



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Teatro x la identidad: un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad

Autores (en el caso de tesis y directores):

María Luisa Diz

Lorena Verzera, dir.

Claudia V. Feld, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2017

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



Lic. María Luisa Diz

**Teatro x la Identidad: Un escenario para las
luchas por la configuración de sentidos sobre la
apropiación de menores y la restitución de la
identidad**

**Tesis para optar por el título de Doctora en
Ciencias Sociales**

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Buenos Aires

Directora: Dra. Lorena Verzero

Co-Directora: Dra. Claudia Feld

Buenos Aires

Año 2016

Resumen

La presente tesis es el resultado de un análisis de Teatro x la Identidad (TxI). Éste es un movimiento conformado por colectivos de teatristas que se originó en el año 2001 en la Ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de colaborar con la causa de *Abuelas de Plaza de Mayo* por la localización y la restitución, a las familias legítimas y de las identidades, de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

Esta investigación sostiene como hipótesis que el teatro en general y TxI en particular irrumpieron, entre los años 1997 y 2001, como estrategias de búsqueda y de difusión institucionales destacadas al servicio de la causa de *Abuelas*. Esto se debió a las condiciones de posibilidad que generó una confluencia de *momentos de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016) de *Abuelas*, pero también de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*- que se realizaron en el escenario público, desde fines de los '70 y hasta fines de los '90, y que implicaron elementos dramáticos, performáticos y artísticos.

El análisis permite concluir que las funcionalidades estéticas y políticas de TxI residen, en primer lugar, en instalar la causa político-institucional de *Abuelas* como una causa de interés social por el derecho a la identidad, al abordar dramáticamente otras temáticas y problemáticas en las que ese derecho se ve afectado. En segundo lugar, en introducir ciertas lógicas de la industria cultural en un proyecto teatral independiente, para intentar que este fenómeno específico del teatro político-social tenga llegada masiva. En tercer lugar, en aportarle a *Abuelas* lenguajes y procedimientos estéticos que abordan dramáticamente, de manera directa y realista, su discurso institucional para visibilizar públicamente su causa, además de colaborar en el incremento de consultas en la sede de la Asociación.

Pero también cabe destacar que *TxI* genera, selecciona y pone en escena una serie de obras que intentan poner en crisis o tomar distancia del discurso institucional de *Abuelas*. No obstante, la mayoría de esas obras no se vuelven a poner en escena en los ciclos ni en las funciones itinerantes, y/o no se convierten en las producciones más representativas del colectivo porteño fundador. Lo que indicaría que el colectivo no logra alcanzar por completo el objetivo estético de introducir nuevos sentidos, lenguajes y procedimientos.

Abstract

This thesis is the result of an analysis of Teatro x la Identidad (TxI). This is a movement shaped by groups of theatre-workers originated in 2001 year in Buenos Aires City, with the aim of collaborating with the cause of *Grandmothers of Plaza de Mayo* for the location and restitution, to the legitimate families and of the identities, of the children of missing persons who were appropriated during last Argentinian military dictatorship (1976-1983).

This research supports the hypothesis that the theater in general and TxI in particular burst, between 1997 and 2001 years, as search and diffusion institutional outstanding strategies to the service of the cause of *Grandmothers*. This was due to the conditions of possibility that generated a confluence of *sedimentation moments practices* (Perera, 2016) of *Grandmothers*, but also the generation of the children of missing persons, recovered grandsons/granddaughters, and brothers/sisters of appropriated and/or recovered grandsons/granddaughters -grouped in H.I.J.O.S. and *Grandmothers* - that were made in the public arena, since the late '70s and until the late '90s, and that involved dramatic, performative and artistic elements.

The analysis allows conclude that the aesthetic and political functionalities of TxI reside, first, to install the political and institutional cause of *Grandmothers* as a cause of social interest in the right to identity, to dramatically address other themes and issues in which that right is affected. Second, to introduce certain logics of the cultural industry in an independent theater project to try this specific phenomenon of political-social theater has massive arrival. Third, to contribute to *Grandmothers* languages and aesthetic procedures that address dramatically, in a direct and realistic way, their institutional discourse to make publicly visible their cause, besides collaborating in the increase questions at the headquarters of the Association.

But also noteworthy that TxI generates, selects and stages a series of plays that attempt to put in crisis or take away from the institutional discourse of *Grandmothers*. However, most of these plays are not returned to stage in cycles or itinerant functions, and/or do not become the most representative productions of the founder group of Buenos Aires City. It would indicate that the group fails to complete in the aesthetic goal to introduce new senses, languages and procedures.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	6
INTRODUCCIÓN.....	9
I. Descripción y delimitación del tema-problema de investigación.....	9
II. Objetivos e hipótesis.....	11
III. Algunas conceptualizaciones en torno a las relaciones entre memoria, identidad, teatro y política.....	13
IV. Modo de abordaje.....	25
V. Estado de la cuestión.....	27
VI. Estructura de la tesis.....	30
PRIMERA PARTE. De la clandestinidad a los medios: las tácticas y estrategias de búsqueda y de difusión de <i>Abuelas de Plaza de Mayo</i>.....	34
Capítulo I. Abuelas/ H.I.J.O.S./ Nietos/ Hermanos: de las “labores detectivescas” a las acciones y producciones culturales, artísticas y mediáticas....	35
1. El carácter táctico y dramático de las primeras acciones de búsqueda, de denuncia y de visibilización pública de la causa de <i>Abuelas</i>	35
2. <i>Botín de guerra</i> : la primera estrategia institucional de difusión de <i>Abuelas</i> y de su causa	42
3. El surgimiento en el escenario público de los/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as: sus estrategias de búsqueda y de difusión	49
4. Una nueva metodología de búsqueda.....	57
Capítulo II. Las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión: entre la cultura, el arte y los medios masivos de comunicación.....	61
1. Las campañas de difusión masiva: <i>¿Vos sabés quién sos?</i>	61
2. Spots para televisión: el nombre, la sangre y el testimonio.....	65
3. De la realidad a la pantalla: las figuras y las historias de nietos/as en las ficciones televisivas.....	75
4. Materiales y programas educativos sobre la causa de <i>Abuelas</i> y sobre las historias de los nietos/as	84
5. De las tácticas dramáticas al escenario teatral.....	93
SEGUNDA PARTE. A propósito del origen de Teatro x la Identidad.....	96
Capítulo III. Las primeras aproximaciones del teatro a la causa de <i>Abuelas</i> y los antecedentes teatrales inmediatos de TxI.....	96

1. El Homenaje: el teatro como lugar de búsqueda y de encuentro.....	96
2. Del homenaje al semimontado: la puesta en escena de una disputa testimonial.....	103
Capítulo IV. Arriba el telón: del semimontado a TxI.....	124
1. El contexto, los fundadores y sus características.....	124
2. La puesta en escena de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad: el nombre, la sangre y el testimonio.....	135
3. Dispositivos y apoyos: entre las lógicas de la autogestión y de la industria cultural.....	157
4. Una experiencia teatral a escala local.....	166
TERCERA PARTE. El proceso de institucionalización de Teatro x la Identidad.....	168
Capítulo V. La apropiación de menores y la restitución de la identidad en escena.....	170
1. Cartas de presentación, monólogos y “testimonios”: el modo de representación institucional.....	171
2. Puestas en escena dentro y fuera de los ciclos porteños: otros sentidos sobre la apropiación de menores, la restitución de la identidad y el pasado reciente.....	186
3. Entre el discurso del movimiento de derechos humanos y el teatro realista....	211
Capítulo VI. Estrategias de producción, de circulación y/o de recepción.....	214
1. Los talleres de TxI: una dinámica de producción de sentidos y sus controversias.....	214
2. “TxI Itinerante”: al servicio de la causa de <i>Abuelas</i> y de las políticas de memoria del Estado Nacional.....	220
3. “Espacio Abierto”: la convocatoria a las figuras del espectáculo.....	224
4. Sentidos, estrategias y apoyos al servicio de la institucionalización.....	225
Capítulo VII. Apoyos económicos, institucionales y políticos.....	227
1. Entre la autogestión económica y las lógicas de mercado.....	227
2. De subsidios, de vetos y de políticas de memoria.....	229
3. Entre la institucionalización y los márgenes.....	243

CONCLUSIONES.....	245
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	257

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado de un proceso que implicó el aporte y el apoyo de personas e instituciones que, además, tornaron menos solitaria las tareas de investigación y redacción.

El camino que culminó en esta tesis comenzó en el año 2010, luego de la defensa de mi tesina de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires en el año 2009. En la primera parte de la tesina analicé la apropiación y resignificación de significados y prácticas de los organismos de derechos humanos en el reclamo de justicia por el caso Cromañón. Por entonces, mi tutora, Paula Rodríguez Marino, me incentivó a continuar la labor investigativa por el lado del teatro y su relación con la memoria sobre el pasado reciente argentino. En ese año 2010, recordé que Teatro x la Identidad (TxI) cumplía diez años de existencia. Al descubrir que sólo había unos pocos trabajos académicos, parciales y dispersos, sobre TxI decidí elegirlo como objeto de estudio.

A partir de esta elección, comencé a buscar y a leer trabajos académicos sobre teatro y memoria, y me encontré con publicaciones y ponencias de Lorena Verzero. Su Tesis de Doctorado sobre Teatro militante, en algunos aspectos, resonaba con mi tema de investigación. En ese momento, Lorena había recibido un artículo de mi autoría sobre la mencionada primera parte de mi tesina, que había sido aceptado para ser publicado en su *Revista Afuera*. La temática del artículo había resultado de su interés, según sus palabras, en un marco social donde el conjunto “memoria y política” remitía, casi directamente, a los años ‘70 o a la dictadura. Mi tema de investigación también le interesó y, además, estaba en relación con sus líneas de trabajo, por lo que aceptó inmediatamente dirigir mi proyecto. También me encontré con trabajos académicos de Claudia Feld sobre memoria social y medios de comunicación que se vinculaban estrechamente con mis intereses de investigación. Lorena me puso en contacto con ella, quien aceptó ser mi directora de beca y co-directora de tesis.

Agradezco profunda e infinitamente a ambas por haberme ayudado a hacer aparecer mi propia voz, a lucir mis ideas y a desestructurar mi escritura.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por haberme otorgado una beca en el período 2011-2016 para financiar esta tesis.

Al grupo que se formó luego del Taller de Tesis II sobre Memoria Social, dictado por Claudia Feld en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA en el año 2013.

Este grupo se reunió en la sede de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) de la calle Ayacucho en el año 2014 y estaba integrado por: Julieta Lampasona, Sergio Gradel, Ariel Farías, Bárbara Ohanian, María Belén Olmos, Mauro Greco, Evangelina Caravaca, Carla Bertotti y Lucía Cañaverl.

Al grupo de trabajo “Cultura, arte y memorias” del Núcleo de Estudios sobre Memoria que se creó en el año 2014, conformado por: Florencia Larralde Armas, Guillermina Fressoli, Micaela Iturralde, Florencia Basso y Yazmin Conejo.

Agradezco a ambos grupos por sus comentarios, sugerencias y recomendaciones para mis análisis.

A Rosana Guber y Elizabeth Jelin por sus aportes hacia algunos de mis capítulos en las Jornadas Internas de Becarios del Centro de Investigaciones Sociales, Unidad Ejecutora del CONICET, creada en el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES).

A Amancay Espíndola y Gabriela Díaz, quienes me recibieron por primera vez en la sede de la calle Guardia Vieja de TxI, y me obsequiaron libros y un DVD. Gabriela, secretaria de TxI y colega de la carrera de Comunicación de la UBA, me acompañó algunas tardes durante dos meses en el relevamiento y ordenamiento del archivo de prensa con charlas, mates y galletitas que hicieron más amena la tarea. A Amancay y Andrea Villamayor, integrantes de la Comisión Directiva, por invitarme a participar como colaboradora en la Comisión de Difusión desde el año 2012. A Pato Balado por haberme permitido despuntar mi vicio musical como guitarrista y cantante en la Banda x la Identidad, dirigida por ella, que recorrió varios cursos porteños entre los años 2013 y 2014. Así pude conocer el funcionamiento interno de TxI y a muchos/as compañeros/as, sin nombrar uno/a por uno/a porque temo olvidarme de alguno/a, con los/as que compartimos la militancia por la causa de *Abuelas* y, en algunos casos también, la amistad. Pero no puedo dejar de nombrar a una de esas compañeras que es María Fukelman, colega investigadora de teatro, quien me compartió algunos trabajos escritos por ella sobre TxI y con quien coordinamos la mesa en homenaje por los 15 años de TxI en la Feria del Libro en el año 2015.

A mis entrevistados/as Araceli Arreche, Susana Cart, Cristina Fridman, Mónica Ogando y Anabella Valencia por haberme abierto las puertas de sus casas y lugares de trabajo; a Larisa Rivarola, Patricia Zangaro y Pablo Zukerfeld por haber compartido la charla en algún cafetín de Buenos Aires; y a Clarisa Veiga, Silvia Aira, Juan Manuel

Beati Vindel, Pablo Iglesias y Luis Rivera López, por haberse tomado el trabajo de responder mis preguntas vía e-mail.

A mis amigas Irene Salvo Agoglia, con quien compartimos el Taller de Tesis I en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y nuestros procesos de tesis, y a Georgina Michetti por haberse dedicado a la ardua tarea de desgrabar mis entrevistas.

Por último, a mi mamá Olga Diz y a mi abuela Luisa Mansanti, que partió en el año 2013, por sus esfuerzos y apoyos para que yo pudiera estudiar todo lo que a mí me gustaba e interesaba, más allá de algunos obstáculos materiales y económicos.

INTRODUCCIÓN

I. Descripción y delimitación del tema-problema de investigación

La presente investigación se propone realizar un análisis de Teatro x la Identidad (TxI). Éste es un movimiento conformado por colectivos de teatristas que se originó en el año 2001 en la Ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de colaborar con la causa de *Abuelas de Plaza de Mayo* por la localización y la restitución, a las familias legítimas y de las identidades¹, de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

Con el correr de los años, TxI se convirtió en el emblema de la producción cultural de *Abuelas* que no sólo permaneció de manera ininterrumpida en el tiempo, sino que además se expandió geográficamente a nivel nacional e internacional.

Ese movimiento fue conformado por actores y actrices, dramaturgos/as, directores/as y productores/as que pertenecían a diferentes generaciones y que provenían de formaciones estéticas diversas. A pesar de esta heterogeneidad, estos/as teatristas tenían las características en común de haber participado en movimientos y producciones teatrales, cinematográficas y televisivas que buscaron articular arte y política, así como también en producciones mediáticas.

Estos/as teatristas se propusieron organizar y realizar ciclos teatrales, de manera autogestiva y autónoma, en los que se pusieran en escena producciones teatrales que abordaran las problemáticas de la apropiación de menores y la restitución de la identidad. Además, aquellos/as teatristas pretendieron transmitir aquellas producciones teatrales a una gran cantidad y diversidad de espectadores que, inclusive, no eran público habitual de teatro.

Los/as teatristas que crearon TxI formaron una primera comisión directiva². Esta comisión, luego ampliada y constantemente en recambio, fue la encargada de centralizar los aspectos logísticos de los ciclos que se realizaron a partir del año 2001 en salas pertenecientes a los circuitos teatrales independiente, oficial y comercial de la Ciudad

¹ Aquí cabe destacar que es necesario efectuar una presentación y una problematización de las relaciones entre las nociones de “restitución de la identidad” y de “restitución *del derecho* a la identidad”. Esto se realizará en el punto 3 del capítulo II, a partir del análisis de una selección de materiales educativos de *Abuelas* en los que aparecen ambas nociones.

