo"**, **"Carta de Apertura Ciclo 2001"**, **"Texto leído al recibir la mención en los premios ACE"** y **"Texto leído al recibir la distinción en los premios María Guerrero"**, Anexo X, páginas XX, XX y XX, respectivamente.

³⁰ Escrito por Mariana Pérez, miembro de la Comisión de Lectura de Teatro x la Identidad y autora de varias de las obras y monólogos incluidos en el ciclo, el texto que lleva por título **“Ser un joven desaparecido es no saber que lo sos”** establece igualmente que “todos los de su generación podemos ser [jóvenes] desaparecidos mientras haya una sola persona con su identidad falseada”.

pueden producirse y sostenerse en torno a ese reclamo: en este caso, aquel que establece la existencia de una estrecha vinculación entre los hechos de robo, apropiación de menores hijos de desaparecidos y la sustitución de sus identidades, y la ausencia de referencias identitarias colectivas vinculantes en la actualidad.

2. LOS ESPECTÁCULOS

2.1- 41 OBRAS, 500 ARTISTAS

Hasta la fecha, la muestra inaugural de Teatro x la Identidad fue la más numerosa en términos de cantidad de piezas teatrales producidas y de artistas participantes. Como en los años subsiguientes, una Comisión de Lectura, integrada por representantes de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo y del campo teatral³¹, llevó a cabo la elección del repertorio a partir de la evaluación de los distintos textos dramáticos presentados en el concurso abierto. En aquella oportunidad, se recibieron un total de 115 proyectos, de los cuales se seleccionaron 41 obras breves. Las piezas favorecidas fueron representadas en forma simultánea, con entrada libre y gratuita, en 14 teatros públicos y privados de la ciudad de Buenos Aires, todos los lunes a las 21 horas, entre el 9 de abril y el 9 de julio de 2001, a razón de tres espectáculos por sala³².

Apertura del ciclo 2001

El lanzamiento de Teatro x la Identidad 2001 tuvo lugar el lunes 26 de marzo de 2001 a las 20:30 horas -dos días después del vigésimo quinto aniversario del golpe de Estado

³¹ Entre los integrantes de la Comisión de Lectura de este primer ciclo se encontraban los dramaturgos y teatristas Jorge Goldemberg, Ricardo Talento, Mauricio Kartum, Daniel Veronese, Susana Torres Molina y Rodolfo Bracelli y los actores Arturo Bonin, Luis Rivera López, Valentina Bassi e Ingrid Pellicori. En representación de Abuelas de Plaza de Mayo participaron César Núñez, Mariana Pérez y Natalia Fontana.

³² Ceditos especialmente para la ocasión, las obras se presentaron en los siguientes teatros porteños: Sala El Angel del Abasto; Teatro Del Nudo; Centro Cultural Recoleta; Teatro La Máscara; La Trastienda; Teatro del Pueblo (salas Somigliana y Teatro Abierto); Sala Bajo Corrientes; Sala Margarita Xirgu; Sala Belisario, Centro Cultural General San Martín (Hall y Sala Enrique Muiño); Teatro IFT; Sala Madera de Sueños; y Sala Entrecasa del Espectáculo.

de 1976- en el Teatro Liceo de Capital Federal. Participaron del acto numerosos artistas invitados, entre ellos, Cipe Lincovsky, María Rosa Gallo, Patricio Contreras, Enrique Pinti y el entonces periodista del diario *Página 12*, Miguel Bonasso, quienes recitaron textos alusivos a la problemática. Por su parte, la cantante de tango Adriana Varela y el cuarteto de saxofonistas “**Cuatro Vientos**” fueron los encargados de musicalizar esta velada organizada para dar a conocer la programación del ciclo.

Finalizando el acto, se representó la obra "**A propósito de la duda**", a cargo de Malena Solda, Manuel Callau, Catalina Speroni, Diana Lamas, Valentina Bassi y elenco. Acompañados por la murga porteña “**Los Verdes de Monserrat**”, actores, directores, dramaturgos y público presente tomó por asalto la calle Rivadavia al ritmo del tema musical “**Murga de la identidad**”, compuesto especialmente para la ocasión por Luis Rivera López.

Luego de este ciclo principal, un tercio de los artistas involucrados inició una etapa itinerante en la cual presentaron algunas de estas obras en universidades, centros barriales, escuelas, plazas públicas y otros espacios no convencionales para exponer teatro de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires. Del mismo modo, varios de los espectáculos fueron representados en algunas ciudades del interior del país, como Mar del Plata, Rosario y Córdoba, interpretados por elencos locales. El ciclo de itinerantes finalizó el 29 de octubre de 2001 en la Mansión Seré³³, antiguo casino de oficiales de la Fuerza Aérea del municipio de Morón que, entre 1976 y 1978, había funcionado como centro clandestino de detención de personas dependiente de la Aeronáutica.

Premios y menciones

En el 2001 el ciclo teatral fue declarado de Interés Cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires y recibió una mención especial en el marco de la entrega de premios de la Asociación de Cronistas del Espectáculo (ACE). Posteriormente, en mayo de 2002 recibió una distinción en el marco de la entrega de los premios "**María Guerrero**", que organiza el Teatro Nacional Cervantes. Por su parte, en noviembre de aquel año el libro que contenía los guiones de las obras de la temporada 2001 obtuvo el premio “**Teatro del Mundo**” a la mejor labor en edición Teatral de 2001, que otorga la Universidad de Buenos Aires a través del Centro Cultural Ricardo Rojas. Igualmente, el emprendimiento se llevó el premio a la mejor producción teatral 2001 en

³³ En 1978, poco tiempo después de que algunos detenidos lograran escapar, la casa fue demolida. En el 2000, organizaciones de derechos humanos solicitaron se realicen tareas de excavación. Luego de concretadas éstas últimas, abogaron por su preservación como lugar de la memoria, conocido bajo el nombre de “Centro de la Memoria de Morón”. Actualmente, allí funciona la asociación “Seré por la Memoria y por la Vida” y la Secretaría de Derechos Humanos de la municipalidad de Morón.

los premios “**Trinidad Guevara**”, que en mayo de 2004 otorgó el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en conjunto con los reconocimientos a las producciones teatrales del 2002 y 2003.

Según afirman los organizadores de la muestra, en aquella ocasión trabajaron *ad honorem* alrededor de 500 teatristas, entre autores, estudiantes de teatro, actores, directores, productores, músicos, murgueros, vestuaristas y escenógrafos:

"Se hizo una convocatoria abierta para que participen los que quieran participar porque, si bien se atiende a la calidad porque hay una Comisión de Lectura, *esto tiene un costado político que hace que sea tan importante la cantidad como la calidad de la gente que trabaja en esto*. Esto es un movimiento hacia adentro en cuanto a la solidaridad de los actores y un movimiento hacia fuera en cuanto a la concientización de la gente. Porque no es[tá] solamente dirigido a los chicos [apropiados por el terrorismo de Estado practicado durante la última dictadura militar], para que provoquen su duda y para que se acerquen a Abuelas, sino para la concientización de una comunidad" [cursivas más] (Entrevista a Susana Cart, miembro de la Comisión de Dirección de Teatro x la Identidad. Anexo X, página X).

Tal como se expresó en el capítulo inicial de este trabajo, al poner en discurso una cuestión social y pública pendiente, interpretada por los distintos actores participantes como plausible de ser resuelta a partir de las acciones y estrategias que puedan encararse en el presente, la actividad teatral adquiere aquí una trascendencia y una proyección pública, social y política que excede ampliamente a cualquier consideración artística que las obras incluidas en las sucesivas ediciones del ciclo pudieran llegar a suscitar. En relación con el objetivo principal del emprendimiento (convocar y acercar a los nietos apropiados que aún hoy no hayan asumido o tomado noticia de su verdadera genealogía a Abuelas de Plaza de Mayo o a la CONADI e inducirlos a que accedan realizarse los estudios genéticos que, finalmente, puedan dar cuenta de su efectiva filiación), advertimos que los resultados de esta primera edición

fueron absolutamente positivos. Sus creadores señalan que, sólo en Capital Federal, asistieron a estas presentaciones cerca de 30.000 espectadores, sobre todo jóvenes. Y la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo destaca por su parte que, como consecuencia de aquellas, en ese año alrededor de setenta jóvenes se acercaron, en forma personal o telefónica, a la sede porteña de la institución con inquietudes sobre su identidad biológica.

Ahora bien, más allá de las repercusiones declaradas por sus realizadores, y volviendo al objetivo de este trabajo -relevar y caracterizar las representaciones, sentidos, interpretaciones y las formas discursivas que en torno a los delitos de robo y apropiación ilegal de bebés hijos de desaparecidos y al derecho a la identidad de estos jóvenes expresan y difunden las producciones narrativas y discursivas de esta muestra inaugural de Teatro x la Identidad-, comencemos por abordar los aspectos que consideramos más relevantes de esta primera temporada del ciclo teatral.

2.2 – “TENEMOS QUE ENCONTRARLOS”

En principio puede observarse que, amparadas en la imperiosa necesidad de localizar a aquellos niños, actualmente jóvenes, la gran mayoría de las piezas dramáticas seleccionadas e incluidas en esta edición inicial aspira a convocar a un público lo más amplio y abarcativo posible. Resulta de ello la preeminencia de una estética realista costumbrista, el empleo de un lenguaje accesible y directo, y una claridad y economía expresivas que, en fuerte conexión con un discurso de tipo didáctico o pedagógico, antes que dejar espacio para la libre interpretación y reflexión de quienes asisten a los distintos espectáculos, “privilegian una recepción objetivista, en la que todos los

espectadores orientan su comprensión hacia un mismo y único sentido” (Dubatti, 2003: 23).

Agrupadas bajo la consigna “Aún hoy hay casi 500 chicos desaparecidos, tenemos que encontrarlos”, expresada en los afiches y folletos de mano³⁴ que se repartían entre los numerosos asistentes, notemos que al respecto los organizadores del emprendimiento argumentan:

"... Lo que aquí nosotros necesitamos es generar un hecho que posibilite a un muchacho que tiene dudas acerca de su identidad... [que] le sea útil, le sea esclarecedor (...) Este razonamiento de un supuesto chico con dudas acerca de su identidad es casi un punto rector (...) hacer que quien tenga dudas [sobre su identidad biológica] por ahí, salga del [teatro] y diga: -Bueno, voy a hacerme el [examen de] ADN (...) Hay como un polo de atracción alrededor del cual gira todo, unos más lejos y otros más cerca pero todo está funcionando como un sistema..."
(Entrevista a Luis Rivera López, miembro de la Comisión de Dirección del ciclo. Anexo X, página X).

Como ha quedado dicho en las páginas precedentes, los artistas fundadores de este ciclo teatral conciben que la inclusión y el tratamiento explícito en la escena de la problemática de la apropiación de menores hijos de desaparecidos y la sustitución de sus identidades cometidas en aquel tiempo y sus implicancias en la actualidad pueden llegar a conducir a la reversión parcial de estos crímenes aún impunes en el presente. Se proyecta que la expectación en gran escala de estas ficciones referenciales estimule el

³⁴ Como parte de la difusión de la problemática, a la entrada a los espectáculos se repartió el periódico mensual de Abuelas de Plaza de Mayo y un programa de mano del ciclo. En éste último las obras aparecían agrupadas por sala, indicándose el nombre del autor y director, no así el de los intérpretes. El programa incluía además dos textos cortos sobre la identidad, especialmente dirigidos a los jóvenes asistentes, uno del periodista José Pablo Feinmann, denominado "**Teatro e Identidad**" y otro de Mariana Eva Pérez, hija de desaparecidos e integrante de Abuelas, con el título "**Ser un hijo de desaparecidos es no saber que lo sos**". Como parte del financiamiento de la muestra, se vendieron tarjetas y remeras con el logo del ciclo, diseñado por el dibujante Hermenegildo Sabat.

pensamiento de los espectadores en general y logre provocar el propio interés por conocer su origen y su historia que se supone latente en los presuntos nietos buscados a lo largo de estos años por Abuelas de Plaza de Mayo, quienes tal vez fortuitamente pudieran asistir a estas presentaciones, y su consecuente acercamiento a la institución o a la CONADI.