² Esa primera comisión directiva fue integrada por: Marta Betoldi, Luis Rivera López, Claudio Gallardou, Norberto Díaz, Eduardo Blanco, Susana Cart, Marcela Ferradás, Joaquín Bonnet, Andrea Tenutta, Coni Marino, Daniel Di Biase, Cristina Fridman, Eugenia Levin, Valentina Bassi, Daniel Fanego, Camila Fanego, Diana Lamas y Martín Orecchio.

de Buenos Aires. Desde el primer ciclo en 2001, TxI se fue expandiendo internamente con la creación de nuevas áreas de trabajo, y la incorporación de coordinadores y colaboradores a cada área.

Al finalizar su primer ciclo, TxI también se fue expandiendo externamente con la realización de funciones itinerantes de obras que formaron parte del ciclo, y con la creación de obras, ciclos y sedes de TxI en localidades del conurbano bonaerense, en provincias del interior del país y en otros países por parte de teatristas locales.

El tema-problema de investigación de esta tesis se dedica, en primer lugar, al establecimiento de una periodización interna para el abordaje de TxI en relación con su contexto histórico, político, social, cultural y memorial. El estudio ha llevado a confirmar la existencia de dos etapas en la historia de TxI: un origen (año 2001), inscripto en el contexto de crisis económica, social, política y cultural, de “eclosión o *boom* de la memoria” (Lvovich y Bisquert, 2008) desde mediados de los años ‘90 en adelante, y del “nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura” (1983-2001) (Dubatti, 2002); y un proceso de institucionalización (a partir del año 2002 hasta el año 2009 aproximadamente³), enmarcado por el crecimiento de la institucionalización del campo teatral de Buenos Aires desde el año 2001 (Dubatti, 2012) y la institucionalización de la memoria sobre el pasado reciente por parte del Estado Nacional a partir del año 2003. Estos contextos en los que se insertan ambas etapas serán desarrollados en la segunda y tercera parte de esta tesis. Debido a lo heterogéneo de este mapa -por la creación de otros colectivos de TxI nacionales e internacionales que tuvieron cierta continuidad en el tiempo-, y a la necesidad de establecer un centro para el análisis de la segunda etapa, la investigación se focaliza en el colectivo porteño fundador de TxI, representado por su comisión directiva.

En segundo lugar, con el objetivo de observar cambios y continuidades en las dos etapas mencionadas, el fenómeno de TxI se examina a partir de la construcción de tres ejes de análisis: 1. la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad; 2. el desarrollo y la implementación de estrategias de

³ Se postula que, a partir de este año, el colectivo porteño fundador de TxI comenzó a desplegar una nueva serie de estrategias, algunas por fuera del circuito teatral, con la intención de llegar a nuevos públicos que no eran *habitué* de sus ciclos. Entre estas estrategias se encuentran: la lectura de cartas y la realización de funciones gratuitas en adhesión a TxI en teatros del circuito comercial; la creación de la Banda x la Identidad que intervino en los corsos porteños; la producción de festivales con la puesta en escena de obras que no necesariamente hacen referencia a la apropiación de menores y la restitución de la identidad, y que fueron exitosas en el circuito independiente; y la realización y transmisión de programas de televisión y radio, entre otras. Estas estrategias no serán analizadas en esta investigación, ya que exceden el recorte temático y problemático planteado por la misma.

producción, circulación y/o recepción de esos sentidos; y 3. el establecimiento de apoyos económicos, institucionales y políticos.

La tesis se centra, entonces, en el examen de las relaciones/tensiones entre estos tres ejes de análisis en ambas etapas. Además, teniendo en cuenta que TxI surgió en vínculo estrecho con la causa de *Abuelas*, ese examen considera, de manera comparativa, el estudio del discurso institucional, de las acciones de búsqueda y de difusión, y de los apoyos establecidos por dicha Asociación, para poder dar cuenta de reproducciones y/o transformaciones de ese discurso, de esas acciones y de esos apoyos en el análisis de los sentidos, de las estrategias y de los apoyos de TxI.

II. Objetivos e hipótesis

El objetivo general de la investigación es observar los modos en que una selección de producciones teatrales de TxI construye determinados sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad.

En este sentido, esta investigación se propone evidenciar la existencia de disputas que se producen, por un lado, entre los modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad contruidos por las producciones teatrales de TxI; y, por el otro, entre estos modos de representación y los modos de representación configurados por una serie de producciones sobre la dictadura y la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as puestas en escena de manera contemporánea en el circuito teatral independiente de la Ciudad de Buenos Aires.

Ahora bien, considerando, entonces, que TxI se convirtió en el emblema de la producción cultural de *Abuelas*, esta investigación se propone rastrear *momentos de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016) de *Abuelas*, pero también de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas-*, que funcionaron como condiciones de posibilidad para el surgimiento de TxI.

Por otro lado, teniendo en cuenta que el teatro no es un medio masivo y que los objetivos político-institucionales de TxI pretenden transmitir de manera masiva sus ciclos, se busca identificar las estrategias puestas en marcha para potenciar la llegada de aquellas producciones.

Por último, atendiendo a la originaria y pretendida independencia en términos económicos y políticos-partidarios por parte de TxI, se plantea elucidar las tensiones

que se producen entre el establecimiento de ciertos apoyos económicos, institucionales y políticos, y la persistencia en su presentación institucional como una experiencia teatral autogestiva y autónoma.

De acuerdo con los objetivos planteados, esta investigación postula y pone a prueba las siguientes hipótesis:

- TxI se convierte en la herramienta emblemática de la producción cultural de *Abuelas* en los años 2000 producto de una confluencia de *momentos de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016) de búsqueda, denuncia y difusión de *Abuelas* -entre fines de los años '70, mediados de los '80 y fines de los '90-, pero también de la generación de los/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as -entre mediados y fines de los '90-, que se realizan en el escenario público, y que implican elementos dramáticos, performáticos y artísticos.

- TxI privilegia la configuración y selección de un modo de representación directo y realista de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad, a partir del establecimiento y la consolidación de un trabajo dramático predominante con el discurso institucional de *Abuelas*. Esto implica que deja al margen o por fuera de sus ciclos la configuración y selección de modos de representación indirectos, metafóricos y críticos del discurso institucional de *Abuelas* en torno a las problemáticas de la apropiación de menores y la restitución de la identidad.

- TxI logra potenciar la llegada masiva de sus ciclos a una gran cantidad y diversidad de espectadores a partir de la introducción en su proyecto independiente de ciertas lógicas provenientes de la industria cultural. Esta industria es entendida, de acuerdo con una definición amplia, como un sector de la economía que se desarrolla en torno a bienes y servicios culturales, tales como el arte, el entretenimiento, el diseño y la publicidad, entre otros.

- En el período 2003-2015 el colectivo porteño fundador de TxI estableció apoyos políticos, institucionales y económicos que produjeron un efecto de relegitimación pública del colectivo y su proyecto. Ahora bien, esa relegitimación se debió principalmente a la vinculación fundacional de TxI con la causa de un organismo de derechos humanos que, en el período mencionado, se convierte en asunto de Estado. Esa relegitimación implica, como contrapartida, la puesta de algunos de los discursos, sentidos y estrategias institucionales del colectivo porteño al servicio de políticas estatales de memoria ejecutadas en el período mencionado.

III. Algunas conceptualizaciones en torno a las relaciones entre memoria, identidad, teatro y política

La presente investigación toma como objeto de estudio al teatro. Éste se ofrece como un producto cultural que puede ser definido como la manifestación cultural de las dinámicas productivas económicas y sociales que, a la vez, impacta en las estructuras políticas y sociales. Por lo tanto, el teatro habla –consciente o inconscientemente- de las vicisitudes, preocupaciones, sueños o frustraciones que se viven en el contexto más amplio. En este sentido, el teatro permite dar cuenta de las *estructuras del sentir* (Williams, 1997) que se producen en un momento histórico determinado. Pero, además, el teatro conforma un dispositivo comunicacional, puesto que es un productor o configurador de sentidos sociales. Funciona “como fenómeno de significación y comunicación” (De Marinis, 1997: 142), ya que su práctica está integrada por diversos sistemas de significación (De Toro, 1987; Pavis, 2000).

Ahora bien, los lenguajes performativos y los textos dramáticos, así como también las múltiples relaciones que el campo teatral establece con la esfera de lo social, constituyen espacios propicios para abordar problemáticas vinculadas a la construcción y transmisión de memorias. Esta tesis se basa en algunas conceptualizaciones de Jelin sobre la *memoria*. Esta autora define a la memoria como un concepto utilizado para interrogar “las maneras en que la gente construye un sentido del pasado y cómo se enlaza ese pasado con el presente en el acto de recordar/olvidar” (Jelin, 2002: 27). Por tanto, y teniendo en cuenta que existe una pluralidad de memorias, este concepto será utilizado para interrogarse acerca de las maneras en que las producciones teatrales de TxI construyen determinados sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad, en relación/tensión con los sentidos que sobre estas mismas temáticas/problemáticas construyen los materiales de difusión de *Abuelas* (libros, producciones audiovisuales, cuadernillos y programas educativos, entre otros).

Una de las conceptualizaciones que esta investigación toma en cuenta es la de proceso o mecanismo de transmisión. Para poder transmitir los sentidos del pasado a los individuos y grupos que no tuvieron una “experiencia pasada” propia se tienen que cumplir, al menos, dos requisitos: “el primero, que existan las bases para un proceso de identificación, para una ampliación inter-generacional del ‘nosotros’. El segundo, dejar abierta la posibilidad de que quienes ‘reciben’ le den su propio sentido, reinterpreten,

resignifiquen –y no que repitan o memoricen-” (Jelin, 2002: 126). El concepto de transmisión y sus requisitos serán considerados para analizar, por un lado, la generación de procesos de identificación, por parte de TxI y de *Abuelas*, en los diferentes públicos destinatarios para poder transmitir sus sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad; y, por el otro, para examinar la existencia de condiciones de posibilidad a fin de que esos públicos puedan “reinterpretar en sus propios términos y circunstancias históricas, el sentido de las experiencias transmitidas” (Jelin, 1995: 143).

Los materiales de difusión de *Abuelas*, las producciones teatrales de TxI y las producciones teatrales que se ponen en escena por fuera de sus ciclos pueden ser concebidos como *vehículos de la memoria*, otro de los conceptos acuñados por Jelin: “(...) hay agentes sociales que intentan ‘materializar’ estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en *vehículos de la memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia” (Jelin, 2002: 37). Este concepto servirá para observar cómo los teatristas y las Abuelas intentan materializar determinados sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad en sus materiales y producciones, y cómo pretenden imponer sus sentidos como dominantes, legítimos y reconocidos en el campo teatral y/o en la esfera social.

En este sentido, tanto las Abuelas como los teatristas de TxI se constituyen en *emprendedores de la memoria*. “El emprendedor es un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones de creatividad. Se involucra personalmente en su proyecto, pero también compromete a otros, generando participación y una tarea organizada de carácter colectivo” (Jelin, 2002: 48). Este concepto será necesario para comprender cómo los teatristas de TxI y las Abuelas participan e interactúan en la generación de sentidos, de estrategias y de apoyos; cómo se involucran en sus proyectos y comprometen la participación de otros actores sociales; y cómo organizan institucionalmente la distribución de roles y tareas dentro de sus proyectos.

En cuanto a la generación de sentidos, la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio aparecen, en las producciones teatrales de TxI y en los materiales de difusión de *Abuelas*, como ejes temáticos privilegiados y legitimados en los modos de construcción y de transmisión de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad⁴.

⁴ Este tema será desarrollado en el punto 2 del capítulo I, el punto 2 del capítulo II, el punto 2 del capítulo IV y el punto 1 del capítulo V.

Con respecto a la figura del nombre, Da Silva Catela sostiene que “el nombre y el apellido [evocan] (...) una inserción en el espacio y en lazos de consanguinidad específicos” (Da Silva Catela, 2005: 136). Ese espacio de pertenencia define a alguien como “persona/individuo al nacer: un nombre, una genealogía, lazos primordiales y sangre” (137). Estas conceptualizaciones serán consideradas para analizar las maneras en las que la figura del nombre es abordada en algunas producciones de TxI y de *Abuelas* para tematizar las problemáticas de la sustitución y de la restitución de las identidades de los hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as, pero también de otros actores sociales cuyas identidades son sustituidas por otros motivos.

Las conceptualizaciones sobre la figura del nombre remiten a la retórica de la sangre. De acuerdo con Gatti, cuando el discurso institucional de *Abuelas* se refiere a la identidad, lo hace “alrededor de un doble eje: la genética y la familia” (Gatti, 2011: 123). El eje de la genética hace referencia al análisis de ADN y, con ello, a la dimensión biológica de la identidad. Este eje se complementa con el eje de la familia que remite al “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas* –conformado por relatos de familiares, amigos/as, compañeros/as de militancia y de cautiverio; fotografías; cartas y objetos pertenecientes a los padres desaparecidos- y, por ende, a la dimensión cultural, constructivista y narrativa de la identidad. Estos ejes serán tomados en cuenta para observar, analizar y problematizar las nociones de identidad tematizadas y dramatizadas en las producciones teatrales de TxI, en relación/tensión con las que construyen los materiales de difusión de *Abuelas*. Esta tesis no pretende realizar una problematización exhaustiva de la categoría de identidad. Al respecto, existe una vasta discusión, especialmente desde la crítica feminista y los estudios de género, y desde las críticas y la crisis de la “política de identidad” en los años ‘90, en torno a las interrelaciones entre las dimensiones biológica y cultural de la identidad. Desde, por ejemplo, los trabajos de Judith Butler⁵ en adelante, se ha postulado conceptualmente que “lo biológico” puede

⁵ Una de las contribuciones más destacadas de Butler es su teoría performativa del sexo y la sexualidad. Tradicionalmente, el construccionismo social hablaba de la construcción del género, es decir, que las categorías femenino y masculino, o lo que es lo mismo, los roles de género son construcciones sociales y no roles naturales. Pero Butler sobrepasa el género y afirma que el sexo y la sexualidad lejos de ser algo natural son, como el género, algo construido. La obra de esta teórica, por tanto, se caracteriza por llevar a cabo revisiones críticas de los posicionamientos teóricos de los feminismos esencialistas para pasar a hablar de identidades nómadas frente a aquellas fijas, así como para plantear nuevas formas de habitabilidad de los cuerpos en la paradoja que se crea entre lo que es la capacidad de acción del individuo, y su formación y dependencia con respecto al poder. Lo que Butler se propone, en definitiva, es la desnaturalización de conceptos como sexo, género y deseo, en tanto que son construcciones culturales de normas que violentan a aquellos sujetos que no participan de las mismas. Para subvertir los conceptos que oprimen al individuo, se propone, como opción, la creación de actos performativos en

ser narrado o “leído” culturalmente. Esta discusión resulta vital para poder dar cuenta en qué medida las producciones teatrales de TxI configuran nociones complejas y/o reduccionistas de la identidad y de la experiencia de apropiación, en continuidad/ruptura con las que construyen los materiales de difusión de *Abuelas*.

En cuanto al recurso del testimonio, esta tesis trabaja en torno a algunas conceptualizaciones al respecto. Para Beverley, el testimonio se trata de:

(...) una narrativa contada en primera persona por un narrador que es también un protagonista o testigo real de los eventos que él o ella cuenta (...). La palabra testimonio traduce literalmente el acto de testificar o de ser testigo en un sentido legal o religioso (...). La situación de narración en el testimonio envuelve una urgencia de comunicar (...), implicada en el mismo acto de la narración (...). El testimonio promete por definición estar primariamente concernido con la sinceridad (...) (Beverley, 2004: 103).

Según Ricoeur, el testimonio está compuesto por seis atributos fundamentales: una articulación entre la aserción de una realidad factual y la certificación o autenticación de lo declarado; la certificación se garantiza con la autodesignación del testigo y de su presencia en los acontecimientos descritos; tiene un carácter dialogal en el que está presente la tensión entre sospecha y confianza; la sospecha crea el espacio para la controversia entre muchos testigos y testimonios; la fiabilidad del testigo se encuentra ligada a su capacidad de reiterar su declaración; esta estructura convierte al testimonio en un factor de seguridad en el vínculo social, lo que lo lleva a caracterizarla como la “institución natural” por antonomasia (Ricoeur, 2004: 210-213).

Ahora bien, la importancia del testimonio en la memoria social reside en que éste constituye “una de las puestas-en-relato (...) que mayor capacidad de interpelación tiene”, ya que “pone en escena una corporización biográfica que desvía el ‘idioma común’ de referencia colectiva de la historia hacia lo singular-personal” (Richard, 2002: 192). Además, la relevancia del testimonio para comprender la violencia política radica en que ese relato no es sólo transmisión, sino también interpretación de la experiencia; contiene diferentes destinaciones, interlocuciones y fuentes; y la distancia temporal suma experiencias e interpretaciones propias de otras temporalidades (Oberti, 2009: 130). Estas conceptualizaciones en torno al testimonio serán de suma importancia para analizar, en algunas producciones teatrales de TxI y producciones audiovisuales de *Abuelas*, las reproducciones y resignificaciones de características y de atributos del

torno a la identidad, es decir, una serie de prácticas paródicas con base en su teoría performativa que acaban creando nuevos significados y se reproducen más allá de cualquier sistema binario.

testimonio, y los efectos de sentidos que produce la articulación entre los géneros ficcional y testimonial.

El testimonio, según Agamben, es una intimidad traumática que surge del contacto personal con una realidad inhumana. Define que, por su estructura, el testimonio provoca que el testigo difícilmente pueda comunicar las experiencias sucedidas, ya que no puede dar testimonio de sí mismo. Para hablar de testimonios y de testigos, Agamben se enfoca en el análisis del Holocausto, considerando Auschwitz como la ruptura en la historia y ética de la sociedad humana, debido al grado extremo de degradación que sufrieron algunas personas. Para señalar tal quiebre, Agamben -siguiendo a Primo Levi-, sitúa dos tipos de testigo, el “verdadero testigo” y el “sobreviviente”. Al primero lo nombra *musulmán* y refiere a las personas que han perdido todo rasgo de humanidad convirtiéndose en mera vida biológica, sin capacidad de dar testimonio. En la segunda categoría se ubica a aquellos que pueden dar testimonio y los que hablan por el testigo mismo que llevan a costas la vergüenza de haber sobrevivido (Agamben, 2000). Esta distinción será útil para dar cuenta de los usos y sentidos de la figura del testigo por parte de los/as teatristas fundadores/as de TxI en su autodesignación como “testigos de la memoria de nuestro pueblo, de nuestra memoria” (TxI, 2001: 25)

Por otro lado, se tomarán dos conceptos utilizados en el análisis de los testimonios de familiares de desaparecidos/as: la *narrativa humanitaria* y el *familismo*. La *narrativa humanitaria* “concebía al cuerpo humano como un vínculo entre quienes sufren y quienes están en posición de ayudar a detener ese sufrimiento, y se basaba en la descripción minuciosa como prueba de veracidad (...). Los profusos detalles de los ‘cuerpos sufrientes de los otros’ buscaba despertar compasión (...) que era presentada como un ‘imperativo moral’ para actuar en el sentido de mejorar esa situación” (Markarian, 2004: 103; Laqueur, 1996: 177-178). Esta narrativa se convirtió en el lenguaje con el que los/as exiliados/as políticos/as de las dictaduras del Cono Sur debieron efectuar sus denuncias por las violencias de Estado en las redes transnacionales de derechos humanos en los años ‘70 (Sikkink, 1996). Las redes demandaban los datos identitarios básicos de los/as denunciantes (nombre, edad, sexo, ocupación) y la reconstrucción material de los hechos, que incluía el relato de los detalles de los sufrimientos corporales y excluía los compromisos político-ideológicos. Esta narrativa fue adoptada por los testimonios de los familiares de desaparecidos/as no sólo como una estrategia de denuncia, sino también como una estrategia de

representación de los/as desaparecidos/as en el escenario público a partir de la mención de sus datos identitarios básicos y de sus valores morales, el relato de los detalles de los sufrimientos corporales padecidos y la apelación a sus lazos de parentesco con los desaparecidos/as, en lugar de los compromisos político-ideológicos de aquellos/as, por temor a la persecución o por desconocimiento de sus familiares. Mediante el uso estratégico de esta narrativa, los familiares lograron disputar sentidos del discurso dictatorial en torno a la negación de la existencia de desaparecidos/as; a la defensa de los valores familiares –al sostener que aquellos/as pertenecían a familias que estaban dentro del orden de “lo normal”-; y a la representación de sus identidades como “víctimas inocentes” que discute la acusación de “culpables”. Apelando a los vínculos de sangre con los/as desaparecidos/as y omitiendo las militancias políticas de aquellos/as, los familiares lograron establecer exitosamente una empatía con gran parte de la sociedad para movilizarla en favor de la lucha contra las violaciones a los derechos humanos.

Por su parte, el concepto denominado por Jelin como *familismo* hace referencia al hecho de que, durante los primeros años postdictatoriales, “la ‘verdad’ [en torno al pasado reciente] fue identificándose con la posición de “afectado/a directo/a”, primero en la voz de los parientes directos de las víctimas de la represión estatal” (Jelin, [2006]; 2010: 167). Esto implicó implicó “un alto grado de exclusión de otras voces sociales – por ejemplo, ancladas en la ciudadanía o en una perspectiva más universal referida a la condición humana- en la discusión pública de los sentidos del pasado y de las políticas a seguir en relación con ese pasado” (167-168). Los conceptos de *narrativa humanitaria* y de *familismo* será considerados para analizar las evocaciones y/o resignificaciones de algunos de sus elementos en los modos de representación de las identidades de los desaparecidos/as y en el trabajo dramático con testimonios reales de familiares de desaparecidos/as por parte de algunas producciones de TxI y de *Abuelas*.

Trasladando al contexto teatral las reflexiones sobre el testimonio, Arreche postula que el “testimonio”, junto con el “nombre”, “son algunas de las estrategias de *visibilidad* que eligen la mayoría de las representaciones [de TxI en el período 2000-2010] para exponer el conflicto” (Arreche, 2012: 123). La elección predominante de ambas estrategias reside en que éstas “figuran de manera inmediata como el rastro material de un vínculo de sangre deshecho, y su tratamiento dramático lleva sobre sí la

intención que tiene como premisa el movimiento, la búsqueda de *restitución*⁶ como restauración parcial de una justicia postergada” (Idem). La figura del testimonio será utilizada en las obras de TxI del período mencionado bajo tres modalidades: “como ‘fuente’ de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)”; “como ‘formato’, exaltando su naturaleza en el juego de lo dramático (...) donde los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de *performer*, insistiendo en su naturaleza –la de *ser* relato testimonial– y exaltando así su *teatralidad*”; y como fuente y como formato (121; 123). Estas modalidades de uso del testimonio serán aplicadas en el análisis de obras y de monólogos de TxI que están basados en testimonios reales y/o que representan el acto de dar testimonio, a fin de examinar sus funcionalidades estéticas y políticas para configurar y transmitir sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad.

Por otro lado, los actos de dar testimonio por parte de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*- serán conceptualizados como *performances* testimoniales. Taylor concibe los *performances* como estrategias que se ponen en acto en un escenario y bajo un guión determinados (1997) y que “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (2011: 20). Estos dos usos o sentidos del concepto de *performance* serán utilizados para analizar las reproducciones y reelaboraciones de los denominados *performances* testimoniales de hijos/as, nietos/as y hermanos/as en distintos escenarios y bajo diferentes guiones, así como también los saberes, memorias y sentidos de identidad que aquellos transmiten a públicos variados.

Dentro de los estudios de *performance*, otro concepto que resulta de interés para esta investigación es el de *protestas performáticas motivadas por el trauma* (Taylor, 2006). Éstas “visibilizan no sólo las repercusiones individuales, colectivas, intergeneracionales y hasta nacionales de las violaciones a los derechos humanos en el largo plazo, sino también su modo de afectar comunidades enteras y de movilizar demandas por la justicia social” (Taylor, 2006: 1675). Dentro de esta concepción, la citada autora incluye a las rondas de las Madres, a los escraches de H.I.J.O.S. y a TxI de *Abuelas*. Si bien se trata de intervenciones diferentes, las conecta mediante la noción de *ADN performático* que “no sólo transmite material genético, sino también líneas de

⁶ Resaltado en el original.

protesta y experiencias performáticas” (Taylor, 2002: 154) que son resignificadas por las sucesivas generaciones. Esta noción será tomada en cuenta para examinar las transmisiones y resignificaciones de algunos elementos de los escraches de H.I.J.O.S. (la sátira a los represores, la murga, las consignas, el carácter teatral y el espíritu festivo) en algunas producciones teatrales de TxI.

En este sentido, un concepto central también será el de *momento de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016). Este concepto es utilizado para “entender a Teatro Abierto como momento de sedimentación de prácticas que no solamente fueron anticipadas por otros tipos de teatro político como el teatro independiente sino que también continuaron y se expandieron hacia otros movimientos socioculturales, *dentro y fuera* del campo teatral” (Perera, 2016: 100). Este concepto será tomado para entender a TxI como un momento de sedimentación de prácticas de *Abuelas*, de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*- que se realizaron en el escenario público, entre fines de los ‘70 y fines de los ‘90, y que implicaron elementos dramáticos, performáticos y artísticos. Aquí cabe aclarar que TxI también puede ser entendido como un momento de sedimentación de prácticas anticipadas por otros tipos de teatro político como el teatro independiente, el teatro militante y Teatro Abierto. De hecho, algunas prácticas de esos tipos de teatro serán reproducidas y resignificadas por TxI. No obstante, en tanto TxI surgió como una estrategia de búsqueda y de difusión al servicio de la causa de *Abuelas*, esta tesis se interesa por analizar en qué medida algunas prácticas de *Abuelas*, hijos/as, nietos/as y hermanos/as funcionaron como condiciones de posibilidad para el surgimiento y la consolidación del teatro como el emblema de la producción cultural de dicha Asociación.

En particular, las prácticas de *Abuelas* serán consideradas como *tácticas* y como *estrategias* (De Certeau, 1996). La táctica es “un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro” (De Certeau, 1996: 50). Debido a su no lugar, “la táctica depende del tiempo, atenta a ‘coger al vuelo’ las posibilidades de provecho” (Idem). Por el contrario, la estrategia es el “cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ‘ambiente’” (49). La estrategia “postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo

de sus relaciones con una exterioridad distinta” (49-50). Lo “propio” “es una victoria del lugar sobre el tiempo” (50). Los conceptos de *táctica* y de *estrategia* serán utilizados para concebir las acciones de búsqueda y de difusión de *Abuelas* a fines de los ‘70 y principios de los ‘80 en adelante, y para analizar como a partir de la ausencia o presencia de un lugar propio -material y simbólico- se fueron transformando las acciones de búsqueda, de denuncia y de visibilización pública de su causa.

Para analizar las *tácticas* de *Abuelas*, se tomará el concepto de *teatralidades sociales* (Del Campo, 2004) que son definidas como:

la articulación, a partir de estrategias dramáticas (visuales, lingüísticas, sonoras, espaciales, sensoriales y en base a estilos, géneros y retóricas dramáticos) adoptadas por los aparatos e instituciones culturales y por los grupos subalternos para articular sus sentires respecto de la historia y el acontecer social y apelar —a partir de puestas en escena en la esfera pública cotidiana y en base a un imaginario compartido- a la sensibilidad social para modelarla con miras a constituir a esos espectadores en agentes activos de su propia historia o en receptores de las visiones de mundo articuladas por las autoridades culturales a partir de estos imaginarios (Del Campo, 2004: 49-50).

Este concepto que implica la articulación de estrategias dramáticas será reelaborado para conceptualizar las primeras acciones de búsqueda de las Abuelas como *tácticas dramáticas* que involucran la articulación de acciones de camuflaje adoptadas por las Abuelas para buscar a sus nietos/as sin ser descubiertas en el escenario público durante la dictadura.

En el campo de los estudios sobre la memoria social existen debates consolidados en las últimas tres décadas en torno a los límites y la legitimidad de los modos de representación y de transmisión de situaciones límites y/o de experiencias traumáticas. Esos debates resultan relevantes para pensar las articulaciones entre los modos de representación y de transmisión de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad, y ciertos dispositivos de la cultura de masas que propone TxI.

Algunos autores plantean salir de la dicotomía entre la legitimidad representacional de la sobriedad documental o historiográfica por presuponer una relación directa, inmediata -no mediada- y transparente con la realidad, y la deslegitimación de los medios de masas por desdibujar peligrosamente la línea divisoria entre ficción y realidad (Baer, 2006); proponen pensar en conjunto la memoria traumática y la memoria del entretenimiento, en la medida en que ocupan el mismo espacio público (Huysen, 2002); y postulan que para que la memoria sea efectiva en el

nivel colectivo es necesario que el relato llegue a una vasta cantidad de público (LaCapra, 2008).

Estos planteos serán de gran utilidad para reflexionar en torno a las relaciones/tensiones que se producen, por un lado, entre los modos de representación directos o documentales y los modos de representación indirectos o metafóricos que proponen las producciones teatrales de TxI; y, por el otro, para reflexionar en torno a las relaciones/tensiones entre la autogestión y la introducción de ciertas lógicas de la industria cultural -como la venta de *merchandising* y la convocatoria a figuras del espectáculo- en un proyecto independiente como TxI, para que este fenómeno específico del teatro político-social tenga llegada masiva.

Dentro del campo de estudios sobre el arte se hallan nociones y problematizaciones que conciernen a la relación entre el arte y lo político. En este caso, se hará referencia, específicamente, a la relación entre el teatro y lo político. Sin pretender dar cuenta, de modo exhaustivo, de todas las concepciones existentes de teatro político, se propone mencionar sólo algunas que se consideran útiles a los fines de la presente investigación.

En primer lugar, cabe mencionar que Piscator, director de teatro alemán considerado el impulsor del denominado “teatro político”, propuso un teatro que subordinaba todos sus medios a la divulgación de un ideario político. En este sentido, uno de los elementos claves de este teatro fue la introducción de proyecciones de películas y rótulos que contextualizaban y enfatizaban los factores históricos, sociales o económicos que determinaban los sucesos de la obra. Piscator buscaba convertir el escenario en un púlpito para la vertebración social desde la perspectiva de las tesis de la revolución socialista (Piscator, 1957). A partir de la definición de este tipo de teatro, Piscator planteó los principios del “teatro épico (dialéctico)” que fue retomado y desarrollado por Brecht. Este teatro primaba la narración de los hechos, evidenciando las circunstancias sociales y políticas bajo las cuales sucedía la obra. Comprometido social y políticamente con el período histórico en el que vivía, este teatro plasmaba los sucesos escénicamente de tal manera que el espectador fuera capaz de tomar distancia y adoptar una actitud crítica respecto a lo que se le mostraba (Brecht, 1953).