En esa dirección, empecemos por establecer entonces que de una primera lectura de los guiones de esta edición inaugural surge que, de todos los componentes materiales y de ideas que forman parte de cada una de las representaciones teatrales (texto, escenario, actores, música, vestuario, luces, público, etc.), el énfasis expresivo del conjunto de la muestra está puesto -antes que en la acción narrativa o en el desarrollo de cada uno de los relatos- en la información clara, precisa y detallada que acerca de aquellos hechos y experiencias y sobre el derecho a la identidad puedan brindar al público los propios textos dramáticos, vertida fundamentalmente en los diálogos que alcanzan a entablar entre sí sus personajes quienes, por otra parte, suelen componer roles sociales con entidad histórica: los Militares represores; los Apropiadores de los niños; las Víctimas Desaparecidas (que comúnmente asoman bajo la forma de fantasmas proyectados en el presente por el pensamiento de alguno de los otros intérpretes); los Sobrevivientes de la represión; las Organizaciones de Derechos Humanos (sobre todo, Abuelas de Plaza de Mayo); los Nietos recuperados; y los Nietos que aún hoy no han sido identificados, son los actores que repetidamente aparecen en cada una de estas dramatizaciones.

En líneas generales, es posible verificar en ese orden la transposición de una densa red de argumentos, ideas e informaciones de carácter biográfico –nacidos de la propia experiencia y de los recuerdos personales y familiares de sobrevivientes, protagonistas reales (léase, las propias abuelas y los nietos que hasta el momento llegó a localizar la Asociación) y de familiares y amigos de ambos- con filiación manifiesta en un conjunto de narraciones, relatos e imágenes de gran fuerza simbólica en el imaginario social, producidos y difundidos con anterioridad por la institución, articulados entre sí por estructuras discursivas, en primer lugar, testimoniales y, por consiguiente, ampliamente descriptivas; y luego narrativas. Acordando plenamente –cuando no coincidiendo- con lo que se sostiene en las distintas campañas, actividades y emprendimientos artísticos y culturales organizados contemporáneamente por el equipo de prensa y difusión de Abuelas, puede afirmarse pues que la construcción de sentido en la producción de estas ficciones se da más bien como ilustración de “un saber previo, que circula como discurso social antes de la creación teatral” (Dubatti, op.cit.: 24) y no como resultado de esta última.

Complementariamente con lo anterior, consignemos que es frecuente que las situaciones y los conflictos que se despliegan en estos espectáculos encuentren una definición nítida y suficientemente concluyente en el devenir de la escena, aunque no

tanto como respuesta única a los múltiples interrogantes que la cuestión de la apropiación ilegal de menores y la sustitución de sus identidades y sus consecuencias en la actualidad pudieran llegar a suscitar, sino más bien como propuesta de acción concreta, inmediata y militante, y como orientación hacia el futuro, extendida en el tiempo, igualmente ligadas a un saber ajeno, preexistente y anterior al propio devenir artístico y a cada una de las obras aquí presentadas, elaborado y difundido a lo largo de todos estos años por la institución. En referencia a la secuencia de casos individuales irresueltos que se repiten por centenares aún en nuestros días, puede establecerse que las producciones teatrales incluidas en oportunidad de este primer ciclo sostienen la necesidad pública de localizar y reestablecer la identidad biológica y simbólica de aquellos niños, actualmente jóvenes como única garantía posible de reparación –aunque parcial- de estos delitos en tanto acto de justicia postergado. Sin circunscribirse a la inagotable evocación o reminiscencia de los sucesos traumáticos observemos que, en ese sentido, la misma posibilidad de restituir estas identidades sustraídas fue incluida y recreada de manera extendida y ostensible en la trama narrativa de la mayoría de ellas, dando lugar a resoluciones formales muy similares entre sí y dejando poco espacio para que los espectadores puedan despegarse del esquema y de las consignas que, reiterada e incesantemente, en ellas se plantean.

A grandes rasgos, puede afirmarse que la forma narrativa se traduce aquí en la presentación y desarrollo de un drama en apariencia individual que supone, substancialmente: un comienzo, un nudo y un desenlace; una línea argumental clara e identificable; un personaje principal (invariablemente, un joven hijo de desaparecidos quien, siendo niño, padeció el secuestro, la apropiación y la sustitución de su identidad en virtud del terrorismo de Estado practicado durante la última dictadura militar en la Argentina); y un cambio de suerte que permite el pasaje de un estado inicial a un estado

posterior distinto del primero (Ford, 1999: 263). En ese orden, cabe añadir pues que, en concordancia con las expectativas de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo en torno a la solución parcial de la problemática que desde tres décadas agrupa a sus integrantes, se descubre en la muestra inaugural la presencia de una estructura expositiva y argumental manifiestamente recurrente: ya sea como resultado de la tenaz investigación colectiva de quienes representan a los familiares de los nietos buscados y a amigos de las víctimas (**“A propósito de la duda”**; **“La entrevista”**; **“Encuentro”**; **“El inocente”**; **“Margarita”**; y **“La fuerza del desatino”**), o como consecuencia de las posibles intuiciones, dudas e interrogantes acerca de su origen y su historia que, según se entiende, pueden asaltar a cada uno de ellos en la actualidad, teniendo en cuenta su mayoría de edad y las condiciones en que tuvieron lugar estos secuestros y apropiaciones (**“Contracciones”**; **“El archivista”**; **“Descamado”**; **“Pequeña cruel bonita”**; **“El Espejo”**; **“Oye tu voz”**; **“D.N.Y?”**; **“Método”**; y **“La intangible”**), o bien por una combinación de ambas circunstancias (**“Las letras de mi nombre”**; **“Sin nombre”**; y **“Madresperanza”**), los personajes principales de las ficciones analizadas terminan, al final de varias de estas historias, mostrando algún tipo de progreso en el recorrido que, ineludiblemente, los ayudará a acercarse y develar esa verdad para ellos desconocida o negada, si es que no acaban por acceder plenamente a ella.

Día Nacional del Derecho a la Identidad

El 16 de diciembre de 2004 el Congreso Nacional sanciona la **Ley Nacional N° 26.001** que establece al 22 de octubre de cada año como el Día Nacional del Derecho a la Identidad, en clara alusión a la fecha de fundación de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, el 22 de octubre de 1977. Promulgada el 05 de enero de 2005, en ella se dispone la realización de una jornada educativa y de concientización en todos los niveles de instrucción e invita a adherirse a cada una de las provincias y a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

2.2.1- “MI ABUELA ME ESTÁ BUSCANDO”

Según habíamos anticipado en el primer capítulo de este trabajo, la práctica cotidiana y la labor institucional que el organismo viene llevando a cabo desde su fundación han configurando un marco narrativo y discursivo para hablar no sólo de aquellos hechos y experiencias sino también del derecho a la identidad de estos jóvenes y de las acciones y estrategias que pueden emprenderse para contribuir en la tarea de subsanar sus implicancias en la actualidad. Sostenemos al respecto que, especialmente a partir de la expresión y difusión en material gráfico y audiovisual de testimonios de ex militantes sobrevivientes de la represión, miembros de la institución y algunos de los nietos por ella recuperados, de la narración de sus vivencias, recuerdos e interpretaciones, se ha venido forjando a lo largo de estos últimos diez años una trama de contenidos y sentidos biográficos (sentimientos, sensaciones, recuerdos y emociones) hoy día ya organizada en la memoria colectiva, es decir, ya cristalizada como tópico en el imaginario social. Desde la evocación de algunas de sus víctimas más directas, esta trama relata básicamente la historia de vida de unas abuelas que, desde hace ya treinta años y a partir de los escasos y vagos indicios y pruebas que en cada caso alcanzaron a reunir, vienen buscando sin cansancio a aquellos nietos, secuestrados junto con sus padres hoy desaparecidos o nacidos durante el cautiverio de sus madres embarazadas y luego apropiados, y la de centenares de jóvenes, algunos pocos de ellos encontrados por la institución y otros muchos que todavía hoy desconocen su condición y que continúan viviendo bajo identidades falsas, habiendo sido inscriptos como hijos propios por miembros de las fuerzas represivas de entonces o familias allegadas, quienes les continúan ocultando y negando su origen y su historia personal y familiar en la actualidad. Tal como desarrollaremos más adelante, sobre la base de esta configuración de sentidos, representaciones e interpretaciones preexistente se erigen todas las producciones narrativas y discursivas seleccionadas e incluidas en esta edición inaugural de Teatro x la Identidad.

En ese contexto, precisemos entonces que la mayoría de las obras teatrales elegidas en aquella primera oportunidad por los organizadores se concentran en el tratamiento descriptivo de aspectos afectivos, emotivos y vivenciales de la problemática, tales como la incertidumbre y las dudas permanentes sobre su origen que en la actualidad pueden asaltar a cada joven que fue apropiado en aquellas circunstancias; las contrariedades y los conflictos que les pueden traer aparejadas; el desentendimiento con los apropiadores; los desencuentros y los lazos familiares y sociales quebrados y reemplazados por otros falsos; y la búsqueda incesante de verdad y justicia; todos ellos núcleos esenciales en los relatos de los protagonistas reales. Puede observarse pues que, sin ser géneros estrictamente teatrales, la autobiografía, las historias de vida y, en general, los testimonios de quienes resultaron víctimas y testigos directos de aquellos hechos sobrevienen en los moldes básicos de los que parten los textos dramáticos de este ciclo preliminar para abordar aquella realidad histórica, social y política y, al mismo tiempo, para intentar repararla. Distintos síntomas, indicios y evidencias largamente aludidos en la literatura de Abuelas, tales como el miedo a la oscuridad; cierta sensación de asfixia y opresión; pesadillas nocturnas; sobreprotección y control excesivo de las amistades y relaciones que establecen estos jóvenes por parte de los presuntos padres; rasgos físicos, gustos y intereses que no

coinciden entre unos y otros; reiterados cambios de domicilio; ausencia de fotos de la primera infancia; intensa subordinación afectiva, festejos de cumpleaños en soledad y otras situaciones de desamor, se repiten aquí también como los principales referentes para señalar y representar a la problemática apuntada.

A través de pormenorizadas narraciones de vivencias subjetivas y privadas que hacen uso de un lenguaje accesible y directo, gran parte de las dramatizaciones se ocupa de reconstruir y exponer, en forma lineal y cronológica, los hechos y experiencias padecidos por las víctimas (a saber, el secuestro y la desaparición de familiares, amigos y conocidos; las torturas en cautiverio; los nacimientos en los centros clandestinos de detención; la apropiación de bebés por parte de las fuerzas represivas; el trabajo de búsqueda de esos niños secuestrados; y las sospechas e intuiciones de los presuntos jóvenes apropiados) y algunos fragmentos de los documentos, pruebas y discursos que, en función del decidido impulso de Abuelas de Plaza de Mayo, hasta el momento pudieron elaborarse. Desde una referencia temporal sobre todo contemporánea y en un ambiente cotidiano y reconocible en cual que, en todo momento, aquellas detentan el lugar objetivo de la verdad colectiva, se enjuicia definitiva y categóricamente a los responsables penales de las apropiaciones, se rescata especialmente la inmediatez de los acontecimientos vividos y su huella emotiva y afectiva (fundada ésta última en la creencia en la perdurabilidad en el tiempo de los vínculos de sangre deshechos), y se reclama en favor del derecho a la identidad que detentan estos jóvenes en su condición de sujetos de derecho. Este mismo movimiento habilita la posibilidad de que la generalidad de los espectadores alcance a comprender en forma manifiesta y uniforme todas las cuestiones que se abordan en estas obras y a advertir e identificarse con el padecimiento de sus personajes principales, aunque sin necesariamente involucrarlos en establecer una interpretación propia, crítica y reflexiva sobre aquella realidad y sobre las representaciones que de ella surgen.