Una de las manifestaciones de este teatro político propulsado por Piscator y Brecht, es el denominado por Weiss como *Teatro-Documento*, al que caracterizó como una variante del teatro realista. Este concepto resulta pertinente para la presente investigación, teniendo en cuenta que algunas de las producciones teatrales de TxI y, en

particular, sus antecedentes teatrales inmediatos -que serán analizados en el capítulo III- están basados en documentos y testimonios reales. El Teatro-Documento se caracteriza por documentar un tema a partir de una selección crítica de materiales auténticos⁷, sin variar su contenido, para elaborarlos en su forma⁸, con la intención de incidir en aquel tema (Weiss, 1976). Este concepto servirá para analizar qué procedimientos provenientes del teatro documental toman y/o resignifican algunas de las producciones teatrales de TxI en sus procesos de producción.

Por otro lado, Bert propone la existencia de dos tipos de teatro político: uno que *nombra* a lo político y otro que *hace* política. Esta distinción resulta sugerente para analizar la autoinscripción originaria de TxI en el marco del teatro político. El teatro que *nombra* a lo político “es aquel en el que necesariamente tienen que poder ser reconocibles los signos del bien y el mal, (...) los que están adentro y los que están afuera (...). Tiene que ver con una opción política concreta” (Bert en Arreche-Verzero, 2010). El teatro que *hace* política debería ser “un teatro altamente poético capaz de generar el asombro en el público que lo ve, que pueda generar confianza en la posibilidad de contradecir el impulso para vivir en sí, la poesía que está viendo a través del actor” (Ídem). Ambas definiciones serán puestas a prueba a los fines de poder elucidar si TxI se trata de un teatro que nombra a lo político o que hace política, o bien, si constituye una tensión entre ambas clasificaciones

Dentro de este tipo de teatro que toma partido por una opción política, se puede ubicar a la definición del *teatro militante* propuesta por Verzero. Teniendo en cuenta que los/as integrantes de la comisión directiva y del colectivo porteño consideran que su participación en TxI es una actividad de militancia, esa definición servirá para pensar la existencia de un posible carácter militante de TxI. Este teatro desarrolló *experiencias colectivas de intervención política*, en Argentina entre los años 1969 y 1975, que pusieron su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. Estas experiencias se caracterizaban por ser compromiso, conducta y acto; por ser de esencia asociativa; por

⁷ Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías y documentales cinematográficos y otros testimonios del presente (Weiss, 1976).

⁸ Ejemplos para la elaboración formal del material documental: fragmentos antitéticos, en formas contrastantes, en proporciones cambiantes; coro y pantomima, interpretación gestual de la acción, parodia, uso de máscaras y atributos decorativos, acompañamiento instrumental, efectos sonoros; interrupciones de la información (reflexión, monólogo, sueño, visión retrospectiva, comportamiento contradictorio); y disolución de la estructura (visión de conjunto, síntesis) (Weiss, 1976).

su irregularidad, espontaneidad y carácter semiclandestino; por tener como finalidades la concientización social y la búsqueda de un teatro popular, la socialización y politización de la experiencia; por ser, en muchos casos, un instrumento de contrainformación; y por su trabajo en pos de la revolución social y política, y la socialización de los medios de producción (Verzero, 2013). Esta definición de teatro militante será utilizada para poder dar cuenta de continuidades/rupturas de las características de las experiencias de aquel teatro en la experiencia de TxI.

En este mismo sentido, Copferman y Dupré proponen y distinguen dos conceptos de teatro que, de alguna manera, también nombran a lo político. Estos conceptos serán utilizados para intentar denominar a TxI en sus etapas de origen y de institucionalización. Por un lado, la definición de *teatro-movimiento* refiere a “ciertas empresas marginales u oficializadas, que integran el teatro a las luchas políticas, sociales, o a la vez culturales y políticas, y que constituyen así uno de los medios de expresión de ciertos grupos sociales, partidos, sindicatos o minorías culturales” (Copferman y Dupré, 1969: 7). Por el otro, la definición de *teatro-institución* remite a “la empresa teatral más o menos integrada social y estructuralmente a la que el Estado reconoce, total o parcialmente, una misión, cuya realización debe corroborar los valores que dicho Estado preconiza” (Ídem). Se postula que TxI puede ser considerado como un movimiento, tal como se autoconcibe desde sus inicios, que está conformado por colectivos de teatristas –el colectivo porteño fundador y otros colectivos nacionales e internacionales-. Estos colectivos se caracterizan por la heterogeneidad de sus integrantes y de sus poéticas. Pero, en tanto movimiento, esos colectivos se unifican tras el objetivo político-institucional fundacional de colaborar con la causa de *Abuelas*.

Por su parte, resulta de interés la concepción de Dubatti en torno a lo político como una *categoría semántica* para poder observar la politicidad de TxI. Según esta concepción, el sentido político de una obra se genera a partir de las tres intencionalidades definidas por Umberto Eco: la del creador (o intencionalidad del autor), la del texto en sí (o intencionalidad de la obra más allá de su autor) y la de la actividad del receptor (o intencionalidad del público o espectador, incluyendo también las críticas publicadas en medios gráficos y digitales) (Dubatti, 2006). Este autor afirma que es mejor no usar el término “teatro político” para distinguir un teatro político de otro que no lo es, ya que considera que lo político está en todas partes, es rizomático. En cambio, le parece más pertinente hablar de la capacidad política del teatro que puede generarse a partir de las tres intencionalidades mencionadas.

Estas conceptualizaciones conducen a la presente investigación a preguntarse si la capacidad política de TxI se genera -más allá de su objetivo político-institucional fundacional de colaborar con la causa de *Abuelas*- a partir de las intencionalidades de los autores de sus producciones teatrales, de las producciones teatrales en sí y/o de sus espectadores y/o de las críticas. Con respecto a esta última intencionalidad, cabe mencionar que esta tesis no se ocupará de realizar un análisis de recepción de las producciones teatrales de TxI -aunque se tomarán en cuenta algunas críticas-, ya se trata de un estudio que excede a los objetivos propuestos por el presente trabajo.

IV. Modo de abordaje

Las conceptualizaciones pertenecientes a los estudios sobre la memoria social y en torno a los modos de representación de situaciones límites y/o experiencias traumáticas mencionados en el apartado anterior, son abordados mediante el enfoque teórico-metodológico que corresponde a la perspectiva de la Comunicación y la Cultura, y de la Crítica Cultural sobre producciones postdictatoriales⁹ (Arfuch, 2008; Amado - Domínguez, 2004; Amado, 2001, 2002; Masiello, 2001; Richard, 1998, 2000).

Esta perspectiva permite dar cuenta de los modos en los que las huellas del delito de apropiación de menores cometido en el pasado, pero también de la restitución de la identidad reaparecen o se representan en una selección de producciones teatrales de TxI del período 2000-2011. Se entiende por *representación* la presentación de una ausencia que deja una huella, ya que se trata de un proceso que se distancia de la cosa o del referente para remarcar la tensión entre presencia y ausencia (Enaudeau, 1999).

Las producciones teatrales de TxI son pensadas en relación con otras producciones del campo teatral contemporáneo que abordan temáticas y problemáticas referidas a la apropiación de menores y a la memoria sobre el pasado reciente. Las obras son examinadas desde sus textos dramáticos y espectaculares o puestas en escena, por

⁹ De estos trabajos tomamos la noción de “posdictadura”. Esta noción permite la revinculación entre las llamadas “transiciones no pactadas” y las “negociadas” desde un régimen dictatorial, para reorganizar el modo de representación que se instituye sobre lo que se denomina “historia” o “pasado reciente”. De esta forma, es posible cuestionar las limitaciones de los dos últimos términos en la medida en que suponen que disminuyen la importancia del “pasado que no pasa”, de las “insistencias” y de la presencia permanente pero soterrada de “lo traumático” y su reintroducción siempre en el presente. Se concibe a la posdictadura como continuidad en lo que se refiere a las posibilidades sociales del decir, para elaborar las formas disponibles de representación y figuración de la dictadura y de los “presentes democráticos”. Al mismo tiempo, se postula a la posdictadura como forma de ruptura en la representación de las consecuencias del terrorismo de estado y de la violencia social y económica, marcada por las coyunturas específicas de los diferentes gobiernos democráticos y sus modalidades de lectura e interpretación de lo precedente.

medio de las herramientas de la Semiótica Teatral (Ubersfeld, 1989; De Toro, 1987; Pavis, 2000), teniendo en cuenta que el hecho teatral implica una articulación entre dos conjuntos de signos, verbales y no verbales.

Se utiliza la historia del teatro de Buenos Aires en la posdictadura y su articulación en subperiodizaciones propuesta por Dubatti (2012) para inscribir el origen de TxI en el teatro en la crisis del neoliberalismo (1999-2003); y su proceso de institucionalización entre teatro, proyecto posneoliberal¹⁰ y transformación (2003-2007), y el teatro en la profundización del proyecto posneoliberal (2007-2012).

Con la intención de dar respuesta al interrogante de por qué el teatro se convierte en la herramienta emblemática de la producción cultural de *Abuelas*, se analizan el discurso institucional y las acciones de búsqueda, denuncia y difusión de la causa de la Asociación. Este análisis se realiza a partir de un enfoque que prioriza los aspectos culturales, artísticos y mediáticos de su trabajo institucional. Este enfoque se propone rastrear *momentos de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016: 20) de *Abuelas*, de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas-*, que se realizaron en el espacio público, desde fines de los ‘70 y hasta fines de los ‘90, y que implicaron elementos dramáticos, performáticos y artísticos. Para llevar a cabo dicho análisis se tienen en cuenta los estudios sobre la renovación generacional en el movimiento de derechos humanos, a partir del surgimiento de la agrupación H.I.J.O.S. en 1995, y las nociones de *transmisión intergeneracional de la memoria* (Jelin, 2002) y de *ADN performático* (Taylor, 2002). El uso de estos estudios y de estas nociones tiene la intención de dar cuenta de la transmisión y transformación de las formas de activismo en dicho movimiento, y el cambio en la imagen que las Abuelas -en tanto tales y en cuanto institución- tienen de sus nietos/as como bebés y niños hacia una nueva imagen como jóvenes y adultos/as. Este cambio en la imagen de los/as nietos/as es considerado a la hora de analizar sus representaciones en tanto personajes y su interpelación en cuanto público en las producciones y en las acciones culturales, artísticas y mediáticas de *Abuelas*.

¹⁰ “A partir de 2003 las sucesivas presidencias (...) configuran un país reestabilizado y de perfil diverso al de las décadas anteriores. Se identifica esta nueva etapa con el movimiento político y cultural del ‘posneoliberalismo’ que, si bien dentro del capitalismo, contrasta con el proyecto de ‘neoliberalismo salvaje’ impulsado por Carlos S. Menem entre 1989 y 1999, y que culminó en nueva tragedia” (Dubatti, 2012: 253).

Por otro lado, tal como se mencionó en la delimitación del tema-problema de investigación, se establece una periodización interna de dos etapas –de origen e institucionalización- para el abordaje de TxI en relación con los contextos en los que se insertan ambas etapas. Por su parte, se construyen tres ejes de análisis –sentidos, estrategias y apoyos- para examinar los cambios y las continuidades de TxI en esos ejes, en ambas etapas y en relación/tensión con los sentidos, las estrategias y los apoyos de *Abuelas*.

Con el objetivo de poder dar cuenta de la relación entre la formación en ciertas técnicas actorales y el trabajo en determinadas producciones y circuitos, y su relación/tensión con los modos de representación sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad configurados y seleccionados por TxI, se realiza una reconstrucción de sus discursos, y de sus producciones y acciones institucionales materializadas en documentos como cartas de presentación, programas de mano, material hemerográfico y electrónico; entrevistas a algunos/as de los/as integrantes y ex integrantes de su comisión directiva, y participantes de algunos de sus ciclos teatrales (actores, actrices, dramaturgos/as, directores/as); videos y fotografías. Además, se efectúa un estudio de las trayectorias artísticas de los/as integrantes de la comisión directiva fundadora, y de los actores y las actrices que participan de las obras seleccionadas para el análisis.

V. Estado de la cuestión

Hasta el momento, sólo existen algunos trabajos académicos, parciales y dispersos sobre TxI, que se mencionan a continuación desde el mayor al menor grado de sistematicidad. La investigación de Sicouly (2006) en el período 2000-2005 pone en diálogo a TxI con la evolución del teatro argentino en su función social, la realidad sociopolítica argentina y las nuevas tendencias estéticas en el teatro argentino actual.

En la búsqueda por entender a TxI como parte de la historia del teatro social argentino, las investigaciones de Villagra (2007) y Werth (2010) lo analizan comparativamente con *Teatro Abierto*. Éste es considerado como uno de los antecedentes históricos de TxI que es necesario poner en discusión en cuanto a similitudes, y diferencias políticas y estéticas.

Otra investigación realizada por Rodríguez (2007) es de gran importancia para el campo, ya que sitúa social e históricamente a TxI en tanto “práctica discursiva de la

memoria” que participa en la disputa por configurar los sentidos sobre el pasado reciente. Analiza sus condiciones de producción, los actores sociales involucrados (*Abuelas* y *Teatro Abierto*) y examina las obras del primer ciclo (2001), pero sin evaluar su valor estético.

La investigación de Arreche (2012) analiza dos estrategias estético-políticas de visibilidad de TxI, el *nombre* y el *testimonio*, utilizadas en la mayoría de las obras del período 2000-2010, para abordar el conflicto de la apropiación. Desde la obra inaugural de TxI, *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro se utiliza el testimonio como estrategia y varios artículos abordan esta pieza. Pérez (2003) la analiza en relación a la funcionalidad de los testimonios incluidos; Werth (2010) la examina en vínculo con la campaña de *Abuelas* por el derecho a la identidad y la estrategia de la duda; y Devesa (2003), Fukelman (2011) y Diz (2011) la estudian en relación al origen de TxI. Por su parte, Castronuovo (2003) analiza en cuatro obras del primer ciclo de TxI la recuperación de la función del coro trágico como representación de la conciencia colectiva y como testigo de la verdad.

Por su parte, Dubatti ubica a TxI en el “nuevo teatro”, una franja amplia en permanente movimiento y muy productiva, dentro del todo que constituye el “teatro de la postdictadura”, esto es, “el conjunto de la actividad escénica y dramaturgica de Buenos Aires que se desarrolla a partir de la restitución de la Constitución y sus instituciones de 1983 en diferentes líneas estético-ideológicas y circuitos” (Dubatti, 2012: 4). El nuevo teatro “se trata del subconjunto específico de la producción de los teatristas que ingresan al mismo en los últimos veinte años, es decir, aquellos que comienzan a escribir, dirigir, actuar, bailar, etc. desde los inicios de los ochenta hasta hoy” (4-5). Sitúa a TxI dentro de los espectáculos del “nuevo teatro” que:

(...) garantizan la comunicación “mensajista” u objetivista y salen en busca de la recuperación del poder pragmático del teatro. Preservan la capacidad política al concebir al teatro como una acción productora de sentido en un determinado campo de poder en torno del funcionamiento de las estructuras de poder en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, acción que implica una distribución de los agentes del campo en amigos o enemigos (Dubatti, 2002: 58-59).

Existen artículos que valoran de manera diferente a TxI: Seibel (2001), una investigadora independiente de historia del teatro, directora y autora teatral enfatiza su repercusión inicial por la llegada masiva al público y la importancia de su estudio. Daulte (2004), un dramaturgo, guionista y director de teatro representativo por entonces

del “teatro de la desintegración”¹¹ lo ubica en el marco de la producción artística y la crisis de la realidad argentina en 2001, y lo desvaloriza en su aspecto estético. Ambos dan cuenta de una de las tensiones que atravesará a TxI desde sus inicios entre la exploración estética y la llegada masiva al público.

Algunos artículos abordan el tópico de la identidad en términos más amplios a partir del análisis de obras que formaron parte de algún ciclo de TxI: *Crónica de las Indias* (2002), de Araceli Arreche y Amancay Espíndola (Giberti, 2004) y *Silencio en la noche* (2002), de Alfredo Allende y Alfredo Castellani (Paz, 2002). Estos trabajos demuestran que es posible el abordaje metafórico de la problemática de la sustitución de la identidad por parte de TxI, aunque de manera aislada.

Los/as autores/as mencionados/as estudian la relación entre el teatro y lo político, y/o lo social, y/o el pasado reciente, entre otras vinculaciones afines. Aunque no trabajan específicamente a TxI, lo abordan parcialmente como un caso dentro de un campo mayor de investigación sobre memorias.

En lo que respecta a la producción teatral, por supuesto que existen piezas que problematizan las temáticas que ocupan a la presente investigación y que no forman parte de TxI. Por ende, se han producido ensayos y artículos aislados que estudian esas piezas y que funcionan también como marco para esta investigación. Entre ellos, podemos mencionar la investigación de De La Puente (2011) que analiza en tres obras teatrales del período 1995-2010 -*Señora, esposa, niña, y joven desde lejos* (1998/2000), de Marcelo Bertuccio; *La Chira, (el lugar donde conocí el miedo)* (2004/05), de Ana Longoni, Liliana Ciliberti y Rodrigo Quijano, y *áRBOLES. Sonata para viola y mujer* (2006/07), de Ana Longoni y María Morales Miy- las representaciones de la figura de los desaparecidos, del exilio y la irrupción de las voces de los hijos de los militantes de la década del setenta. Estas representaciones ponen en cuestión determinados sentidos instituidos por parte de ciertos sectores de la sociedad postdictatorial sobre la generación de los años setenta: la figura mítica y heroica del militante, la lucha armada, los desaparecidos y el exilio. Actualmente, una propuesta de continuidad y profundización, y/o ampliación de esta investigación incluye el análisis de las representaciones de los niños apropiados por represores en una selección de obras paradigmáticas de TxI (De La Puente, 2013).

¹¹ “Se trata de un teatro que no se avergüenza de su elitismo, que rechaza la chatura de nuestra sociedad, sus cultores son hábiles polemistas, contradictorios, despectivos, y esgrimen razones suficientes para cuestionar la banalidad de nuestro fin de siglo” (Pellettieri, 2000: 20).

Asimismo, en el período mencionado, un trabajo de Verzero (2010) analiza tres obras -*Chiquito* (2008), de Luis Cano; *Mi vida después* (2009), de Lola Arias y *Ausencia* (2009), de Adrián Canale- para abordar la relación entre testimonio y memoria colectiva, entre justicia y venganza, y entre ficción y realidad. Otro trabajo de la misma autora (2011) reflexiona sobre los modos en que el punto de vista infantil incide en la construcción del pasado reciente en tres obras realizadas en contextos sociales y políticos diferentes -*El hombre de arena* (1992), de El Periférico de Objetos; *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004), de Ana Longoni y *Mi vida después* (2009), de Lola Arias-.

Con respecto a la apropiación de menores, hijos/as de desaparecidos/as, y la sustitución de sus identidades se hallan investigaciones académicas multidisciplinarias: Torres Molina (1987) y Pierini (1993) la examinan desde el punto de vista del derecho a la identidad; Martínez (1987) y Rodolfo (2001) desde los efectos psicológicos; Catela Da Silva (2005) desde el análisis antropológico de la identidad; y Pelento (2001) y Villalta (2005) desde los mitos, discursos y normas sociales que funcionaron como condiciones de posibilidad para la apropiación de menores.

Por último, se hallan investigaciones académicas sobre el trabajo institucional de *Abuelas* (Jelin, 2010); su discurso institucional en torno a la identidad (Gatti, 2011; Quintana, 2011; 2014); sus narrativas acerca del reconocimiento de las dimensiones política y juvenil de los/as hijos/as de desaparecidos/as (Guglielmo, 2011); y algunas de sus estrategias de difusión, como la comunicación gráfica en la vía pública (Gutiérrez, 2004) y *Televisión x la Identidad* (Lattuada, 2010).

VI. Estructura de la tesis

Como se mencionó en el apartado anterior, los trabajos académicos existentes sobre TxI realizan un análisis parcial del mismo, centrándose en aspectos particulares o en textos dramáticos de uno o varios de sus ciclos. Esta investigación pretende realizar un análisis en profundidad de los sentidos, de las estrategias y de los apoyos de TxI en sus etapas de origen e institucionalización, y en relación/tensión con los sentidos, las estrategias y los apoyos de *Abuelas*. Con este propósito, la tesis se divide en tres partes:

La primera parte analiza las tácticas y estrategias de búsqueda y difusión de *Abuelas* desde fines de los años '70 hasta los años 2000. El primer capítulo propone la lectura de un incipiente carácter táctico y dramático en las primeras acciones de

búsqueda, denuncia y difusión de *Abuelas* a fines de los años '70. Pretende dar cuenta de la irrupción pública de *Abuelas* por medio de la primera estrategia institucional de difusión de las Abuelas como Asociación y de su causa que construye el libro *Botín de guerra* (1985), de Julio E. Nosiglia. Por último, examina el surgimiento público de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*- con sus estrategias de búsqueda y de difusión. El segundo capítulo pretende indagar en el proceso de cambio producido en las estrategias de búsqueda y de difusión de *Abuelas* a partir de su vigésimo aniversario en 1997 con la producción de campañas de difusión masiva. Se examinan una serie de producciones audiovisuales, y de materiales educativos sobre su causa y las historias de los/as nietos/as recuperados/as para observar la reproducción de ejes temáticos del discurso institucional de *Abuelas* en torno a la identidad.

La segunda parte estudia el origen de TxI. El tercer capítulo examina las consideradas primeras aproximaciones del teatro a la causa de *Abuelas* y los antecedentes teatrales inmediatos a TxI: “El Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo” (1997), de Roberto Cossa, en el Teatro Nacional Cervantes, como cierre de las celebraciones por el vigésimo aniversario de la Asociación, y el espectáculo semimontado *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro en el Centro Cultural Rojas. Se analizan sus modos de representación y de transmisión de la apropiación de menores y la restitución de la identidad en relación/tensión con el discurso y las estrategias de búsqueda y de difusión institucionales de *Abuelas*. El cuarto capítulo indaga en el proceso de surgimiento de TxI, el contexto en el que se inscribe, los significados en torno a sus autoconcepciones y las trayectorias artísticas y características de los miembros de la primera comisión directiva. Por otro lado, se analizan los sentidos que se configuran sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad en torno al nombre y al testimonio en una serie de obras que formaron parte de su primer ciclo en el año 2001. Por su parte, se analiza el ciclo “Jueves de la Memoria” en homenaje a las Madres de Plaza de Mayo, realizado por Roberto Cossa en el Teatro del Pueblo de manera contemporánea al primer ciclo de TxI, con el objetivo de poder dar cuenta de las similitudes y diferencias temáticas y estéticas entre las obras del primer ciclo de TxI seleccionadas para el análisis y las obras que puso en escena este otro ciclo teatral. A continuación, se reflexiona en torno a las relaciones que TxI establece entre la autogestión y el ingreso a ciertas lógicas de la industria cultural para

explorar las tensiones existentes entre ambas. Para ello, se investigan los dispositivos de producción, circulación y/o recepción de las producciones de TxI que se despliegan en esta etapa. De la misma manera, se analizan los apoyos económicos, institucionales y políticos que TxI establece durante su primer ciclo.

La tercera parte examina el proceso de institucionalización del colectivo porteño fundador de TxI. El quinto capítulo analiza el contexto en el que se inserta, se propone una definición amplia de institucionalización y se intentan rastrear los rasgos específicos de ese proceso a través de los tres ejes de análisis mencionados –sentidos, estrategias y apoyos-. Estos ejes funcionan como indicadores del desarrollo de aquel proceso. En este sentido, se examinan una serie de cartas de presentación, “monólogos testimoniales”, testimonios pertenecientes al “Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo” que fueron trabajados dramáticamente, y una selección de obras que formaron parte de los ciclos del período 2002-2011 que ponen en crisis o toman distancia del discurso institucional de *Abuelas*. Asimismo, se examina una serie de obras paradigmáticas sobre la apropiación de menores y otras temáticas referidas al pasado reciente que se presentan por fuera de los ciclos de TxI en el mismo período para dar cuenta de los rasgos principales del mismo. El sexto capítulo identifica y analiza tres estrategias de producción, circulación y/o recepción de las producciones teatrales del colectivo porteño de TxI que tienen cierta continuidad en el tiempo, con el propósito de poder dar cuenta de sus funcionalidades estéticas y políticas, y en qué sentido son indicadoras de un proceso de institucionalización del colectivo. Por último, el séptimo capítulo investiga las acciones autogestivas del colectivo, estudia su conformación como Asociación Civil sin fines de lucro y los subsidios que comienza a percibir a partir del año 2004 por parte del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Gobierno Nacional Nacional, para poner en evidencia la tensión con su originaria y pretendida independencia económica y político-partidaria. En este sentido, también se elucida de qué maneras ciertos discursos, sentidos y estrategias del colectivo se ponen al servicio de políticas de memoria implementadas por el Estado Nacional en el período 2003-2015. Finalmente, se hace referencia al proceso de relegitimación pública del colectivo por el repudio al intento de veto al aumento del subsidio anual fijo otorgado por el gobierno porteño, por parte del entonces Jefe de Gobierno Mauricio Macri, en el año 2012.

Finalmente, las conclusiones retoman y sintetizan los resultados de esta tesis, y plantean una serie de interrogantes que quedan abiertos para ser respondidos en una futura investigación.

PRIMERA PARTE. De la clandestinidad a los medios: las tácticas y estrategias de búsqueda y de difusión de *Abuelas de Plaza de Mayo*

Esta primera parte de la tesis no se propone realizar un análisis institucional de *Abuelas*, sino de las transformaciones en sus acciones de búsqueda y de difusión a lo largo de su historia a partir de un enfoque que prioriza el aspecto cultural - artístico - mediático del trabajo de la Asociación. La jerarquización de dicho enfoque no pretende restar importancia a los aspectos judicial, genético, psicológico y antropológico de aquel trabajo, cuyas funciones han adquirido una gran autoridad y legitimidad dentro del quehacer institucional y que, inclusive, han dejado una impronta en las acciones y producciones culturales, artísticas y mediáticas de *Abuelas*.

Lo que se plantea es construir una suerte de genealogía que permita dar cuenta de la existencia de *momentos de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016) de *Abuelas*, pero también de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as – agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*- que se realizaron en el escenario público entre fines de los ‘70 y hasta fines de los ‘90, y que implicaron elementos dramáticos, artísticos y performáticos. El hallazgo de aquellos momentos de sedimentación de prácticas puede ayudar a comprender, por un lado, por qué el teatro -a diferencia de otras manifestaciones artísticas- fue considerado por *Abuelas* el medio de comunicación artístico más indicado para reflexionar sobre la apropiación de menores como un delito que afecta a la identidad social; y, por el otro, puede contribuir a entender por qué quienes se acercaron a colaborar con la causa político-institucional de *Abuelas* fueron actores y actrices, cuya profesión, tal como afirma José Pablo Feinmann, consiste en encontrar sus identidades a través de los miles de rostros de los personajes que encarnan (Suplemento Especial Teatro x la Identidad, *Página/12*, 9/4/2001).

Podría agregarse que estos actores y estas actrices no sólo cambian sus identidades sobre el escenario, sino que también lo hacen detrás de escena en su carácter de *teatristas*, término con el que se denomina a los hombres y las mujeres de teatro “que, más allá de las especializaciones modernas, [son capaces] –como en el pasado teatral ancestral- de realizar todas y cada una de las tareas que involucra el quehacer escénico: dirección, actuación, dramaturgia, etc.” (Dubatti, 2012: 210).

A continuación, el capítulo I se propone dar cuenta del incipiente carácter táctico y dramático de las primeras acciones de búsqueda, de denuncia y de visibilización

pública de la causa de *Abuelas*; analizar la primera estrategia institucional de difusión de *Abuelas* y de su causa: el libro *Botín de guerra* (1985), de Julio E. Nosiglia; y examinar el surgimiento en el escenario público de la generación de los/as hijos/as-nietos/as y hermanos/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*-, con sus estrategias de búsqueda y de difusión. El capítulo II pretende indagar en el cambio de las estrategias de búsqueda y de difusión de *Abuelas*, a partir de su vigésimo aniversario, con la producción de campañas de difusión masiva, spots para televisión, producciones audiovisuales, y materiales y programas educativos sobre su causa y las historias de los/as nietos/as recuperados/as.

Capítulo I. Abuelas/ H.I.J.O.S./ Nietos/ Hermanos¹²: de las “labores detectivescas” a las acciones y producciones culturales, artísticas y mediáticas

1. El carácter táctico y dramático de las primeras acciones de búsqueda, de denuncia y de visibilización pública de la causa de *Abuelas*

En 1977¹³, un subgrupo de madres de jóvenes detenidos/as-desaparecidos/as, pertenecientes a la *Asociación Madres de Plaza de Mayo* -constituida el 30 de abril de ese mismo año-, comenzó a reunirse para buscar a sus nietos/as. Éstos/as habían sido secuestrados/as en operativos militares junto a sus padres o habían nacido durante el cautiverio de sus madres embarazadas en centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina (1976-1983).

La apropiación de hijos/as de desaparecidos/as o de presos/as políticos/as fue un plan sistemático elaborado desde la alta cúpula militar. En el año 1984, el General

¹² Aquí cabe aclarar que, en esta tesis, no se hará referencia a los/as hermanos/as de desaparecidos/as que se han nucleado en el organismo de derechos humanos Herman@s de Desaparecidos por la Verdad y la Justicia, sino a los/as hijos/as de desaparecidos/as que tienen hermanos/as apropiados/as y/o recuperados/as, y que se han agrupado en *Abuelas*.

¹³ La constitución de *Abuelas* no tuvo un momento preciso ni un acto formal. Sin embargo, se considera como fecha de su creación el 21 de noviembre, día en que las *Abuelas* entregaron un documento con los casos de niños “desaparecidos” y mujeres embarazadas a Cyrus Vance, secretario de Estado norteamericano, quien visitó la Argentina ese mes para concurrir a un acto en la Plaza San Martín con la finalidad de colocar un ramo de flores en la estatua del Libertador General San Martín. La visita de Cyrus Vance cobraba un sentido particular para las Madres y *Abuelas* por cuanto la administración del entonces presidente Jimmy Carter mostraba interés por esclarecer las violaciones a los derechos humanos cometidas por la dictadura argentina. No obstante, *Abuelas* ha adoptado como fecha de aniversario el 22 de octubre, día en que, según el relato institucional, se reunieron por primera vez para preparar el documento mencionado. Esta fecha fue instituida como el Día Nacional por el Derecho a la Identidad, mediante la sanción de la ley 26.001 por el Congreso de la Nación en el año 2005 y la fecha coincide, además, con el cumpleaños de Estela de Carlotto, Presidenta de *Abuelas* desde 1990.