Adicionalmente, cabe agregar en este mismo orden que, a diferencia de lo que puede llegar a suceder con los parlamentos de los demás intérpretes de cada una de las ficciones analizadas, es claro que, en aquellas piezas en las cuales aparecen incluidas, el valor de verdad y el concepto de realidad que acerca de aquellos hechos y experiencias transmiten las mujeres que hacen de miembros de la Asociación en ningún momento resulta subvertido, cuestionado o problematizado por el resto de los personajes.

2.2.2- LA DENUNCIA PLURAL DE LAS VÍCTIMAS

Ya en la obra que dio origen a este ciclo teatral que tiene continuidad hasta nuestros días –la coral y polifónica “**A propósito de la duda**”- la experiencia personal y las memorias de los sobrevivientes de aquella represión, de los protagonistas reales (entiéndase, las propias Abuelas y los nietos que hasta el momento llegó a localizar la Asociación) y de los familiares y amigos de ambos devienen en una extensa e infinita fuente de parlamentos individuales inconexos, semejantes entre sí, relatados en

primera persona, los cuales terminan constituyéndose, finalmente, en los recursos expositivos y argumentativos más elegidos por los productores del emprendimiento, tanto a la hora de dar cuenta de la práctica de aquellos delitos aun hoy impunes como para reivindicar el derecho a la identidad de estos jóvenes.

En aquel primer espectáculo, tres Abuelas de Plaza de Mayo, siete nietos recuperados y un niño se ocupan, en forma sucesiva y continua, de denunciar y dar testimonio de repetidas situaciones particulares de robo y apropiación sistemática de bebés que los involucran en carácter de víctimas y testigos directos. Pueden citarse como ejemplo de ello los siguientes diálogos:

“-... Mi vieja estaba de ocho meses cuando la chuparon. Yo nací en el Pozo de Banfield. Una mujer policía se apropió de mí” (158);

“- A mi hija la secuestraron cuando estaba embarazada de ocho meses. Sé que tuvo un varón y lo estoy buscando” (158);

“- Mi nuera estaba embarazada cuando la secuestraron junto con mi hijo Ignacio. Tengo noticias de que nació una niña en el Hospital Militar. La sigo buscando (159);

“- A mi me arrancaron de los brazos de mis padres. Mi abuela me está buscando” (159); y

“- ... Yo tenía cinco años el día en que se llevaron a mis padres, mis tíos y mis abuelos, y nos dejaron a mi hermano y a mí en una plaza con los juguetes en la mano...” (160).

Centradas en la representación familiar de los acontecimientos sufridos, estas expresiones se contraponen con las que sostiene al comienzo de la escena un matrimonio de apropiadores las cuales, según puede descubrirse más adelante, más que ofrecer algún tipo de información sobre aquellos hechos y experiencias, vienen a caracterizar y a enjuiciar a la figura de los apropiadores reales:

“- Mi hijo tiene la seguridad de que somos sus padres. Tenemos nuestros documentos, todo en regla. Yo no necesito hacerme ninguna prueba. (...) Les pregunto si ven alguna señal de tortura en el chico. (...) Tendrían que dejarnos tranquilos. No a mí (...) pero [sí] a estos pobres inocentes [refiriéndose al personaje del joven apropiado]. Ellos son los que más sufren. Es la familia lo que están destruyendo...” (156- 157), se defiende el ex represor; y

“- ¡Me lo quieren arrebatar! Hablan de identidad. ¿Y los años que vivió conmigo? ¿Qué? ¿Nace de nuevo? Si hay alguien que es inocente en esta historia, es mi hijo (...) Yo soy y voy a seguir siendo la madre. Yo crié un hijo sano. Tengo que cuidar la salud física y mental de mi hijo. No voy a permitir que lo enfermen de odio y resentimiento...” (157), reclama ella.

Observemos entonces que la representación que de aquellos se hace en este primer relato está más que estereotipada. Enfrentados a una posible puesta en cuestión del secuestro y la apropiación cometidos, ambos niegan la acusación e invocan estar frente a una situación regular de adopción y no de apropiación. Unido a ello, notemos que ninguno menciona ni describe las circunstancias en que estos acontecimientos tuvieron lugar. Al referirse a los documentos “en regla” del muchacho, por ejemplo, omiten expresar que aquellos hechos fueron cometidos al amparo de las instituciones estatales que en aquel entonces toleraron, acompañaron y convalidaron la circulación de un número indeterminado de identidades y documentos con datos falsos. Tampoco aluden a la mediación de la violencia física y simbólica en el origen y mantenimiento del vínculo que establecen con aquel. En el mismo orden, cabe agregar que sus palabras no ofrecen evidencias de algún signo de afecto hacia el joven que aparece como su hijo y -sobre todo en el caso de la mujer- exhiben una actitud por demás sobreprotectora que no concuerda con la edad actual del aludido.

Inmediatamente después de estas dos primeras participaciones, toma la palabra el personaje del muchacho apropiado por ambos. Al respecto, puede postularse que sus expresiones lo revelan como una subjetividad inmadura y obediente a los mandatos de

sus supuestos progenitores, ignorante tanto de su condición como aquellos hechos y del trabajo que al respecto viene llevando adelante Abuelas de Plaza de Mayo. Dado el carácter público de estos sucesos, no es difícil conjeturar que este desconocimiento es el resultado de cierto aislamiento de los medios de información social provocado por su entorno más cercano. A diferencia de todos los demás protagonistas del espectáculo, advirtamos que en su único parlamento no hay ningún tipo de referencia a los episodios de secuestro, apropiación sistemática de menores y sustitución de identidades cometidos durante el último régimen militar en la Argentina sino más bien a sus condiciones de bienestar y a su plena identificación con los valores y las ideas de quienes aparecen como sus padres, fundamentalmente, el éxito económico y profesional:

"- Yo me salvé. Tengo una familia, una carrera, un auto. Me siento un *number one*..."
(157), comienza.

No obstante lo anterior, destaquemos además que a lo largo de su monólogo el joven exhibe cierta confusión respecto de su situación, principalmente, frente a un indicio físico que no coincide con el de su supuesto padre: la calvicie. Aunque instantes después llegue a negar tal desconcierto, su intervención muestra claramente que está iniciando el camino que tal vez lo conduzca a descubrir por sí mismo su condición:

"- A mi viejo, el muy guacho, le sale pelo hasta en las orejas. Pero de joven era igual que yo... (Se detiene, confundido) (...) Cuando me crezca el pelo voy a ser igual al viejo" (158), alcanza a expresar en ese orden.

Por lo demás, observemos que su discurso también se ocupa de citar algunas actitudes del personaje del apropiador las cuales, extraídas del anonimato, vienen a

ultimar el juicio de valor que de él y de su apropiadora se hace en esta primera pieza. Concretamente, el muchacho describe impávido la omnipotencia y desprecio de quien aparece como su padre hacia la dignidad de las personas y hacia ese rasgo físico que, por ser hereditario, no coincide entre uno y otro:

"-... Cuando me reciba, el viejo me prometió regalarme un implante. No le gustan los pelados. Dice que tienen pinta de maricones, que le vienen ganas de arrinconarlos y retorcerles las bolas. (...) Cuando me crezca el pelo voy a ser igual al viejo. Me voy a coger todo. Me voy a llevar el mundo por delante. Voy a arrinconar a todos los pelados. Y a retorcerles las bolas" (158).

Y al final de su diálogo concluye:

"- No me gustan los pelados. Son iguales a mi viejo..." (158).

Anotemos entonces que, subrayando la aludida confusión del personaje central, en el mismo parlamento la expresión "mi viejo" involucra dos referentes distintos: en primer lugar, el hombre que lo separó de su familia quienes, según se exhibe en toda la trama, aún hoy continúan buscándolo y reclamándolo; y, en segundo lugar, su padre biológico, a quien el protagonista intuye y evoca aunque sin mostrarse del todo consciente.

El abanico de roles sociales que despliega este espectáculo preliminar se completa con "un gendarme de la Brigada Olimpo" quien, desde la platea e interrumpiendo los testimonios de las Abuelas y los nietos, participa de los diálogos sólo una vez. Entre otros aspectos relativos a la represión de aquellos años, el hombre revela al público asistente que los robos y apropiaciones de bebés hijos de desaparecidos denunciadas por los primeros "era[n] una forma de protegerlos, para que no crecieran en un medio subversivo" (159). Cabe apuntar al respecto que el origen de esta definición puede

rastrear tempranamente en el *Nunca más* donde -como ha quedado dicho en el primer capítulo de este trabajo- se reconoce y establece, entre otras cuestiones concernientes al terrorismo de Estado, que estos niños eran apartados de su familia legítima “según una concepción ideológica de ‘lo que conv[enía] a su salvación’” (CONADEP, 1998: 299). Volviendo al personaje del gendarme, señalemos además que, al igual que sucede con el matrimonio de apropiadores y el muchacho apropiado, también su representación se encuentra suficientemente estereotipada. Puede advertirse que la utilización de un lenguaje marcadamente castrense y su registro distante ante la atrocidad de los hechos que alude, de los cuales fue partícipe y responsable penal, contrastan frente al tinte acentuadamente emotivo y afectivo que adquieren los diálogos de quienes aparecen como víctimas y testigos directos de los mismos. En esa dirección, resulta ilustrativo su comentario final:

“- ... Vi varias mujeres embarazadas en Olimpo. A una detenida la llevé al Hospital Militar y luego un oficial de inteligencia se hizo cargo de la criatura (...) A la madre, sin vida, se la trasladó a la base, y de ahí se la llevó a Puente Doce, donde se cremaban los cuerpos en tachos. Se ponían cubiertas, se echaba combustible, se tiraba el cadáver, y se volvía a tapar con más cubiertas. Yo no siento ningún remordimiento porque yo no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos” (159).

Según habíamos anticipado en el capítulo anterior, “**A propósito de la duda**” está basada en testimonios reales y material gráfico y audiovisual de los archivos de Abuelas y Madres de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S.. Como sucede en la mayoría de las piezas dramáticas que luego conformaron la muestra inaugural del ciclo Teatro x la Identidad, el guión de esta primera obra presenta y desarrolla una serie de sentidos, representaciones e interpretaciones surgidos de la biografía, la práctica institucional y

los recuerdos personales y familiares de los sobrevivientes de la represión, los protagonistas reales y de familiares y amigos de ambos, sin despegarse ni por un instante del registro testimonial y su referencia realista, y logrando de esta forma confundirse con los relatos de la vida real. En relación a los diálogos de los intérpretes que hacen de Abuelas de Plaza de Mayo y de nietos recuperados por éstas, notemos asimismo que ninguna de sus actitudes y reacciones presenta algún tipo de contradicción, ambigüedad o equívoco frente al trauma padecido. Por el contrario, de sus parlamentos se deduce que todos ellos han podido tomar debida distancia de los episodios y experiencias que contingentemente les ha tocado atravesar, consiguiendo al mismo tiempo elaborar un saber al respecto, el cual se ocupan de dar a conocer a otros: léase, aquel que sostiene la necesidad pública de localizar y reestablecer la identidad vulnerada de aquellos niños, actualmente jóvenes. Además de denunciar la práctica sistemática de aquellos delitos, observemos entonces que en ellos se reclama igualmente en defensa de su derecho a la identidad. En esa dirección, puede advertirse que la manifestación de los gestos y las argumentaciones más racionales, contundentes y sólidas son aquí preferidas por sobre otras formas y contenidos de expresión más sutiles y menos elocuentes. Citemos como ejemplo de ello algunos de los comentarios que alcanzan a desplegar quienes representan a los nietos recuperados por Abuelas:

“-... Si alguien te miente en lo más básico, que es quién sos, de dónde venís, ¿cómo no vas a poner en duda todo lo que te diga? Uno en el fondo sabe...” (158);

“- ¿Hasta cuándo creen los apropiadores que pueden seguir engañándonos?” (160);

“-... Porque no saber de dónde viene uno es como flotar en el aire, no tener raíces” (161); y

“- ... ¿Te imaginás lo que significa que tu propia familia te mienta? (...) Porque una mañana uno se levanta y no sabe de dónde le vienen tantas ganas de comer sardinas...” (161).