Ramón Camps, perteneciente a esa cúpula, lo reconoció de esta manera: “Personalmente no eliminé ningún niño. Lo que hice fue llevar algunos de ellos a organizaciones de caridad para que les encuentren nuevos padres. Los subversivos enseñan a sus hijos la subversión. Eso tenía que terminar” (Amnesty International, 1985 en Penchaszadeh, 2012: 266). La apropiación de menores fue una práctica única y distintiva del terrorismo de Estado en Argentina. Los/as hijos/as de padres concebidos por los militares como “subversivos”¹⁴ eran apropiados/as por miembros de las Fuerzas Armadas o personas conectadas con el aparato represivo. Algunos/as eran ofrecidos/as en adopción a través del aparato judicial con información falsa acerca de su origen. La apropiación fue funcional al proyecto político de la dictadura que se propuso aniquilar a una clase considerada como “subversiva”, el enemigo, lo absolutamente “otro”, y promover la defensa de la civilización occidental y cristiana.

Mediante la ruptura del vínculo entre padres “subversivos” y sus hijos/as, y la crianza y educación de éstos/as últimos/as en hogares con una cultura basada en los valores occidentales y cristianos, los militares buscaban impedir la transmisión y herencia no sólo biológica, sino también cultural e identitaria. En suma, impedir la posibilidad de reproducción –biológica y cultural- de los grupos “subversivos”. En el acto de apropiación:

(...) se conjugan dos lógicas clasificatorias sobre la pertenencia y la identidad. Por un lado, (...) que la cultura y la identidad en primera instancia se transfiere y hereda por la sangre (...). Por otro lado, (...) que la educación y, por lo tanto, la cultura puede volver “puros” a los “impuros (...)”. En la lógica del apropiador parece existir la idea de que hay que arrancarlos de su sangre de origen para tornarlos personas y domesticarlos en su cultura (Da Silva Catela, 2005: 130-131).

Sin embargo, más allá del carácter excepcional y único de la apropiación de menores, esta práctica se montó sobre un circuito jurídico-burocrático preexistente destinado a la “minoridad”. Este circuito:

(...) ha tenido desde las primeras décadas del siglo XX, cuando comienza a consolidarse como tal, una marcada impronta clasista y salvacionista, en la medida en que su objeto de intervención fue un sector de la infancia que, definido tradicionalmente por la carencia –ya que según la evaluación de distintos funcionarios, eran niños que por las condiciones de pobreza en que vivían no se encontraban *protegidos adecuadamente*, no poseían *familias aptas* para su crianza, en definitiva eran ‘menores abandonados’- permitía, al ser clasificado de esta forma, que otros lo tutelaran, institucionalizaran, adoptaran o apropiaran” (Villalta, 2006: 153).

¹⁴ La construcción de un enemigo subversivo, de carácter interno y ajeno al “ser nacional” ha sido estudiada de manera detallada y documentada en Franco, Marina (2012). *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y “subversión”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Este circuito funcionó como condición de posibilidad para el desarrollo y la ejecución de un plan sistemático de apropiación de menores, en tanto los militares utilizaron y reelaboraron esa impronta salvacionista de la infancia carente y abandonada -sobre todo en términos morales- para definir un nuevo sector de la infancia a ser intervenido de manera violenta: el de los/as hijos/as de padres “subversivos”.

Ahora bien, ante la sospecha de que algunos/as de esos/as bebés y niños/as hubieran sido ofrecidos/as mediante adopciones fraguadas por ese circuito jurídico-burocrático, el 15 de mayo de 1977, un grupo conformado por once abuelas firmó un *hábeas corpus* colectivo en forma de carta, dirigida al Departamento Judicial de Morón, en la que hacían saber de la existencia de bebés “desaparecidos/as” y solicitaban que se suspendiesen todas las adopciones¹⁵. Esa carta fue considerada, posteriormente, como un documento histórico y un antecedente inmediato de la constitución de *Abuelas* que surgió a partir de un proceso de confluencias entre mujeres buscando a sus nietos/as¹⁶. En esta etapa primigenia, las Abuelas se referían a los/as bebés y niños/as secuestrados/as junto a sus padres o aún en el vientre materno como “desaparecidos/as”, en tanto aún se desconocían los destinos que habían tenido aquellos/as.

El núcleo inicial de aquella búsqueda fueron doce Madres-Abuelas que adoptaron inicialmente el nombre de *Abuelas Argentinas con Nietitos Desaparecidos*: Mirta Acuña de Baravalle, Beatriz H. C. Aicardi de Neuhaus, María Eugenia Casinelli de García Irureta Goyena, Eva Márquez de Castillo Barrios, María Isabel Chorobik de Mariani, Celia Giovanola de Califano, Clara Jurado, Leontina Puebla de Pérez, Raquel Radío de Marizcurrena, Vilma Delinda Sesarego de Gutiérrez, Haydee Vallino de Lemos y Alicia Zubasnar de De la Cuadra. Recién en 1979 adoptaron el nombre de *Abuelas de Plaza de Mayo*, tal como se las denominaba públicamente a nivel nacional e internacional. En los primeros meses hubo arduas discusiones entre las Madres sobre la conveniencia o no de que las Abuelas se organizaran formalmente como grupo

¹⁵ (...) “los bebés de nuestros hijos desaparecidos o muertos en estos últimos dos años. Algunas de estas criaturas han nacido de sus madres en cautiverio. Otra fue sacada de su hogar, que fue destruido. Hasta ahora todos nuestros esfuerzos han sido vanos. Las criaturas no han sido reintegradas a sus hogares, a sus familias. No sabemos ya qué hacer”. Y sigue: “Últimamente ha llegado a nuestro conocimiento que algunos abuelos han podido localizar a sus nietos en Tribunales de menores o por su intermedio. Por eso nos permitimos rogarle quiera tener a bien interesarse en la lista de bebés desaparecidos que adjuntamos, por si ustedes tuvieran noticias de alguno de ellos” (Dandán, *Página/12*, 9/4/2006).

¹⁶ En septiembre de 1977, Alicia Zubasnar de la Cuadra, quien sería la primera presidenta de *Abuelas*, comenzó a asistir junto a su esposo y a Hebe de Bonafini a las rondas de las *Madres* buscando a un hijo, una hija embarazada, su nuera y su yerno. Al mismo tiempo, María Isabel Chorobik de Mariani había comenzado a buscar a otras madres que, como ella, tuvieran también nietos/as “desaparecidos/as”.

diferenciado de las Madres. Si bien las Madres insistían en que las Abuelas tenían que formar un mismo grupo con ellas, ya que ambas tenían hijos/as desaparecidos/as, las Abuelas pensaban que su búsqueda era distinta porque la situación de los/as bebés y niños/as secuestrados/as por las fuerzas de seguridad era diferente de la de sus padres, y se precisaban estrategias y metodologías específicas para recuperarlos/as.

Durante los últimos años de la década del '70, en plena dictadura militar, las Abuelas se iban conociendo -así como también las Madres- en las comisarías, los juzgados, las rondas de las Madres, las colas del Ministerio del Interior y por el “boca a boca” se iban juntando. Se reunían en espacios públicos de la Ciudad de Buenos Aires: el Jardín Botánico, el Zoológico, algunas iglesias y confiterías como *El Molino*, *Las Violetas*, *Café Tortoni*, *Richmond*, *London*, entre otras; y en espacios privados: una habitación prestada dentro del departamento de las Madres, casas de otras Abuelas y un departamento alquilado. El objetivo de las reuniones era recopilar documentación sobre cada caso y realizar firmas conjuntas. Al mismo tiempo, otras Abuelas se iban conociendo y reuniendo en algunas ciudades del interior del país, principalmente, en La Plata y Córdoba.

Las Abuelas desarrollaron una serie de acciones de búsqueda de carácter institucional, tanto a nivel nacional como internacional: redactaron -al igual que las Madres- *habeas corpus* que presentaban ante la Justicia para averiguar el paradero de sus hijas embarazadas; visitaron juzgados de menores, casas-cuna y orfanatos; acudieron a embajadas; escribieron y enviaron cartas a funcionarios de todos los niveles, al entonces Papa Pablo VI, la Corte Suprema de Justicia de la Nación, las Naciones Unidas y la Cruz Roja; concretaron entrevistas con militares, obispos y líderes políticos que pudieran aportar datos y/o apoyar la búsqueda. En la gran mayoría de los casos, estas instituciones y estos actores sociales a los que las Abuelas recurrieron permanecieron inactivos, guardaron silencio, rechazaron las peticiones e inclusive, en algunos casos, las maltrataron.

Ante esta situación, según el discurso institucional, las Abuelas comenzaron a emprender una serie de acciones propias de búsqueda de los/as bebés y niños/as. Una de ellas consistió en la visibilización pública de las fotografías de los rostros de esos/as bebés y niños/as en carpetas que incluían sus casos y que eran enviadas a personas dentro y fuera del país; llevando las fotos a los medios de comunicación, y adhiriéndolas en las pancartas que portaban durante las rondas de las Madres y otras movilizaciones de los organismos de derechos humanos. Al igual que las fotografías de

los/as desaparecidos/as, las fotografías de los/as bebés y niños/as “desaparecidos/as” funcionaron como pruebas o evidencias de su existencia en estas primeras acciones de búsqueda, de denuncia y de visibilización pública de *Abuelas*.

Pero también las Abuelas diseñaron y ejecutaron acciones que fueron concebidas por la Asociación como “labores detectivescas” (*Abuelas*, 2007: 25). Estas labores las llevaron a crear una amplia red de recolección informal de datos. Esta red se fue construyendo a partir de tres ejes de investigación. En primer lugar, una búsqueda documental que implicaba recoger información de diversas fuentes, en particular, testimonios de enfermeras que habían presenciado partos en hospitales militares o centros clandestinos de detención; revisar certificados de nacimiento, reparando en aquellos firmados por médicos vinculados con la represión o en los que se señalaba que el parto había sido domiciliario, así como también registros de adopciones que parecieran sospechosas, y tomar fotos de niños/as que podían llegar a ser sus nietos/as en jardines de infantes y escuelas. En segundo lugar, el diseño y la ejecución de acciones de camuflaje para intervenir en lugares públicos y privados sin ser descubiertas, tales como: internarse en un sanatorio psiquiátrico para seguir una pista; disfrazarse de enfermera; trabajar como empleada doméstica en una casa para estar cerca de un menor; pasar por un domicilio simulando promocionar productos para bebés a fin de conseguir datos o llegar a ver a un menor¹⁷. En tercer lugar, la recepción de datos y de denuncias de posibles casos de apropiación que eran aportados por parte de la ciudadanía como, por ejemplo, vecinos de mujeres que habían aparecido con bebés sin haber estado embarazadas.

A fines de los años ‘70, las Abuelas comenzaron a realizar viajes a países de América Latina y Europa, con el objetivo de contactarse con algunos/as sobrevivientes exiliados/as para recoger sus testimonios que confirmaron los nacimientos en cautiverio. Según el relato institucional, las Abuelas “copiaron los datos en papel de seda y los ingresaron a la Argentina envueltos en una caja como si fueran bombones” (*Abuelas*, 2007: 33).

En este tipo de acciones de búsqueda se puso en juego un cierto carácter dramático, en tanto las Abuelas escenificaron en el espacio público una serie de *teatralidades sociales* (Del Campo, 2004)¹⁸. Si bien la citada autora se refiere con dicho concepto a

¹⁷ Los ejemplos mencionados fueron tomados del relato institucional de *Abuelas* (*Abuelas*, 2007: 25).

¹⁸ Con el concepto de *teatralidades sociales* esta autora se refiere a “la articulación, a partir de estrategias dramáticas (visuales, lingüísticas, sonoras, espaciales, sensoriales y en base a estilos, géneros y retóricas

una articulación de estrategias dramáticas, las primeras acciones de búsqueda desarrolladas por las Abuelas en este primer período podrían ser caracterizadas como *tácticas* (De Certeau, 1996). Se trataba de acciones calculadas que determinaban la ausencia de un lugar propio, tanto en términos materiales como simbólicos. Aún no contaban con un espacio físico que funcionara como sede institucional, y sus figuras y su causa carecían de credibilidad y de legitimidad a nivel social. Por tanto, debían, parafraseando a De Certeau, utilizar hábilmente el tiempo, aprovechando las ocasiones que éste les presentaba, así como también las grietas en los cimientos del poder para poder reunirse y buscar a sus nietos/as; y para visibilizar públicamente sus figuras y sus denuncias en medio de la censura y de las amenazas, de las listas negras, de los silencios voluntarios y en ocasiones obligados, y de los casos de periodistas exiliados, asesinados y desaparecidos. A modo de ejemplo, en 1978, las Abuelas y las Madres aprovecharon tácticamente la presencia de la prensa internacional que vino a cubrir el Campeonato Mundial de Fútbol que se realizó en nuestro país entre el 1° y el 25 de junio -utilizado por los militares para desprestigiar a quienes los denunciaban, para mostrar el entusiasmo de la población y para señalar que en la Argentina se respetaban los derechos humanos-, con el objetivo de denunciar el accionar del terrorismo de Estado y de reclamar por el paradero de sus hijos/as.

Las Abuelas, entonces, escenificaron públicamente una articulación de *tácticas dramáticas*¹⁹. Estas tácticas eran visuales (trataban de parecer señoras mayores convencionales que tomaban el té y, a veces, fingían celebrar el cumpleaños de alguna); lingüísticas (elaboraron un código para hablar por teléfono: “el hombre blanco” era el Papa; “cachorros”, “cuadernos” y “flores” eran los niños; las “chicas” o las “jóvenes” eran las Madres, y las “viejas” o las “tías viejas” eran ellas mismas); sonoras (hablaban casi susurrando); espaciales (si era un edificio, se juntaban a la hora de la siesta para no cruzarse con el encargado, evitaban el uso del ascensor y bajaban las persianas); y sensoriales (muchas dejaron de fumar para que el olor a cigarrillo no las delatara)²⁰.

dramáticos) adoptadas por los aparatos e instituciones culturales y por los grupos subalternos para articular sus sentires respecto de la historia y el acontecer social y apelar –a partir de puestas en escena en la esfera pública cotidiana y en base a un imaginario compartido- a la sensibilidad social para modelarla con miras a constituir a esos espectadores en agentes activos de su propia historia o en receptores de las visiones de mundo articuladas por las autoridades culturales a partir de estos imaginarios (Del Campo, 2004: 49-50).

¹⁹ La conceptualización de *tácticas dramáticas* fue elaborada a partir del mencionado concepto de *teatralidades sociales* de Del Campo.

²⁰ Los ejemplos mencionados entre paréntesis fueron tomados del relato institucional de *Abuelas* (2007: 23).

Estas *tácticas* se basaban en estilos, géneros y retóricas dramáticos que se asemejaban a los de la novela policíal (Symons, 1982; Hoveyda, 1967; Amaro, Cabrera y Caballero, 2005; Amorós, 1985). El objetivo estaba puesto en resolver casos –de bebés y niños/as “desaparecidos/as”–, utilizando la razón y basándose en la indagación y observación, o usando la intuición para investigar un hecho o una serie de acontecimientos que se produjeron con un claro quebranto de la ley.

A pesar de la censura mediática reinante, las Madres y las Abuelas comenzaron a concurrir a las redacciones de los diarios nacionales para denunciar públicamente las desapariciones de sus hijos/as, de sus nueras embarazadas y de sus nietos/as secuestrados/as junto a sus padres. Pero las Madres y las Abuelas debieron juntar firmas y dinero, ya que los dos diarios que, por lo general, aceptaban publicar este tipo de solicitudes, lo hacían a cambio del pago de una onerosa suma de dinero y de la presentación de los nombres de los responsables de las solicitudes y de sus certificados de domicilio. Uno de esos diarios fue el *Buenos Aires Herald*, distribuido en idioma inglés, que se convirtió en el primer periódico que se atrevió a publicar en abril de 1978 una carta de lectores que daba cuenta de la existencia de niños/as “desaparecidos/as” en el país.

A fines de los ‘70, los testimonios de los/as sobrevivientes exiliados/as, a los que se hizo referencia anteriormente, les permitieron a las Abuelas localizar y recuperar a los/as primeros/as nietos/as²¹. Pero también les permitieron comprobar y demostrar la existencia de un plan sistemático de apropiación de bebés y niños/as -que incluía maternidades clandestinas, personal médico y listas de espera de personas, involucradas en la represión, dispuestas a “adoptar” hijos/as de desaparecidos/as-, con el objetivo de reclamar el juzgamiento y la condena de los responsables y cómplices de dicho delito. El 5 de agosto de 1978, para el Día del Niño, las Abuelas lograron publicar en *La Prensa* -el otro diario que abrió sus páginas a los reclamos de los organismos- una carta dirigida a quienes se hubieran apropiado de sus nietos/as, titulada: “Llamado a la conciencia y a los corazones”²². Según el relato institucional, esta solicitada no sólo

²¹ “En agosto de 1979, con la ayuda de CLAMOR, las Abuelas localizaron en Chile a los hermanos Anatole Boris y Victoria Eva Julien Grisonas, secuestrados el 26 de septiembre de 1976 junto con sus padres, Victoria Lucía Grisonas y Mario Roger Julien –aún hoy desaparecidos- en el partido de San Martín, provincia de Buenos Aires. Anatole y Victoria hacía tres años que habían sido adoptados por un matrimonio que desconocía sus orígenes” (*Abuelas*, 2007: 33).

²² “Apelamos a las conciencias y a los corazones, de las personas que tengan a su cargo, hayan adoptado o tengan conocimiento de dónde se encuentran nuestros nietitos desaparecidos, para que en un gesto de profunda humanidad y caridad cristiana restituyan esos bebés al seno de las familias que viven la desesperación de ignorar su paradero. Ellos son los hijos de nuestros hijos desaparecidos o muertos en

“puso a las Abuelas ante la mirada de la opinión pública”, sino que también “estremeció al mundo y marcó el inicio del respaldo internacional a su causa” (*Abuelas*, 2007: 31).

A partir de la restauración democrática en 1983, las Abuelas irrumpirán públicamente como Asociación y sus acciones se tornarán más estratégicas para construir y disputar una visibilidad y legitimidad públicas en torno a sus figuras, su historia y su lucha.

2. *Botín de guerra*: la primera estrategia institucional de difusión de *Abuelas* y de su causa

El libro *Botín de guerra*, preparado por el periodista uruguayo Julio E. Nosiglia²³ durante el año 1984 –en coincidencia con la publicación del Informe Final de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), titulado *Nunca Más*- y publicado en 1985 -año en que se realizó el Juicio a las tres Juntas Militares-, constituye el primer texto institucional con el que *Abuelas* se propuso visibilizar públicamente la existencia de un plan sistemático de “desaparición” de bebés y niños/as ejecutado durante la dictadura. En este libro:

La palabra apropiación no aparece con la carga semántica que tiene en la actualidad. Se habla de bebés y niños desaparecidos. (...) Releer *Botín de guerra* permite verificar como en 1985 aún era necesario experimentar palabras y descripciones para contar el horror de algo desconocido a nivel mundial: la represión y el robo de bebés y niños por parte de los agentes de un Estado represor (Da Silva Catela, 2005: 127).

El libro efectúa una recopilación, secuenciación y sistematización de una serie de relatos testimoniales que funcionan a modo de evidencias para denunciar con nombres, apellidos y cargos a algunos miembros de las Fuerzas Armadas y de Seguridad como responsables de la ejecución de aquel plan. Pero también para denunciar a otros actores sociales que son mencionados debido a su complicidad por

estos últimos dos años. Nosotras, Madres-Abuelas, hacemos hoy público nuestro diario clamor, recordando que la Ley de Dios ampara lo más inocente y puro de la Creación. También la ley de los hombres otorga a esas criaturas desvalidas el más elemental derecho: el de la vida, junto al amor de sus abuelas que las buscan día por día, sin descanso, y seguirán buscándolas mientras tengan un hábito de vida. Que el Señor ilumine a las personas que reciben las sonrisas y caricias de nuestros nietitos para que respondan a este angustioso llamado a sus conciencias”. *Abuelas Argentinas con Nietitos Desaparecidos* (Nosiglia, 1985: 136).

²³ No se conocen públicamente demasiados datos sobre la vida y obra de Nosiglia. Sólo se sabe que escribió, además, dos libros previos a *Botín de guerra*: *El Partido Intransigente* y *El Desarrollismo* en 1983, como parte de la Colección Biblioteca Política Argentina, publicados en Buenos Aires por el Centro Editor de América Latina. En el año 2000, denunció por plagio a David Blaustein, realizador del documental homónimo *Botín de guerra*, por reproducir fragmentos de su libro sin su autorización.

acción u omisión, como Jueces de menores, la mayor parte de la jerarquía de la Iglesia Católica y otras religiones, miembros de partidos políticos, médicos y parteras, dueños de medios de comunicación, etc. En el prólogo de la reedición del libro en el año 2007 - en el marco del trigésimo aniversario de *Abuelas-*, se revela otro de los propósitos fundamentales de aquella primera gran estrategia de difusión: generar conciencia social en torno al delito de sustracción de menores como condición de posibilidad para ampliar la mencionada red de recolección informal de datos, mediante el aporte de noticias sobre los/as hijos/as y nietos/as buscados/as por parte de la ciudadanía (Estela de Carlotto en Nosiglia, 2007: 11).

Nosiglia compiló e intervino una serie de relatos testimoniales de Abuelas y de otros familiares de menores “desaparecidos/as”, entre ellos, algunos/as sobrevivientes exiliados/as que sufrieron la sustracción de sus hijos/as. Tal como se mencionó en la introducción de esta tesis, la importancia del testimonio en la memoria social reside en que el testimonio constituye “una de las puestas-en-relato que mayor capacidad de interpelación tiene”, ya que “pone en escena una corporización biográfica que desvía el ‘idioma común’ de referencia colectiva de la historia hacia lo singular-personal” (Richard, 2002: 192). Además, la relevancia del testimonio para comprender la violencia política radica en que ese relato no es sólo transmisión, sino también interpretación de la experiencia; contiene diferentes destinaciones, interlocuciones y fuentes; y la distancia temporal suma experiencias e interpretaciones propias de otras temporalidades (Oberti, 2009: 130). En este sentido, *Botín de guerra* interpela a los lectores desde el tratamiento literario o narrativo de los testimonios de familiares de menores “desaparecidos/as” que transmiten e interpretan las experiencias singulares-personales de “desaparición” y de restitución. Además, la elección del autor de seleccionar únicamente testimonios de familiares es coherente, en esos primeros años del período postdictatorial, con el fenómeno que Jelin denominó como *familismo*, en tanto “la ‘verdad’ [en torno al pasado reciente] fue identificándose con la posición de “afectado/a directo/a”, primero en la voz de los parientes directos de las víctimas de la represión estatal” (Jelin, 2010 [2006]: 167). De este modo, los familiares de desaparecidos/as agrupados en organismos de derechos humanos “evocaron sus lazos biológicos con los ausentes para hacer sus reclamos de justicia” (Sosa, 2012: 43).

El libro está dividido en dos grandes partes que organizan cronológicamente los acontecimientos: “Los secuestros” y “Los reencuentros”. Ambas partes están formadas por ocho y seis capítulos respectivamente. Los capítulos comienzan con las palabras del

autor en *itálica* -para diferenciarse de las voces de los testimoniantes que aparecen entrecomilladas-, que cumplen la función de presentar y de contextualizar cada caso; y de entretelar las historias personales y colectivas, a través de una forma de escritura que se asemeja a la del relato novelesco, cuyo propósito es describir acontecimientos, lugares, personas, caracteres, sentimientos, etc.

En “Los secuestros”, los relatos testimoniales reconstruyen un antes y un después en las historias de las familias que sufrieron, en muchos casos, los secuestros de varios de sus miembros en manos de operativos militares y policiales, entre ellos, de mujeres embarazadas, bebés y niños/as. Los secuestros aparecen como acontecimientos que implicaron la ruptura violenta de la cotidianidad de sus vidas, así como también se describe el *modus operandi* de los secuestros. Estos relatos de los familiares suelen ser interrumpidos para dar lugar a la reproducción de comunicados oficiales que fueron publicados por la prensa gráfica en los que se denomina a los hombres y las mujeres secuestrados como “subversivos/as”, “comunistas”, “guerrilleros/as” e “ideólogos/as”, cuyas muertes se produjeron como resultado de “enfrentamientos” con las Fuerzas. También se replican declaraciones posteriores ante la Justicia de los represores que formaron parte de los operativos para ser interrogadas y puestas en cuestión por el autor. A continuación, los relatos de los familiares son retomados para disputar esos sentidos que habían sido impuestos por la dictadura en torno a la identidad de los/as secuestrados/as. Éstos/as, en cambio, son denominados/as por sus familiares como “estudiantes”, “trabajadores/as”, “patriotas”, “los/as que trabajaban en villas”, “aquellos/as que luchaban por una sociedad más justa”, “los/as mártires de una sociedad injusta”, “una generación que quiso cambiar la sociedad”, “una generación de resistentes”, “una generación sacrificada”, “quienes ofrendaron sus vidas” y “que no se sabe por qué se los llevaron”.

En particular, las embarazadas detenidas-desaparecidas son presentadas por los relatos de sus familiares a partir de sus nombres, ocupaciones, fechas de nacimiento, de cuantos meses se encontraban embarazadas al momento de su desaparición, día, hora aproximada y lugar o domicilio donde fueron secuestradas. En este sentido, el libro busca caracterizar a los/as desaparecidos/as que aparecen consignados/as en él no sólo como hijos/as jóvenes, sino también como padres y madres a quienes les sustrajeron a sus hijos/as. Este libro opta por representar a estos/as desaparecidos/as a partir de una

reproducción del uso de la *narrativa humanitaria*²⁴ (Laqueur, 1996; Sikkink, 1996; Markarian, 2004) efectuado por los testimonios de los familiares de desaparecidos/as como estrategia de denuncia y como estrategia de representación de los/as desaparecidos/as en el escenario público en los años '80. En este sentido, en *Botín de guerra*, los relatos de los familiares hacen énfasis en los padecimientos corporales que los/as desaparecidos/as sufrieron durante las torturas; en la mención de sus datos identitarios básicos (nombre, sexo, edad, ocupación) y de sus valores morales; en sus pertenencias familiares y en la omisión de sus compromisos político-ideológicos, con el fin de evitar la acusación de “subversivos” que, por entonces, aún era reproducida por los medios de comunicación y gran parte de la sociedad. En los primeros años de la postdictadura, esta narrativa no estaba instalada socialmente y los modos de representación en torno a los/as desaparecidos/as aún estaban en debate por la vigencia de la “teoría de los dos demonios” que equiparaba los actos de violencia y de terrorismo perpetrados por las Fuerzas Armadas durante la dictadura con los de las organizaciones guerrilleras durante la dictadura y los años previos al golpe (1973-1976). “La temprana construcción de los desaparecidos como inocentes debió estructurarse en paralelo a aquel discurso binario sobre la responsabilidad de la violencia, en tanto y en cuanto, si no se los diferenciaba de aquellos ‘culpables’ del infierno, no podían ser construidos como víctimas” (Franco en Feld y Franco, 2015: 41).

Por su parte, las palabras del autor revelan los diversos destinos que tuvieron algunos/as de los/as menores que fueron sustraídos/as de sus padres biológicos (institutos de menores, vecinos de la familia biológica, adopciones ilegales, miembros del sistema represivo y familias allegadas a ellos/as, muertos y enterrados como NN o la falsificación de sus muertes); enumeran la gravedad de las consecuencias psicofísicas y sociales ocasionadas por la desaparición de los/as menores (desintegración familiar, marginación social, falta de apoyo, dificultad de entender el propio estado civil, ruptura violenta de vínculos afectivos, carencia lógica de una estructura de personalidad, shock traumático, interrupción del desarrollo evolutivo, ruptura de identidad, sensación de confusión sobre el origen, desinformación acerca de la propia historia y aniquilación de las condiciones de equilibrio y afecto); y sostienen que deben ser restituidos/as a sus

²⁴ La *narrativa humanitaria* “concebía al cuerpo humano como un vínculo entre quienes sufren y quienes están en posición de ayudar a detener ese sufrimiento, y se basaba en la descripción minuciosa como prueba de veracidad (...). Los profusos detalles de los ‘cuerpos sufrientes de los otros’ buscaba despertar compasión (...) que era presentada como un ‘imperativo moral’ para actuar en el sentido de mejorar esa situación” (Markarian, 2004: 103; Laqueur, 1996: 177-178).

familias legítimas, entendiendo por restitución “que esos niños sepan y conozcan su historia” (Nosiglia, 1985: 61). De esta manera, el libro pretende disputar los sentidos que infundían el temor de que la restitución provocara daños en las criaturas, y que planteaban que la “desaparición” de niños/as era algo irreversible y su perpetuación un mal menor, ya que se trataba de chicos/as que habían sido abandonados/as. Estos sentidos también habían sido impuestos por la dictadura, y reproducidos por los medios de comunicación y gran parte de la sociedad.

Por su parte, el autor va hilvanando las historias particulares de cada Abuela para dar cuenta de cómo se fueron conociendo y reuniendo en la búsqueda solitaria de los/as hijos/as y nietos/as; y cómo comenzaron a crear una metodología de búsqueda conjunta, de carácter táctico y dramático –tal como fue analizada en el apartado anterior-, pero también de carácter institucional. El autor construye una metáfora biológica de la figura de las Abuelas como “hormiguitas” y “abejas” en tanto, podría decirse, tanto unas como otras se caracterizan por su naturaleza femenina, el trabajo colectivo y organizado, su capacidad para defenderse, aprovechar recursos y sortear obstáculos. En consonancia con esta metáfora, el autor pretende visibilizar ese trabajo de “hormiguitas” y “abejas” de las Abuelas reproduciendo documentos redactados por ellas y dirigidos a los Tribunales de Justicia; cartas enviadas a representantes de la iglesia; solicitudes elevadas a los militares en el poder; pronunciamientos contra el régimen; cartas para sus nietos/as; muestras del respaldo internacional obtenido, así como también de las amenazas recibidas. Estos documentos funcionan a modo de pruebas o evidencias que buscan contribuir a la configuración y transmisión de un relato en sentido heroico que hace énfasis en las virtudes de las Abuelas y en las hazañas de su lucha histórica como Asociación.