Sumemos a estas proposiciones la pregunta “- ¿Y vos sabés quién sos?”, pronunciada una y otra vez como estribillo, entre testimonio y testimonio, por un coro de jóvenes murgueros también incluido en la trama y devenida en una de las consignas principales del emprendimiento teatral. Directamente orientadas a generar algún tipo de sospecha o juicio acerca de su condición en los destinatarios finales de este ciclo que pudieran hallarse presentes en cada una de las funciones, subrayemos pues que estas expresiones, dispuestas a lo largo de todo el discurrir narrativo, se encargan de interpelar a los jóvenes buscados por la institución en su condición de sujetos de derecho.

Al igual que “**A propósito de la duda**”, el texto de la pieza dramática que lleva por título “**Blanco sobre blanco**”³⁵, escrita y dirigida en oportunidad de este primer ciclo por Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum, también se asienta en testimonios reales y material gráfico producido y difundido con anterioridad por Abuelas de Plaza de Mayo. Según se expresa en el mismo guión, gran parte de los datos e informaciones que aquí se exponen fueron extraídos del libro *Niños desaparecidos, jóvenes localizados. En la Argentina desde 1976 a 1999*, publicado en aquel año por Temas Grupo Editorial conjuntamente con la Asociación. Del mismo modo, también presenta una estructura narrativa y discursiva de tipo coral y polifónica. Su puesta en escena se divide en seis actos a cargo de un elenco de 25 actores de la misma edad que los presuntos nietos buscados por la institución, quienes en este caso participan de la acción dramática desde la platea, mezclados con el público asistente.

A diferencia de lo que sucede en la obra que dio origen a este emprendimiento, destaquemos que en “**Blanco sobre blanco**” el conjunto de los intérpretes compone -sin

³⁵ Además de formar parte de la primera temporada del emprendimiento, el espectáculo formó parte de ediciones posteriores del ciclo, en los años 2003 y 2005 respectivamente.

ninguna otra caracterización que no sea la mera coincidencia generacional- el mismo rol social: el de posibles hijos de desaparecidos apropiados en aquel tiempo. Considerablemente similares entre sí, cada una de las innumerables intervenciones tiene lugar en simultáneo. En ocasiones, pueden llegar a mezclarse, superponerse o repetirse simétricamente. No obstante, lo habitual es que una de ellas se distinga por sobre el resto el cual, menos nítido, alcanza a asomarse por detrás a modo de murmullo, pudiendo adquirir la forma de solos, dúos o tríos. En el comienzo del espectáculo, sus diálogos se dedican a citar con precisa exactitud algunos documentos, pruebas y discursos que denuncian y dan cuenta de lo sucedido, manteniendo cierta posición imparcial con respecto de los hechos y experiencias a que refieren. En ese sentido, es posible establecer que por momentos los acontecimientos gobiernan el relato y la trama se vuelve muy próxima al género documental. Basta nombrar como ejemplo de ello dos parlamentos del segundo acto, entre muchos otros de esa secuencia, en los que una y otra vez se enuncia las fechas aproximadas de nacimiento de los menores que nacieron durante la detención ilegal de sus madres embarazadas en alguno de los centros clandestinos de detención que funcionaban por entonces:

“- Niño que debió nacer en diciembre de 1976. Niño que nació en cautiverio en marzo de 1978. Niño que debió nacer en enero de 1978. Niño que nació en junio de 1977. Niño que nació en agosto de 1978” (376) y

“- Niña que nació en noviembre de 1977. Niño que debió nacer en agosto de 1976. Niño que nació en cautiverio en febrero de 1978. Niña que nació en cautiverio en agosto de 1977. Niño que debió nacer en noviembre de 1977” (378- 379).

En la misma dirección, notemos que varios grupos de actores también se encargan de recrear, en forma acompasada y sincrónica, algunas breves situaciones relativas a la

investigación, ordenamiento y registro de identidades. Son ejemplo de ello el examen y numeración de las huellas dactilares de algunos de los asistentes al espectáculo en el hall de entrada a la sala; la simulación de una secuencia fotográfica de documentación al pie del escenario; o la utilización de una máquina de escribir para asentar por escrito lo expuesto en determinados diálogos. La superposición de acciones genera una deliberada ambigüedad en el discurso, que queda abierto a nuevas participaciones. Cabe agregar que estas acciones se complementan con la proyección de material de archivo sobre una pantalla blanca ubicada en el proscenio (esto es, fotografías de personas desaparecidas - entre ellas mujeres embarazadas- y de los niños buscados, fotocopias de partidas de nacimiento o embarazo, imágenes de las huellas plantares o dactilares de los menores secuestrados ya nacidos, entre otras), las cuales vienen a completar el intencional señalamiento de lo que ha sido escamoteado.

Alcanzando el quinto acto, se advierte un cambio en el registro expresivo de los diálogos. Entonces, la trama deviene más cercana al género testimonial y, por lo tanto, más próxima a **“A propósito de la duda”**. Ahora en primera persona, cada uno de los intérpretes que compone la pieza dramática se ocupa de evocar para el público presente una muy breve anécdota personal y privada de su infancia que alude, en formas más o menos directas, a los hechos y experiencias de secuestro y desaparición forzada de personas, a la apropiación ilegal de bebés y a la consiguiente vulneración del derecho a la identidad de estos sujetos. Sin abandonar el referente realista y a partir de diferentes objetos de uso cotidiano, como una linterna, un yo-yo, una alfombra de baño, un espejo de mano o unas botas de hombre, aquí se describen en un tono casi íntimo cuestiones afectivas, emotivas y vivenciales vinculadas a universos familiares que, en diferentes grados y escalas, detentan cierta cuota de autoritarismo y de violencia psicológica que los tiene como únicos destinatarios, proporcionando al espectador un horizonte de

comprensión acerca de aquella realidad un poco menos formal y distante que el de la verdad de los acontecimientos y el de la solidez de los documentos, datos e informaciones ya largamente acreditados en distintos escritos sobre la problemática.

Sirvan como muestra de ello los siguientes dos monólogos, entre varios otros:

(Objeto: Alfombra de baño)

“- ‘Andá a bañarte, andá a bañarte’, me decía mi mamá, mi papá, hasta mi abuela. A mi no me gustaba. No sé por qué. Un tiempo después descubrí que a muchos chicos no les gustaba bañarse, pero *ellos me hacían sentir como un monstruo (...)* ‘Dios, *este chico no parece de la familia*, de tan roñoso’, dijo mi mamá. *Yo me quedé pensando*, mirándome en el espejo del baño, *en lo poco que era parecido a mi papá*, mientras el agua de la ducha corría y el valor enturbiaba todo” [cursivas mías] (383) y

(Objeto: Botas de hombre)

“- No conocí a mi papá, El murió antes de que yo naciera (...) Una vez, revolviendo las cosas del sótano encontré ropa de hombre. Empecé a ponérmela sin saber por qué. Tenía un perfume que no se había ido con el tiempo ni con la humedad. *Mi mamá se puso seria y me dijo que dejara todo donde estaba*. Hasta hoy sigo sintiendo ese perfume con un aire familiar” [cursivas mías] (385).

Al igual que en las dos obras aludidas con anterioridad, la puesta de “**Sorteo**” - escrita especialmente para esta muestra por Susana Gutiérrez Posse, Lucía Laragione, Susana Torres Molina y Víctor Winer, y dirigida por Rubén Pires- también requiere de la presencia simultánea de más de una docena de actores en escena. Incluye además la participación en vivo de una murga porteña, los “**Atrevidos por costumbre**”, que acompañándose con bombos, platillos, redoblantes y silbatos, interpreta al comienzo del espectáculo una breve canción alusiva a la problemática, compuesta por el actor Oscar Guzmán. En clave de juego de azar, sus integrantes llegan a repetir un estribillo que

establece, a modo de introducción, que “- Son treinta mil los que faltan / Y quinientos los que arden” (252).

La acción se sitúa en una sala de bingo donde tiene lugar un sorteo de lotería. Además de la citada comparsa, allí coinciden tres Abuelas de Plaza de Mayo; tres niños cantores; un presentador del sorteo; una escribana y varios apostadores, algunos de ellos ya designados desde el guión de la pieza como “un quinielero”, “un economista”, “una pareja joven” y “dos jugadoras compulsivas”. A diferencia de lo que sucede en las dos piezas anteriores, aquí no hay intérpretes que actúen de nietos apropiados en aquel entonces. Los menores son los encargados de extraer las bolillas numeradas de un bolillero, comunicarlas al público, acomodarlas en una tarima a la vista de todos y anunciar cada uno de los premios monetarios. Los números se van sorteando, uno detrás de otro, en el transcurso de todo el espectáculo y, en la mayoría de los casos, se leen en miles. A lo largo de toda la trama, los distintos apostadores se dedican, en forma exaltada y animosa, a formular comentarios relativos a las cifras por ellos elegidas, a la suerte que van teniendo y a sus expectativas económicas en torno al desarrollo del juego. Citemos como ejemplo de ello los siguientes parlamentos, entre otros:

“- ... 1.000 millones de dólares es el agujero de las cuentas públicas. Pero hay que confiar... seguir apostando” (254), expresa el economista;

“- 8 meses y nos casamos. Es lo único que me importa” (255), informa la novia;

“- 70.000 sale el departamento. Los intereses son al 12% anual” (255), proyecta su novio; y

“- 23, 23, si sale terminación 23 te juro, Virgencita, que no juego más. Te lo juro esta vez más que nunca” (259), promete casi al final de la obra una de las jugadoras compulsivas.

A mitad de la obra toman la palabra las tres Abuelas, quienes hasta el momento venían observando la situación de juego expectantes. Sirviéndose de algunos de los

números sorteados al azar (1.976; 30.000; 500; 2.001, entre otros) y de los distintos objetos que, sorpresivamente, comienzan a desprenderse del bolillero (un zapato de niño; un reloj de hombre; una carta postal de una mujer desaparecida y una muñeca), estas intérpretes se encomiendan a repasar para el público presente en la sala diversas situaciones y circunstancias por ellas recordadas, las cuales refieren a vivencias subjetivas y privadas en torno a los hechos de secuestro y apropiación ilegal de menores hijos de desaparecidos en las que se ven personal y afectivamente involucradas. Como en las dos piezas anteriores, vuelven a cobrar centralidad aquí también los relatos testimoniales de las víctimas y testigos directos de la represión estatal de aquel entonces, quienes igualmente toman a su cargo la tarea de dar cuenta de la práctica de aquellos delitos a partir de datos e informaciones individuales originados exclusivamente en cada una de sus respectivas biografías.

Decididamente ignoradas tanto por quienes hacen de apostadores como por el presentador del sorteo, transcribimos a continuación algunos de los parlamentos que ilustran los acontecimientos por ellas padecidos. Según sustentamos aquí, estas expresiones terminan reforzando la representación familiar del agravio sufrido y los sentimientos de inocencia, tragedia y melancolía vinculados a cierta figura idílica y despolitizada de las víctimas del terrorismo de Estado –entre ellas, los padres desaparecidos de los jóvenes buscados- cuyo origen puede remontarse al juicio a los ex comandantes de las Juntas Militares³⁶:

³⁶ En el ya citado *Los trabajos de la memoria* (2002), su autora establece que “la denuncia y prosecución judicial de los ex comandantes (con el juicio de 1985) mantuvo como figura central a la víctima de la represión estatal, con independencia de su ideología o de su acción (...) El marco del juicio a los ex comandantes de las juntas militares realizado en 1985 fue propicio para esta despolitización de los conflictos. El marco jurídico formal eliminaba toda referencia a ideologías y compromisos políticos. Lo central era determinar que se habían cometido crímenes, sin preguntarse –omitiendo explícitamente- el posible móvil político de las acciones de víctimas o represores. En el juicio, la imagen de víctima permitió establecer y reforzar, sin justificaciones ni atenuantes, la culpabilidad de los violadores” (72-73).

“- 12 horas, 30 minutos... esa era la hora en que *debíamos encontrarnos los tres*” [cursivas mías] (256), establece una de ellas tomando el reloj de muñeca que salió del bolillero;

“- 7.950 días que *lo espero para contarle qué es lo que esperaban sus padres para él*” [cursivas mías] (258);

“- El 6 de octubre de 1977 se produjo el parto. Era una nena. Tres días después... Hace 7.414 días que *me pregunto dónde estará creciendo*” [cursivas mías] (259); y

“- 6.960 días que *espero que me diga abuela*” [cursivas mías] (261).

Centrado en la necesidad de localizar y restituir la verdad vulnerada, destaquemos asimismo al único diálogo de la trama que, con base en la condición de sujetos de derecho de estos jóvenes, argumenta en favor de su derecho a la identidad. Tan frontal y categórico como los anteriores, establece cerrando el relato una de las abuelas:

“- El está inscripto como nacido el 20, aunque en realidad había nacido el 15. *Nosotros* decidimos festejarlo el 15. *Se nace un solo día*” [cursivas mías] (261).

En relación a la situación de diálogo planteada en el espectáculo, puede postularse que la representación trabaja sobre la dicotomía nosotros- ellos, donde la convocatoria del *nosotros* es muy amplia y la representación del *ellos* está por demás estereotipada. Se apela aquí a identificaciones netas en las cuales sólo se puede ser una cosa o la otra, creando de este modo el espacio propicio para que el público presente en la sala alcance a identificarse con el pensamiento y el accionar de los primeros. En esa dirección, es posible advertir en el texto cierta lectura de la actualidad que se traduce en la presentación de dos países paralelos: por un lado, uno conformado por ciudadanos que sólo buscan el éxito económico y la salvación individual, y que permanecen desinteresados e indiferentes al sufrimiento y al padecimiento ajenos (en este caso interpretado por los distintos apostadores del sorteo y su presentador); y por otro, uno en

el que se hallan contenidos un conjunto de actores sociales involucrados en torno a un reclamo del orden de lo público que ya ha sido reconocido como justo y natural por el resto de la sociedad: el de exigir verdad y justicia en relación a la apropiación de bebés hijos de desaparecidos, tolerada y convalidada por distintas reparticiones públicas gubernamentales entre 1976 y 1982 (representado en esta historia por quienes hacen de abuelas). Dentro de este último grupo se alistan, indiscutiblemente, la generalidad de los espectadores de esta pieza.

A partir de la extendida exposición de las consecuencias afectivas que ocasionaron estas prácticas autoritarias en diversos núcleos familiares, notemos esencialmente que el rol de los victimarios y el de las víctimas se encuentra aquí claramente diferenciado y ponderado. En ese sentido, puede observarse que una parte muy considerable de las dramatizaciones presentadas en la muestra inaugural de Teatro x la Identidad repite cierto esquema de caracterización de los personajes- roles que componen cada una de las tramas. A grandes rasgos, es posible descubrir que el papel de los responsables criminales y morales de los secuestros, las apropiaciones de niños hijos de desaparecidos y la sustitución de sus identidades aparece en ellas perfectamente explicitado y discriminado con respecto al de las víctimas de su accionar. Ligado a lo anterior, agreguemos que la intolerancia, la abyección, la crueldad y la violencia se muestran separadas y destacadas como patrimonio exclusivo de los primeros. Dentro de este grupo es posible incluir, entre otras obras, a **“A propósito de la duda”**; **“Contracciones”**; **“Pequeña Cruel Bonita”**; **“Esclava del Alma”**; **“Teléfono”**; **“El Espejo”**; **“Pri: una tragedia urbana”**; **“D.N.Y?”**; **“Supongamos”**; **“Método”** y **“Sangre Huesos Piel Alma”**.

2.2.3 – LAS MENTIRAS DE LOS APROPIADORES

Escrita especialmente para el ciclo por Marta Betoldi y dirigida por Leonor Manso, la pieza “Contracciones”³⁷ reúne en el tiempo presente a una madre secuestrada y desaparecida durante la última dictadura militar (Andrea, 42 años) y a su hija -hoy joven- nacida en cautiverio y luego apropiada (Laura, 23 años), quien en el inicio desconoce su condición. Cada una de las mujeres, respectivamente embarazada, se encuentra frente a un escritorio, en solitario, redactando una serie de cartas personales y privadas en las cuales, en un principio, pareciera simplemente registrar para su futuro hijo algunas sensaciones, sentimientos y anhelos propios de esta experiencia. Desde el comienzo del relato se alcanza a deducir que los escritos de la primera fueron formulados hace 23 años atrás y desde allí son traídos al presente, y que los de la segunda, por su parte, son actuales. La acción se desarrolla en torno a la lectura alternada y en voz alta de cada una de estas esquelas. Cuando una lee, la otra sigue escribiendo en silencio y viceversa. Aunque en ningún momento hablen ni interactúen entre sí, se advierte la presencia de nudos de conexión y simetría entre sus respectivas intervenciones, de los cuales emerge una especie de diálogo virtual. Son ilustrativas de esta primera parte de la trama las siguientes intervenciones, entre otras:

A: “- Hola hija o hijo: acabo de retirar mis análisis que confirman lo que mis presentimientos y nauseas anunciaban (...) Tu nombre lo tenemos elegido desde hace mucho, Juan si sos varón y Laura si tenés la dicha de pertenecer al sexo fuerte, como la que suscribe. Y como yo sé mucho de eso... estoy segura que sos Laura” (108).

³⁷ Además de formar parte de la edición 2001 de Teatro por la Identidad Buenos Aires, esta pieza fue representada en distintas localidades del país y en funciones especiales en las ciudades de Londres, París y México DF.

L: “- Estoy pensando en que ya es hora que tomemos la decisión de un nombre, me cuesta a esta altura sólo llamarte hijo (...) Para mí [es] todo un tema. Porque un nombre es como un rostro. Como una persona en sí misma, un nombre habla de quién sos...” (109- 110).

A: “- Voy por el cuarto mes y sigo asomando mi cabeza por los colectivos y abrazando árboles. Los vómitos no paran (...) Quizás es por los nervios. Como estoy preparando mi ingreso a Filosofía tengo demasiado sueño, me cuesta estudiar...” (110).

L: “- A veces estoy medio rara. No puedo parar de llorar. Tengo como una presión en el medio del pecho, angustia concentrada. Mi médico afirma que a todas las embarazadas nos pasa pero a mí me parece que me pasa más, que me pasa desde siempre” (110).

En el transcurso del discurrir narrativo, las cartas de las protagonistas comienzan a aludir a diversas cuestiones afectivas, emotivas y vivenciales que, según se exhibe en la historia, los apropiadores de la joven intentaron socavar y ocultar, entre ellas, la transmisión hereditaria de ciertos rasgos físicos, gustos, costumbres e intereses particulares entre generaciones. Sirvan como ejemplo de ello las siguientes participaciones:

L: “-...Soy una maniática del género epistolar, mal que le pese a mi madre, que hasta llegó a tirar las cartas que en mi adolescencia le escribí a mi novio imaginario Arturo Jiménez...” [cursivas mías] (109).

A: “- Pienso en vos todo el tiempo, te acaricio, te hablo, te escribo. Imagino tus pies, tus dedos, tus manos. Sentir que estás en mí y que sos una parte mía desde ahora y para siempre me emociona (...) De algo estoy segura, serás morena como toda la familia y la de tu padre...” (111).

L: “- En realidad, creo que vas a ser rubia. Tu papá lo es. Y mis viejos son nórdicos. Soy la única oscurita, parece que hay un bisabuelo o algo así perdido por ahí que me legó sus genes.

Aunque mi vieja insiste en que a mí el pelo se me oscureció con el tiempo” [cursivas mías] (111).

Como las fracciones sueltas de un rompecabezas, la composición de este diálogo imaginario da como resultado final el relato de una de las tantas historias de apropiación ilegal de bebés hijos de desaparecidos y sustitución de identidades cometidas en aquel momento. Casi al término del espectáculo, Andrea es secuestrada. Entonces, consigue testimoniar para Laura su experiencia del cautiverio: su detención, el trabajo de parto y el nacimiento en dichas condiciones, y los primeros instantes en que pudo quedarse junto a ella. Pueden citarse como ilustrativos de esta situación los siguientes dos diálogos, entre otros:

“-... No me acuerdo de la cantidad de días que llevo aquí (...) Estoy muy enojada, no sé por qué me pasa esto a mí. No entiendo nada, no sé nada de lo que hablan [los secuestradores] no comprendo el idioma en que se expresan. Tengo miedo. Me alegrás el día con tus pataditas. Pateá, Laura, ¡por favor, pateá!” [cursivas mías] (119); y

“- ... Sé que no tendrás tu cuna en la primer noche ni tu cuarto verde ni tu ropa blanca, pero tendrás mis pezones para sanarte (...) Las contracciones se aceleran y llega un tiempo de partir... me angustian tanto las despedidas... me darás la enorme alegría de saberme madre y eso nadie me lo quita (...) Mi sol en este sótano. (Pujando.) Nadie podrá borrar tu nombre, tu apellido, Laura Olivares, hija de Andrea Carnelli y Marcos Olivares, inocentes, enamorados y argentinos. (Pariéndola.) ¡Laura! (Sonido de llanto de bebé.)” [cursivas mías] (120).

Observemos entonces que, una vez más, ficción y realidad vuelven a confundirse y mezclarse en otra de las obras elegidas para este primer ciclo de Teatro x la Identidad. Sin despegarse del registro testimonial y en un tono profundamente emotivo, las

expresiones de Andrea dan cuenta, en primera persona, de los acontecimientos y experiencias por ella padecidos, concentrándose igualmente en su representación familiar y reforzando sentimientos e impresiones tales como los de inocencia, tragedia y melancolía ligados a cierta versión idealista y pacificada de las víctimas de la represión estatal. Agreguemos aquí que estos comentarios, al mismo tiempo que excluyen cualquier tipo de referencia a las prácticas terroristas de algunas agrupaciones de izquierda de entonces, establecen y resaltan las -ya probadas y largamente aludidas- responsabilidad y culpabilidad criminal y moral de los represores en la comisión de los delitos tratados y en su sostenido ocultamiento y negación.

En la misma línea que las intervenciones inmediatamente anteriores, destaquemos que en el desenlace de la trama el diálogo de la joven protagonista deja entrever, brevemente, el intenso padecimiento psíquico que le significa atravesar por el descubrimiento de que su identidad había sido vulnerada, revelando además no sólo su pleno acuerdo con la defensa de su derecho a la identidad, en este caso encarnada por una de las compañeras de cautiverio de su madre desaparecida quien la reconoce de inmediato cuando ambas se cruzan de casualidad en los pasillos de una clínica, sino también cierto distanciamiento afectivo de sus apropiadores, quienes hasta el momento le venían ocultando y negando sistemáticamente todas las dudas, interrogantes e indicios que ella venía albergando:

“- Yo soy lo que soy... No se puede estar tan ciego como para no ver ni tan sordo para no escuchar, ni tan mudo para callar verdades, no se puede estar tan solo de solos” (120).

Por su parte, la obra que lleva por título **“Sangre Huesos Piel Alma”**, escrita especialmente para el ciclo por Pedro Sedlinsky y dirigida por Francisco Javier, se

compone de cuatro monólogos también basados en testimonios reales de sobrevivientes de la represión y de familiares y amigos de las víctimas desaparecidas, quienes hasta hoy día continúan buscando a aquellos bebés apropiados. No obstante, a diferencia de lo que sucede en todas las otras dramatizaciones de la muestra aludidas con anterioridad, vale notar que en este caso las cuatro intérpretes que los enuncian no hacen de víctimas sobrevivientes del terrorismo de Estado ni de familiares o amigos de las víctimas. Muy por el contrario, nos encontramos frente a figuras especialmente inventadas para la ocasión. Según se aclara en el epígrafe del guión, se trata de “cuatro viejas”, quienes reunidas en derredor a un vestido de novia que en conjunto se ocupan de elaborar, “dicen con sus voces palabras de otros” (454) aunque sin llegar a entablar una conversación entre sí.

Sin plantear ningún tipo de contradicción, ambigüedad o equívoco, señalemos en principio que cada uno de los cuatro parlamentos da cuerpo a un breve relato que principalmente refiere, sin discontinuidades temporales ni espaciales, a los acontecimientos de secuestro y desaparición forzada de personas cometidas por entonces, a los nacimientos en cautiverio y las apropiaciones de esos bebés, y la búsqueda ulterior que encabezaron los familiares de las víctimas. Transcribimos a continuación algunos fragmentos de los distintos monólogos que, desde el relato de las víctimas de aquellos hechos y bajo una forma que encierra al mismo tiempo una alta cuota de poesía y emotividad, ejemplifican las circunstancias mencionadas:

“-... Sentí cómo su cuerpo se frenó de golpe, y cómo tiraban de ella, hubo un grito que no puedo recordar. Yo me agarré de su mano. La arrastraban. No la soltaban, la apreté con toda mi fuerza, para fundir mi mano con la suya” [cursivas mías] (457);

“- Un último recuerdo/ *esposada* en una camilla/ *transpirando/ gritando/* mi cuerpo se abre/ siento el agua/ la explosión del agua/ la bolsa que se rompe/ estalla *alumbrando/ la luz de la vida/ en el subsuelo de lo horrendo*” [cursivas mías] (460); y

“-... En el umbral/ frente a las puertas cerradas/ *me senté a esperar (...)* *sin frío/ sin hambre/ sin sueño/* ajena al tiempo/ *a esperar/ que las puertas se abran/ y verte aparecer/* caminando/ luminoso/ levantarme/ desanudar mis piernas” [cursivas mías] (458- 459).

Complementariamente con lo anterior, observemos en la misma dirección que tal como ocurre en otras obras incluidas en esta muestra inaugural de Teatro x la Identidad, como **“Sorteo”** o **“Contracciones”**, vuelven a repetirse aquí también algunas expresiones que conciben a los desaparecidos como víctimas inocentes. En ese sentido, resulta lo suficientemente ilustrativo un fragmento del cuarto monólogo donde, en clara alusión a los llamados “vuelos de la muerte”³⁸, alcanza a denunciarse en primera persona:

“- Me empujan/ caigo/ atravieso el aire/ No estoy sola/ *otros cuerpos/ dormidos/ empujados/ a la traición del aire/* que ni siquiera intenta/ frenar nuestra caída/ protegernos por un instante/ del ansia devoradora del agua/ *caigo/ y me llevo conmigo/ el odio a los poderosos/* el dolor de las heridas/ *el amor por los humildes/* me llevo al fondo del río/ *el ruido y la furia/ de una época libertaria/ un sueño roto*” [cursivas mías] (459).

Tal vez más destacadamente que en las dramatizaciones analizadas en las páginas precedentes, puede establecerse que esta referencia a los hechos y experiencias de aquellos años desde el marcado sufrimiento y dolor de los protagonistas y testigos

³⁸ Probados por primera vez a partir de las declaraciones testimoniales recabadas en oportunidad del Juicio a las Juntas Militares, se conocen bajo el nombre de “vuelos de la muerte” a aquellos vuelos llevados a cabo desde aviones de la Marina de Guerra o de la Prefectura Naval, en los cuales prisioneros que habían sido trasladados desde alguno de los distintos centros clandestinos de detención que funcionaban durante la última dictadura eran arrojados vivos, narcotizados y desnudos al Río de La Plata.

reales, al mismo tiempo que elude cualquier conflicto ideológico habilita espacios que dan lugar a la identificación de los espectadores con el padecimiento de los protagonistas.

Finalmente, en lo atinente al derecho a la identidad de estos niños, actualmente jóvenes, es posible advertir que ya desde el título de la obra (“**Sangre Huesos Piel Alma**”) se anticipa que los diálogos de este espectáculo se concentrarán, fundamentalmente, en una dimensión biológica de la identidad. Fundada en la metáfora de un modelo familiar legítimamente constituido, cuya transgresión los apropiadores se encargan de perpetuar, son ejemplo de ello las siguientes intervenciones, entre otras:

“-... *Veo mi sangre* dentro de ese círculo como un sello, como el lacre que *sella mi búsqueda*.

La búsqueda sin descanso de la otra sangre, *la de mi hijo (...)* Pablo, *ese es el nombre que el guarda mezclado en la sangre*” [cursivas mías] (454- 455);

“-... Fue secuestrada una mañana cuando salía de su casa. Estaba embarazada de tres meses. *En el hueso de la cadera hay un surco, que nos dice que Liliana dio a luz una criatura en término. Iba a llamarse Pablo. Pablo, ese es el nombre que el joven guarda dentro de sus huesos*” [cursivas mías] (457); y

“- ...Pablo/ te veo un instante/ y llego a nombrarte/ Pablo/ las manos que te alejan/ las mismas manos que me empujan/ caigo/ el agua se acerca/ Pablo/ *ese es el nombre/ que lleva escrito en el alma*” [cursivas mías] (460).

Escrita especialmente para este ciclo por Amancay Espíndola y dirigida en aquella oportunidad por el actor Héctor Malamud, la obra titulada “**Esclava del Alma**” se ocupa de describir, en forma pormenorizada, la incertidumbre, las contrariedades y los conflictos personales que en la actualidad atraviesa Alicia, una joven nacida durante el

cautiverio de su madre desaparecida y luego apropiada por un militar y su esposa, quien por temor a lo que pudiera llegar a suceder con sus presuntos padres, aún no se decide a realizarse los análisis de ADN que prueben su condición y den cuenta de su verdadera identidad.

En el primer acto, la sombra de una mujer embarazada que es arrastrada por dos hombres uniformados en penumbras, sus jadeos y quejidos al momento de parir, y el llanto de un bebé que es apartado y llevado por ambos con rumbo incierto, sirven para recrear brevemente el nacimiento y el posterior secuestro y apropiación de la protagonista. Luego, a lo largo de distintas secuencias se suceden los diálogos que la muchacha alcanza a entablar con distintos personajes con quienes se vincula en el presente: sus supuestos padres, quienes resultan arrestados por las denuncias que pesan sobre sí; dos policías que la custodian en ausencia de los primeros; su analista; su novio; la conductora de un programa de televisión al que asiste por consejo de su abogado y de los amigos de su presunto padre; su abogado y un “representante [de] Derechos Humanos” (232). Valiéndose de la exposición de sus dudas, sus conflictos e interrogantes en torno a la decisión que debe tomar, algunos de los citados intérpretes se encargan, a través de un lenguaje claro y accesible, de fijar responsabilidades acerca de la comisión de aquellos delitos y de argumentar en favor del derecho a la identidad que detentan estos jóvenes. En un tono fuertemente asertivo y, al mismo tiempo, marcadamente didáctico, pueden destacarse, entre muchas otras, las siguientes intervenciones dirigidas a la joven:

“- La Justicia le solicita a usted un análisis de sangre para averiguar su ADN, porque es la prueba del delito de sustracción y apropiación de una menor NN hace 21 años y que la justicia supone que es usted” (225), establece al comienzo del espectáculo uno de los hombres uniformados;

“- ... Los victimarios esperaban que sus madres biológicas parieran para matarlas, y estos hijos los defienden porque *no saben la verdad*: que fueron los apropiadores los que ordenaron la muerte de sus verdaderos padres o encubrieron a sus asesinos” (232) [cursivas mías], enfatiza el representante de Derechos Humanos en el contexto de programa de televisión; y

“-... ¿Crees que no te podés decidir porque los estás protegiendo? ¿Y tu derecho a saber la verdad? *Todos tenemos derecho a saber la verdad*” (234) [cursivas mías], le recomienda la psicóloga.

Observemos que todos estos parlamentos (y otros no citados aquí), centrados en la incuestionable necesidad de localizar a estos jóvenes y restituir la identidad vulnerada, entran en contrapunto con la palabra de los apropiadores de la protagonista. Como sucede en “**A propósito de la duda**”, más que ofrecer algún tipo de información sobre los hechos y experiencias aludidos estos diálogos vienen aquí también a caracterizar y a enjuiciar a la figura de los apropiadores reales, mostrándolos esencialmente como mentirosos, sobradamente autoritarios y poco afectuosos hacia su supuesta hija. Valgan como ejemplo de ello algunas de las órdenes, amenazas y respuestas terminantes que, alternadamente, consiguen proveer a la muchacha en referencia a las dudas e inquietudes que ella les plantea:

“- Vos sos mi hija. No te olvides de eso” (225);

“- Hicimos *lo mejor para vos*” [cursivas mías] (228); y

“-¿Hablar con quién? ¿Ir a dónde? ¿A quién querés contarles las cosas que nos pasan? Esas ideas te las mete en la cabeza ese noviecito que te elegiste. Ni quiero que vayas a ningún lado. Y quiero que dejes de ver a ese pibe también. (Alicia asiente) Hay que vivir como si nada hubiera pasado. ¿Entendés lo que te digo, Alicia? Hablá con mis amigos, ellos te van a decir lo que tenés que hacer” (231).

Según puede establecerse a lo largo de todo el relato, quienes hacen de apropiadores de la joven constituyeron con ella una relación basada en el miedo que alcanzaron a infundirle, en el sistemático ocultamiento de la verdad acerca de su origen y su historia, y el control de sus amistades y vínculos. Tal como hemos venido analizando hasta aquí, estos rasgos se sustentan en distintos materiales que a lo largo de su historia alcanzó a producir y difundir la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, repitiéndose en varias de las ficciones incluidas en la muestra inaugural del ciclo teatral.

Llegando al término del espectáculo, las expresiones de la protagonista dejan entrever un giro considerable en el desarrollo de la historia. Como sucede en “**Contracciones**”, en su última intervención Alicia se ocupa de resumir para el público la angustia y el padecimiento por los que tuvo que transitar como consecuencia del falseamiento de su identidad, abonados diariamente por sus apropiadores, cuestiones que ya venía planteando a lo largo de la narración aunque en forma débil y entrecortada. Concentrándose en el derecho a conocer su origen y su historia que ahora por sí misma se encarga de defender, de ella puede sobrentenderse además su deliberada decisión de realizarse los estudios genéticos que, finalmente, den cuenta de su verdadera filiación:

“- Tanto dolor aquí, tanta opresión, tanto presentir y no poder hablar. (La Mujer Joven [madre de la protagonista] se echa a los pies de Alicia a dormir.) *Miedo de que me digan la verdad.* Miedo por sospecharla. *Miedo de preguntar.* Miedo de que me digan la verdad. (Alicia se agacha, abraza a la Mujer Joven, suena la ‘Canción de Alicia en el país’ de Serú Girán, como si fuera un bebé la acuna, el novio abraza a Alicia.) Miedo a la duda. *Miedo al derecho de saber quién soy.* No quiero nunca más sentirme tan sola. Nunca más” [cursivas mías] (237).

Por su parte, la trama de la obra “**Método**”, escrita por Silvia Aira y dirigida por Osvaldo Peluffo, aborda el sufrimiento y la tortura psicológica que experimenta

Roberto, quien resulta permanentemente invadido por alucinaciones, pesadillas y recuerdos acerca de su pasado de secuestrador, torturador y apropiador y, al mismo tiempo, las sospechas e inquietudes –en un comienzo, no del todo claras y explícitas– que sobre su identidad establece Patricia, presunta hija del primero. La acción tiene lugar en el marco de una serie de clases individuales de inglés a cargo de ésta última. A partir de la situación de diálogo que se da entre ambos intérpretes, rápidamente los espectadores alcanzan a descubrir que el hombre no sólo es el apropiador de la protagonista sino además el secuestrador y torturador de su madre, quien también se había ocupado de enseñarle aquel idioma durante su cautiverio en uno de los tantos centros clandestinos de detención de personas que funcionó durante el último régimen militar.

Desde el inicio del relato, puede observarse que la conversación acontece en dos registros expresivos muy diferentes y bien marcados los cuales, en función de los fantasmas del pasado que asaltan a Roberto, se van alternando entre sí en forma sucesiva y continua: por un lado, el correspondiente a una clase de instrucción entre un docente y su alumno, adicionalmente vinculados por una relación de afecto padre- hija; y, por el otro, el de un interrogatorio bajo tortura afín a los que se llevaban a cabo a los detenidos en aquel tiempo. No obstante, cabe señalar que en esta segunda instancia los roles aparecen invertidos: aquí las víctimas del accionar del represor (en principio, la madre como proyección de la mente del protagonista masculino y, al final de la escena, la hija) son las encargadas de formular las preguntas y las que acaban por forzar al primero a contestarlas, alterando también su lugar de autoridad.

Es ilustrativo de la primera de las circunstancias el siguiente diálogo, entre otros:

Roberto: “- I Roberto Sánchez I have fifty one years the old. I do Argentinian... and *I take a family...*“ [cursivas mías].

Patricia / Hija: (Riendo le hace burla. Inventa parte de lo que dice.) “- *Yo tener cazada una familia. No querer antecedentes. Ser confianza para trabajar agencia americanos. Es placer trabajar en ustedes. Yo no decir preguntas y cumpliendo órdenes. Yo ser pronto abuelo feliz...*” [cursivas mías].

(...)

R: “- ... *Sos muy pendeja para reírte de alguien como yo*” [cursivas mías].

P (h): (Desconcertada y angustiada.) “- No me río de vos. Al contrario. (*Con dolor y miedo.*) *Estoy orgullosa*” [cursivas mías].

R: (Casi cariñoso.) “- *Hacés bien. Soy el mejor padre que pudiste tener*” [cursivas mías].

P (h): (Idem.) “- *You are the best father...*” (429- 430).

A lo largo de todo el discurrir narrativo, los parlamentos del hombre se ocupan de mostrar cómo, de manera periódica, el cuerpo y la voz de la muchacha le traen a su conciencia el recuerdo de los crímenes por él cometidos. Si bien se incrementan con el transcurso de la historia destaquemos que, aún en momentos en los cuales la trama recrea un cuento infantil, las referencias a la apropiación de bebés cometidas durante la última dictadura y al reclamo de enjuiciamiento a sus responsables son permanentes:

P (h): “- *Once upon a time, there was a little girl named Red Hood (...)* One day, Red Hood’s mother asked her to take a basket with food to her grandmother, who lived in the deep of the woods. *The grandmother was very sad, because she had not seen the child in a long, long time...*” [cursivas mías].

R: (Ido.) “- Entonces Caperucita se encontró con el lobo que se había comido a su abuelita y cuando Caperucita [exclamó] ‘Abuelita, que boca tan grande tienes’, el lobo le contestó: ‘Para comerte mejor’. (Ríe burlonamente.) *Ya estoy grande para cuentitos ¿no?*” [cursivas mías] (425).

Por otra parte, cabe advertir en la misma dirección que el relato adquiere todavía mayor crudeza y brutalidad en las circunstancias en que Roberto sufre alucinaciones y la acción remite al campo semántico de los interrogatorios bajo tortura en los centros clandestinos de detención. Puede citarse como ejemplo de ello el siguiente diálogo, entre otros:

Patricia /Madre/ Fantasma: ”... What do you do? What’s your name?”

R: (Transpira.) “- Roberto Sánchez”.

P (m): (Agresiva) “- Your real name!”

R: (Desesperado.) “- No se me permite revelar esa información...”

P (m): (Sin parar. De espaldas a él.) “- Who is your boss? Who are your friends? What do you do? Where...”

R: (Se para y grita.) “- ¡Yo hago las preguntas! (Con una mano la toma del brazo y retorciéndoselo la arrastra mientras ella ríe. Con la otra arrastra [una] silla y la coloca junto a [una] mesa. La sienta violentamente. Cambio de luces. Corta sonido. Patricia / Hija se vuelve asustada. Grita.)

P (h): “- ¡Ay! Me duele... (Roberto la suelta.) ¿Estás bien?”

R: (La mira desconcertado. Todavía jadeando.) “- Ah... Sí... (Se ríe para descomprimir.) ¿Te asusté?”

P (h): (Tratando de calmarse.) “- Sí.”

R: (*Falsamente cariñoso.*) “- *Como cuando eras chiquita...*” [cursivas mías].

P (h): (Seria. Mirándolo.) “- Me asustabas.”

R: (Serio. Luego intenta disimular y le hace un gesto de monstruo) ¡¡¡ Buuh!!! ¡Maricona!
(Ríe.)

P (h): (Sigue seria.) “-*Tenía pesadillas*” [cursivas mías] (423- 424).

Como ha quedado establecido en las páginas precedentes, recordemos aquí que las pesadillas nocturnas que en el transcurso de su infancia se estima pudieron haber

padecido los niños secuestrados y apropiados en aquellas circunstancias constituye uno de los referentes de evocación que se repite en toda la literatura de Abuelas de Plaza de Mayo y se incluye en muchas otras ficciones comprendidas en esta muestra inaugural del ciclo teatral. Volviendo a la pieza que nos ocupa, notemos que recién al final de este espectáculo, en un discurso entrecortado, la protagonista se anima a inquirir directamente a su apropiador con preguntas acerca de su origen y su historia que terminan por acorralarlo:

P (h): “-... How old am I?”

R: “- 23.”

P (h): “- O 24. (Se retuerce de dolor.) [Está embarazada].

R: (Con calma.) “- Yo hago las preguntas. ¿No debería la nena querer a su papá más que a nada en el mundo?”

P (h): (Idem) “- Te quiero, papá. ¿Dónde está mi mamá?”

R: “- ¿Tu mamá? En la cocina. (Baja lentamente la luz quedando encendida sólo [una] bombita. (...)) Roberto comienza a retroceder y queda al final del pasillo mirando al frente. Saca entre sus ropas la cinta del grabador y lentamente comienza a comérsela.”

P (h): “- ...Siempre fuiste un hombre entero, impecable. A pesar de... yo... yo... te quiero, papá... ¡Papá... qué boca tan grande tienes! What' s my name? Help me! Can anybody hear me? Help me? ¿Alguien puede oírme? (Llora y repite.) (Suben sonidos anteriores, pasos, risas de hombres, ruido de cadenas. Fin.)” (435- 436).

Tal como sucede en “**Contracciones**” y en “**Esclava del alma**”, reparemos en que vuelve a desplegarse aquí también el planteo de la imposibilidad de construir una filiación que se instituya sobre bases falsas, el cual se manifiesta en la trama de las obras abordadas a través de la explicitación de un estado de carencia permanente presente en cada uno de los respectivos protagonistas que componen el papel de jóvenes hijos de desaparecidos. En los tres casos, la situación aludida encuentra su resolución al

término de estas historias cuando los citados personajes logran liberarse de la intensa subordinación afectiva a la que estaban siendo sometidos y se deciden por aceptar acceder a su verdadera identidad.

En España

Por expreso pedido de Abuelas de Plaza de Mayo al actor argentino Manuel Callau, a mediados de 2004 el ciclo teatral hizo su desembarco en la ciudad de Madrid. El actor ya había participado de la puesta en escena de "**A propósito de la duda**" a mediados de 2000 y por entonces estaba residiendo en la ciudad española desde hacía dos años atrás. La apertura de la muestra se realizó el lunes 14 de junio a las 21 horas en el Nuevo Teatro Alcalá, con la presencia de la presidenta de Abuelas, Estela Carlotto, y la participación de los actores Miguel Ángel Solá; José Sacristán; Manuel Bandera; Juan Diego Botto; Pedro Guerra y Leonardo Sbaraglia; y las actrices Ariadna Gil y Aitana Sánchez Gijón, entre otros. La muestra tuvo lugar entre el 21 de junio y el 12 de julio, todos los lunes a las 21 horas en seis salas de teatro diferentes. Se presentaron 21 espectáculos, la mayoría de los cuales había sido estrenado en las temporadas 2001 y 2002 de Teatro x la Identidad Buenos Aires. Entre los del 2001, estaban "**A propósito de la duda**"; "**El nombre**"; "**Hija**"; "**El Archivista**"; "**Supongamos**"; "**La intangible**"; "**Sangre huesos Piel Alma**"; "**Método**" y "**El espejo**". Según expresan sus organizadores, participaron del acontecimiento alrededor de 150 artistas, entre españoles y argentinos residentes, coordinados por Manuel Callau, quien además se encargó de dirigir en esta oportunidad una nueva puesta de la obra "**A propósito de la duda**".

Por otra parte, entre mayo y junio de 2006 se desarrolló el ciclo Teatro x la Identidad-Catalunya 2006, todos los lunes a las 20:30 horas en siete salas teatrales de la ciudad de Barcelona. Allí se presentaron 19 obras, algunas de las cuales fueron escritas especialmente para este ciclo.

2.4 - ¿Y VOS SABÉS QUIÉN SOS?

En Londres

En una función especial a beneficio de Abuelas de Plaza de Mayo, el lunes 23 de junio de 2003 se presentaron en la ciudad de Londres tres piezas del ciclo 2001 de Teatro x la Identidad Buenos Aires. El periodista Andrew Granham- Yooll, ex director del diario *The Buenos Aires Herald*, había traducido tiempo atrás las obras "**A propósito de la duda**", "**Contracciones**" y "**La Entrevista**". Los guiones de las dos primeras fueron publicados por la revista londinense *Index en Censorship*.

2.10 - LAS REFERENCIAS EMPÍRICAS Y LA BIOGRAFÍA COMO PRINCIPIOS EXPOSITIVOS Y ARGUMENTATIVOS

De acuerdo a lo que hemos venido estableciendo en las páginas precedentes puede observarse entonces que, en sintonía con las percepciones, creencias y representaciones que forman parte del imaginario social que Abuelas de Plaza de Mayo ha venido forjando a lo largo de su historia, casi todas las piezas dramáticas de esta edición inicial del ciclo Teatro x la Identidad hacen uso de una estética realista costumbrista que, tanto en la dramaturgia de autor como en la dirección de actores y en la concepción de la puesta en escena, preserva la referencia testimonial, descriptiva y directa propias del relato ordinario. Dicho en otros términos, es de destacar que la mayoría de estos espectáculos eligen aludir al mundo y a la realidad histórica, social y política que pretenden tratar sin crear un régimen referencial propio, lingüístico y ficcional que, mediante procedimientos y figuras propias del lenguaje teatral, establezca una distancia con la inmediatez de las percepciones y la experiencia real, y sugiera además algún tipo de transformación en las formas y contenidos ya conocidos e institucionalizados del referente, justamente, re- presentándolos y promoviendo nuevas preguntas e hipótesis en torno a ellos. Por el contrario, suelen relacionarse de un modo más bien distendido y armonioso con el referente que los sostiene, sin establecer ningún tipo de crítica o cuestionamiento hacia él, ni tampoco intentando explorar algunas de sus potenciales contradicciones, olvidos y conflictos.

Aquella realidad es entonces mayormente aludida y recreada en el escenario apelando a la experiencia y a los deliberados recuerdos personales y familiares de los protagonistas reales, amigos y familiares de éstos, y a formas ya instituidas de representación, entre ellas, símbolos y recursos de memoria ya desarrollados y puestos en circulación por los distintos organismos de derechos humanos surgidos en la Argentina postdictatorial y, en especial, por la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo.

Puede establecerse al respecto que, mediante esta puesta en discurso realista de vivencias y memorias subjetivas y privadas, **(1) los organizadores de la muestra estudiada buscan producir, fundamentalmente, un efecto de sentido particular: el de investir de realidad a los guiones de las obras teatrales incluidas en este ciclo.** Al procurar narrar lo más directamente posible lo ocurrido, están reconociendo pues “en la inscripción de la experiencia (...) una verdad y una fidelidad a lo sucedido” (Sarlo, 2005: 27). En términos de Roland Barthes, establezcamos que este **"efecto de real"**³⁹, que tiene asiento en la ilusión referencial que supone la posibilidad de una mera transcripción o duplicación de los hechos y experiencias reales en las producciones del ciclo, cumple aquí con el papel de acreditar el valor de verdad de las historias y relatos de ficción descriptos en los espectáculos y de sus resoluciones finales en tanto discursos que pretenden representar “lo que acontece”.

En cualquier caso, subrayemos por otra parte que el hecho mismo de que estas ficciones impliquen la puesta en discurso de acontecimientos, experiencias, memorias e interpretaciones basadas en casos reales, cercanos en el tiempo y además, en su inmensa mayoría, no esclarecidos ni juzgados institucionalmente, juega un rol importante en **(2) la constitución del “contrato de lectura”**⁴⁰ que

³⁹Barthes, Roland (1987): "El efecto de real" en *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires- Barcelona: Paidós.

⁴⁰La noción de “contrato de lectura”, utilizada por Eliseo Verón en referencia a la relación que establecen en el tiempo los medios de la prensa escrita con sus lectores, es aquí tomada por nosotros para analizar el vínculo que proponen al público las obras de la edición inaugural del ciclo Teatro por la Identidad. Entre los mecanismos a través de los cuales se construye el contrato de lectura, el autor distingue a las estructuras enunciativas. Por medio de ellas, sostiene, un discurso construye una cierta imagen de aquel

establecen las obras con los espectadores que concurren a presenciarlas. En principio, puede establecerse que el propio peso de lo acontecido y su irresolución suscitan el respeto de los productores del ciclo. Ligada a ello, puede agregarse la exigencia moral de dar origen a una valoración acerca de aquellos hechos y experiencias, esto es, no sólo llevarlos a escena, darles visibilidad pública, sino también adoptar una posición clara y reflexiva respecto de las acciones que pueden emprenderse para revertirlos en el presente.

En ese sentido, en conexión con la citada función de informar y dar a conocer una problemática, característica de los géneros documentales e informacionales, *las piezas de esta edición del ciclo suelen ser fuertemente asertivas*: desde el registro testimonial, presentan los hechos, exponen pruebas, argumentan e interpelan, al mismo tiempo que buscan la adhesión, el consentimiento y el concurso mental del conjunto de los asistentes a los espectáculos con la causa de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo. De ellas puede derivarse la idea de una verdad preexistente y anterior a la propia narración, que surgiría de la experiencia directa de sus protagonistas y que se revelaría a los espectadores a partir de la narración misma.

Vienen a reafirmar el discurso de Abuelas. Todos estos factores, junto con la inclusión de citas y referencias al discurso de la Asociación, no sólo refuerzan la naturalización y el poder explicativo de ese marco narrativo y discursivo sino que, al mismo tiempo y al igual que aquel, terminan ubicando a los espectadores en la relación entre un saber y un no saber. En ese orden, puede afirmarse que, en líneas generales, el discurso que construyen las obras teatrales incluidas en la edición inaugural de Teatro x la Identidad produce un contrato de lectura principal entre un enunciador, que dispone de un saber y que se muestra interesado en denunciarlo y transmitirlo, y unos destinatarios que, en algunos casos, directamente desconocen su condición y, en otros, la sospechan pero tienen miedo de asumirla. Como ya se dijo anteriormente, la veracidad que estos textos producen es exterior a los propios relatos y narraciones. Es un enunciador que se construye en denunciante de una realidad expuesta e informada con anterioridad por otros, a quienes cita. A diferencia del discurso de Abuelas de Plaza de Mayo, este enunciador no detenta un vínculo familiar con los destinatarios de su discurso. Sin embargo, su pleno acuerdo con el trabajo de aquellas lo motiva a

que habla (el enunciador), una cierta imagen de aquel a quien se habla (el destinatario) y un nexo entre ambos. (Ver: Verón, Eliseo (1985): "El análisis del 'contrato de lectura', un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media", en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications* (1985), París: IREP).

involucrarse y a participar de él activamente. Por lo demás, señalemos que es un enunciator contemporáneo a los enunciatarios, que emplea un lenguaje y una retórica que le es común a ambos y, como en el caso de aquellas, se piensa ideológicamente cercano a éstos.

A través de innumerables y reiteradas citas y alusiones a su trabajo y a los símbolos, recursos y narrativas que de él subyacen, puede cotejarse la presencia de un marcado reconocimiento hacia la labor que desde su origen viene encabezando Abuelas de Plaza de Mayo.

Varias de las obras dan cuenta de que la exigencia de verdad y justicia continúa pendiente. Entre éstas últimas están las que se organizan como relatos de investigación, pesquisas en las que el acceso a la verdad se cumple como resolución de un enigma en torno a la identidad

3. EN RESUMEN, A MODO DE CONCLUSIÓN

En virtud de nuestro análisis del corpus narrativo y discursivo de la primera edición del ciclo “Teatro x la Identidad”, nos permitimos ahora repasar y completar algunos de los señalamientos que aludimos con anterioridad, atinentes al trabajo de elaboración y puesta en sentido de una serie de representaciones, relatos e interpretaciones en torno a la problemática del secuestro y apropiación sistemática de menores hijos de desaparecidos cometidos durante la última dictadura militar en la Argentina en el marco del terrorismo de Estado y, unido a ello, a la tarea de defensa y promoción del derecho a la identidad de estos niños (en la actualidad, jóvenes) que esta práctica social, cultural y política comporta.

En el contexto de una compleja trama social, cultural y política que incluye la creciente asunción de la agenda de los organismos de derechos humanos por nuevos actores sociales, recordemos que el surgimiento y desarrollo de esta iniciativa cultural y artística encuentra su arraigo primero en un principio y una expectativa de reparación, verdad y justicia frente a la permanencia en el tiempo de una secuencia de casos individuales de robo de bebés ocurridos por entonces, que a la fecha no fueron esclarecidos ni juzgados institucionalmente. La necesidad de conformar una memoria sobre la represión y la violencia política de aquellos años, que incorpore y amplíe el reconocimiento de ese pasado social como parte de la identidad generacional, social e institucional presente, se enlaza aquí con la lucha por la recuperación y el reestablecimiento de las identidades biológicas y simbólicas de centenares de niños apropiados en aquellas circunstancias quienes, posiblemente en ignorancia su condición real, todavía se encuentran viviendo bajo identidades falsas, inventadas e impuestas por la fuerza por quienes los criaron.

Tanto de las entrevistas realizadas para este trabajo como de la selección de obras teatrales presentada en la temporada inaugural y de los discursos que las acompañan, puede deducirse que, en consideración de los organizadores del emprendimiento, la inclusión y el tratamiento explícito en la escena de la problemática aludida y sus implicancias en la actualidad se constituye en la principal estrategia narrativa y discursiva que, según estiman, podría llegar a conducir a la reversión de estos crímenes aún impunes en el presente. A partir de elementos reales y ficcionales, la mayoría de las representaciones teatrales que componen la edición inaugural del ciclo construye una narrativa de los acontecimientos que provee de una densa red de significados, saberes e informaciones sobre aquellos hechos y experiencias y sobre el derecho a la identidad de estos jóvenes, orientada a promover la acción y el pensamiento de los espectadores en dos direcciones fundamentales. En primer lugar, se intenta provocar el acercamiento de los jóvenes asistentes a los espectáculos que muestren dudas o sospechas acerca de su identidad biológica a la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo o a la CONADI y -si fuese el caso- a sus familias de origen. En segundo lugar, se promueve el interés, la adhesión y el consentimiento del público en general en torno a la causa de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo (léase, la búsqueda, localización y restitución de las identidades de aquellos menores).

Preocupados pues por transmitir con eficacia un contenido político (esto es, la necesidad de recuperar y reestablecer estas identidades vulneradas), notemos al mismo tiempo que el conjunto de los espectáculos elige aludir al mundo y a la realidad histórica, social y política que pretende abordar sin crear un régimen referencial propio, ficcional y lingüístico, que establezca una distancia con la inmediatez de las percepciones y la experiencia real y que sugiera además algún tipo de transformación en las formas y contenidos ya conocidos e institucionalizados del referente, representándolos y promoviendo nuevas preguntas e hipótesis en torno a ellos. En ese sentido, puede observarse que estas primeras obras del ciclo vienen a confirmar un sistema de creencias y significaciones ya instituido por Abuelas.

En sintonía con las narraciones, relatos e imágenes que a lo largo de toda su historia ha venido forjando la institución, los relatos que conforman este primer ciclo tienen como base argumental la biografía y la experiencia vivida por los protagonistas reales, antes que de una búsqueda formal, propia del quehacer artístico y cultural. De la propuesta narrativa y discursiva encarnada por la edición inaugural de "Teatro x la identidad" puede derivarse pues la idea de una verdad preexistente y anterior a la propia narración, que surgiría de la experiencia directa de sus protagonistas reales y que se revelaría a los espectadores del ciclo a partir de la expectación de las obras.

Complementariamente con lo anterior, señalemos que la inclusión de citas y referencias al discurso de la Asociación en los diálogos de las piezas dramáticas participantes, no sólo refuerza la naturalización y el poder explicativo de ese marco narrativo y discursivo sino que, al mismo tiempo y al igual que aquel, terminan ubicando a los espectadores del ciclo en la relación entre un saber y un no saber. En ese orden, puede afirmarse que, en líneas generales, el discurso que construyen las obras teatrales incluidas en la edición inaugural de "Teatro x la Identidad" produce un contrato de lectura principal entre un enunciador, que dispone de un saber y que se muestra interesado en denunciarlo y transmitirlo, y unos destinatarios que, en algunos casos, directamente desconocen su condición y, en otros, la sospechan pero tienen miedo de asumirla. Como ya se dijo anteriormente, la veracidad que estos textos producen es exterior a los propios relatos y narraciones. Es un enunciador que se construye en denunciante de una realidad expuesta e informada con anterioridad por otros, a quienes cita. A diferencia del discurso de Abuelas de Plaza de Mayo, este enunciador no detenta un vínculo familiar con los destinatarios de su discurso. Sin embargo, su pleno acuerdo con el trabajo de aquellas lo motiva a involucrarse y a participar de él activamente. Por lo demás, señalemos que es un enunciador contemporáneo a los enunciatarios, que emplea un lenguaje y una retórica que le es común a ambos y, como en el caso de aquellas, se piensa ideológicamente cercano a éstos.

BIBLIOGRAFÍA:

Alaberces, Pablo (2002) *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*, Buenos Aires: Prometeo libros.

Barthes, Roland (1987) "El efecto de real" en *Susurro del lenguaje*, Buenos Aires-Barcelona: Paidós.

CONADEP (1984) *Nunca Más*, Buenos Aires: EUDEBA.

Dalmaroni, Miguel y Merbilháa, Margarita (1999) "Memoria social e impunidad: los límites de la democracia" en revista *Punto de Vista*, n° 63, Buenos Aires: abril, pp. 23-25.

Dubatti, Jorge (2002) *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires: Atuel.

Ford, Aníbal (1999) *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Huyssen, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.

Javier, Francisco (2001) "El teatro y la dictadura" en *Canto Maestro*, n° 11, Buenos Aires: CTERA, marzo.

Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Kaufman, Alejandro (2001) "Prólogo" en Guelerman, Sergio (2001) *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Pelletieri, Osvaldo (1989) *Teatro Argentino de los 60 –Polémica, continuidad y ruptura-*, Buenos Aires: Corregidor.

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Schmucler, Héctor (2002) "Prólogo" en Feld, Claudia (2002) *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Terán, Oscar (2000) "Tiempos de memoria" en revista *Punto de Vista*, n° 68, Buenos Aires: diciembre, pp. 10- 11.

Vezzetti, Hugo (2000) "Representaciones de los campos de concentración en la Argentina" en *Punto de Vista*, n° 68, Buenos Aires: diciembre, pp. 14-17.

Vezzetti, Hugo (2002) *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.