De este modo, podría decirse que *Botín de guerra* constituye una *estrategia* (De Certeau, 1996), en tanto construyó un lugar propio de *Abuelas* -material y simbólico- sobre el tiempo, como colectivo u organización. Desde este lugar textual e institucional, las Abuelas administraron relaciones de alianza y de oposición con diversos actores sociales para construir y disputar una visibilidad y legitimidad públicas en torno a su causa por la búsqueda de los/as nietos/as y a la denuncia por sus “desapariciones”.

En “Los reencuentros”, los relatos testimoniales dan cuenta de los intrincados itinerarios recorridos por parte de algunos/as de los/as menores, y también de las Abuelas y de otros familiares para recabar datos, con el objetivo de dar con sus paraderos. Estos datos, en muchos casos, provenían de informantes y de denunciantes

anónimos. Los relatos de las Abuelas y de los familiares hacen énfasis en las características, sobre todo físicas, de los/as nietos/as buscados/as, y en los padecimientos físicos y psíquicos que sufrieron muchos de ellos/as: maltratos, desamor, abandono, soledad, etc. El relato de estos padecimientos otorga sentido al nombre del libro que concibe a estos/as menores como “botín de guerra”, con el objetivo de denunciar públicamente el despojo de la condición humana al que habían sido sometidos/as:

Ser asesinados durante acciones represivas, ser masacrados en el vientre de sus madres, ser torturados antes o después del nacimiento, ver la luz en condiciones infrahumanas, ser testigos del avasallamiento sufrido por sus seres más *queridos*, ser regalados como si fueran animales, ser vendidos como objeto de consumo, ser adoptados enfermizamente por los mismos que habían destruido a sus progenitores, ser arrojados a la soledad de los asilos y de los hospitales, ser convertidos en esclavos desprovistos de identidad y libertad (Nosiglia, 1985: 8).

De este modo, los relatos de los familiares, con ayuda de la prosa del autor, también configuran una narrativa en clave humanitaria centrada en la ruptura de los vínculos de sangre entre los/as menores y sus familias biológicas, y en los detalles de los padecimientos de los/as menores, con el objetivo de impedir su señalamiento mediático y social como hijos/as de “subversivos”, de manera similar a la mencionada disputa en torno a la representación de las identidades de sus padres y madres desaparecidos/as.

Por su parte, los relatos reconstruyen las diversas experiencias de restitución logradas y certificadas por lo que se denomina en el libro como “la ley de la sangre” (Nosiglia, 1987: 197). Esta frase hace referencia a la identidad genética, a la que le otorga el carácter de una regla o norma constante e invariable que permite demostrar la filiación biológica. Para conocer la identidad genética de una persona se realiza un análisis de material genético (ácido desoxirribonucleico o ADN). Dicho análisis consiste en tomar una muestra de ese material que contiene “células de un individuo, vivo o muerto, ya sea obtenida directamente (sangre, saliva, bulbo piloso, restos óseos, etc.), o a partir de células recogidas del ambiente (manchas de sangre, saliva, células descamadas en ropa interior y otros objetos, etc.)” (Pechaszadeh, 2012: 263-264). Ese ADN necesita ser cotejado con el de personas que puedan ser parientes biológicos del proveedor de la muestra. En el caso de los/as menores apropiados/as, cuyos padres se encuentran desaparecidos, el ADN de aquéllos/as debe ser cotejado con el de sus abuelos/as. Este cotejo se efectúa mediante un marcador de consanguinidad, conocido

como “índice de abuelidad”²⁵, confirmado por parte de las Abuelas en 1984, año en que se estaba preparando *Botín de guerra*²⁶. El descubrimiento de este índice generó un efecto de sentido sobre el concepto de identidad de *Abuelas*: “A partir de la posibilidad de demostrar genéticamente la filiación –y por ende el delito de apropiación-, la recurrencia al aspecto biológico de la identidad se ha hecho cada vez más dominante” (Quintana, 2011: 47)²⁷.

Finalmente, el epílogo, escrito y firmado por el autor, toma la palabra como voz autorizada para legitimar la continuidad y vigencia de la lucha de las Abuelas, para demandar la restitución de los/as menores, el juzgamiento y la condena de los responsables y cómplices, y para interpelar a los/as lectores/as mediante una “invitación –y hasta casi un ruego que ninguno podemos desechar-” (Nosiglia, 1985: 348). De esta manera, el autor construye un nosotros, en el que se incluye, para llamar imperativamente a los lectores a cerrar el libro y a comprometerse con la búsqueda de las Abuelas.

El autor evoca un afiche elaborado por *Abuelas* en el que aparece la imagen en blanco y negro de un niño vestido de manera informal con una campera, un short y un par de zapatillas que está parado sobre una vereda formada por baldosas cuadradas. El niño está ubicado hacia la derecha del afiche, de perfil y con la cabeza inclinada hacia abajo generando una sensación de tristeza. En una de sus manos sostiene un aerosol de color negro con el que ha escrito un mensaje sobre una pared que, en realidad, es un papel desplegado que ha sido previamente doblado en pequeños cuadrados que hacen juego con las baldosas de la vereda. El mensaje está escrito en letra cursiva, aquella que la escuela le enseña a los/as niños/as para que aprendan a escribir: “Mi abuela me está buscando. Ayúdela a encontrarme” (Nosiglia, 1987: 353). El niño queda pequeño en proporción al tamaño del mensaje escrito por él, connotando la necesidad de que dicho

²⁵ “La probabilidad o índice de ‘abuelidad’ es la probabilidad de que un set particular de abuelos sean efectivamente los abuelos biológicos de un niño en particular. Dado que los genes se heredan de padres a hijos, es obvio que todos los genes presentes en un individuo provienen de sus cuatro abuelos” (Penchaszadeh, 2012: 269).

²⁶ En 1982, María Isabel Chorobik de Mariani y Estela de Carlotto, por entonces, Presidenta y Vicepresidenta de *Abuelas*, respectivamente, visitaron en Nueva York a Víctor B. Penchaszadeh, médico genetista que se encontraba exiliado en esa ciudad. Éste les explicó que se podrían aplicar los mismos análisis utilizados en las pruebas de paternidad y adaptar los cálculos probabilísticos que se utilizan en esas pruebas para calcular la probabilidad de “abuelidad”. La acción colectiva de varios genetistas y matemáticos, encabezados por la estadounidense Mary-Claire King y el chileno exiliado en Estados Unidos Cristian Orrego, apoyados por el italonorteamericano Luca Cavalli-Sforza y el francés Pierre Darlu desarrollaron, en menos de un año, la metodología para el cálculo de la probabilidad de abuelidad.

²⁷ En el capítulo II se analizarán algunas producciones culturales, artísticas y mediáticas de *Abuelas* en las que la temática de la identidad es abordada en términos puramente biológicos.

mensaje escrito sobre la pared/el papel sea visible públicamente, pero también transmitido de boca a boca. El juego de colores entre blancos y negros produce la articulación de los binomios de pureza de la infancia/impureza de la infancia de los/as niños/as apropiados/as y de luz/oscuridad sobre una búsqueda invertida: la de los/as nietos/as que buscan a sus abuelas. Esta imagen puede ser vista como una suerte de vaticinio por parte de la Asociación de la búsqueda que será emprendida por algunos/as nietos/as apropiados/as cuando alcancen la adolescencia o la adultez.

3. El surgimiento en el escenario público de los/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as: sus estrategias de búsqueda y de difusión

Desde mediados de la década del '90 comenzó a activarse un proceso de “eclosión o *boom* de la memoria” (Lvovich y Bisquert: 2008), a partir de la confluencia de una serie de factores. Entre ellos, se destacan las declaraciones públicas de algunos represores²⁸, y el juzgamiento y la condena a prisión de algunos militares implicados en el delito de apropiación de menores y de sustitución de identidades, gracias al accionar legal por parte de un grupo de *Abuelas*²⁹. Este proceso memorial dio lugar al surgimiento de nuevas iniciativas y emprendimientos de carácter público por parte de diversos actores de la sociedad civil en acciones relacionadas con la configuración y transmisión de la memoria del pasado reciente³⁰, así como también a la visibilización pública de nuevos

²⁸ Se hace referencia a las declaraciones de Adolfo Scilingo sobre su participación en los “vuelos de la muerte”, realizadas en el programa de televisión *Hora Clave* conducido por Mariano Grondona, y que dieron lugar, posteriormente, a las de Julio Simón, Héctor Vergez y Víctor Ibáñez. Estas declaraciones fueron construidas mediáticamente como el “arrepentimiento” de los ex represores. Mientras que las declaraciones del entonces jefe del Ejército, teniente general Martín Balza, en el programa periodístico de Bernardo Neustadt *Tiempo Nuevo*, fueron interpretadas como una “autocrítica” a la actuación de las fuerzas armadas durante la última dictadura (Feld, Claudia, 2001, s/p.).

²⁹ “En 1997 un grupo de cinco abuelas (María Isabel de Mariani, Cecilia Fernández de Viñas, Elsa Pavón de Grinspon, Rosa de Roisinblit e Isabella Valenzi) iniciaron por intermedio de sus abogados una causa por sustracción de sus nietos que contemplaba tres situaciones diferentes: niños desaparecidos de sus hogares, niños nacidos durante el cautiverio con sus madres en centros clandestinos, y niños desaparecidos durante el cautiverio de sus padres y posteriormente hallados asesinados. Esta causa se presentó ante el juez Bagnasco quien después de dos años dictó procesamiento y prisión a Eduardo Massera, Reynaldo Bignone, Cristino Nicolaidis, Rubén Franco, Jorge “tigre” Acosta, Antonio Vañek y Héctor Febre por los delitos de sustracción de menores y supresión de identidad relacionados a embarazadas que dieron a luz en la Escuela Mecánica de la Armada entre los años 1976 y 1979. Menos Acosta y Febres, el resto de los militares pasó a cumplir prisión domiciliaria por tener, al igual que Videla, más de setenta años” (Da Silva Catela, 2001: 251-252).

³⁰ 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; la organización de

actores sociales, cuyas voces fueron ganando autoridad y legitimidad en la escena pública. Este es el caso del surgimiento, en 1995, de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), en la que participaban algunos/as nietos/as recuperados/as. “La incorporación de las nuevas generaciones provocó cambios y un rejuvenecimiento en las prácticas y los discursos del movimiento de DD.HH. (...) La aparición pública de los hijos de desaparecidos fue parte de ese proceso (...)” (Bonaldi, 2006: 157-158).

Ante la vigencia de las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987), y los indultos otorgados por el entonces presidente Carlos Menem, entre 1989 y 1990 -que impedían el pleno y efectivo juzgamiento de los militares y civiles implicados en violaciones a los derechos humanos cometidas durante la última dictadura-, H.I.J.O.S. desarrolló una nueva forma de protesta y reclamo simbólico de Justicia en el espacio público: el *escrache*. Como afirma la consigna de H.I.J.O.S.: “Si no hay justicia, hay escrache”. La génesis de los escraches se remonta a la sumatoria de una serie de ensayos de formas de actos y eventos denominados hasta ese momento como “repudio” hacia algunos represores³¹. La metodología de los escraches requería de un trabajo previo para obtener datos precisos del represor a ser escrachado (biografía, dirección) y un contacto con los vecinos para mostrarles una foto e indicarles el domicilio del represor, con el objetivo de sensibilizarlos y pedirles que participaran del escrache. La estructura del escrache consistía en la reunión de los participantes en un punto (hijos/as y familiares de desaparecidos/as, sus amigos/as, sobrevivientes de centros clandestinos de detención y militantes de derecho humanos) para dirigirse hacia el lugar a donde se procedía a identificar el domicilio del represor, y publicitar a los vecinos su presencia y los delitos cometidos por él durante la dictadura mediante la lectura de un documento y las pintadas con aerosol en la calle, la vereda y las paredes (Da Silva Catela, 2001: 267-271).

Con el tiempo, los escraches comenzaron a incorporar colectivos de artistas que incluyeron “otros dispositivos, como pequeñas performances, objetos y pinturas” (Ursi y Verzero, 2011: 9). Entre estos colectivos, se destacan las acciones y producciones del

manifestaciones y producciones artísticas y literarias; la discusión por la transmisión de una narrativa sobre el pasado a las nuevas generaciones en la currícula escolar; y el impulso del tratamiento de temas referidos al pasado en los medios de comunicación.

³¹ Esta génesis ha sido desarrollada en Da Silva Catela, Ludmila (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen: pp. 265-267.

GAC (Grupo de Arte Callejero)³² y *Etcétera*³³ que utilizaron recursos del juego y de las artes escénicas para intervenir en el espacio público con un fin contestatario o de denuncia, invitando a los vecinos a ser partícipes. Una de las acciones más conocidas del GAC fue utilizar y resignificar los sentidos de las señales viales que eran pegados en los postes de la calle para marcar las distancias a las que se encontraban los vecinos de un barrio de los lugares donde funcionaron centros clandestinos de detención y de los domicilios de represores no juzgados. Por su parte, *Etcétera* propuso utilizar globos rellenos de pintura que, al arrojarse sobre los policías, impactaban y manchaban los muros. Ante las represiones, utilizaron formatos de encuestas para transmitir informaciones en los barrios y distribuyeron sobres donde aparecía el teléfono y la frase “llame ya” con algunos datos sobre la historia del represor en cuestión, un mapa para ubicar la casa y una bombita de látex para ser rellena con pintura (*Etcétera* en Diéguez Caballero, 2007: 132).

Pero los escraches no sólo incluían performances en las que se solía satirizar a los represores sino que, además, ellos mismos constituían performances o, mejor dicho, *protestas performáticas motivadas por el trauma* (Taylor, 2006). Éstas “visibilizan no sólo las repercusiones individuales, colectivas, intergeneracionales y hasta nacionales de las violaciones a los derechos humanos en el largo plazo, sino también su modo de afectar comunidades enteras y de movilizar demandas por la justicia social” (Taylor, 2006: 1675). Dentro de esta concepción, la citada autora también incluye a las rondas de las Madres y a TxI. Si bien se trata de intervenciones diferentes, las conecta mediante la noción de *ADN performático* que “no sólo transmite material genético, sino también líneas de protesta y experiencias performáticas” (Taylor, 2002: 154) que son resignificadas por las sucesivas generaciones. De acuerdo con esta autora, los escraches son teatrales porque “la acusación funciona solamente si la gente la nota: títeres gigantes, cerdos militares con alas y en ocasiones pancartas enormes con fotografías de los desaparecidos acompañan a los manifestantes conforme éstos y cantan por las

³² “Se forma en 1997 por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón que, sintiendo que el circuito tradicional no los representa, deciden intervenir el espacio público callejero”. Disponible en: http://cvaa.com.ar/03biografias/grupo_arte_callejero.php (Fecha de consulta: 6/9/2016).

³³ “Hacia fines de 1997 algunos artistas, en su mayoría de 20 años o menos, iniciándose en la poesía, el teatro, las artes visuales y la música, comenzamos a experimentar colectivamente el deseo de conformar un grupo y ser parte de un movimiento con el cual podríamos interactuar en diferentes escenarios sociales, llevando el arte a las calles, a los espacios de conflicto social, como así mismo desplazar estos conflictos sociales hacia otros espacios en los cuales permanecían silenciados (instituciones culturales, medios de comunicación masiva, los mega eventos instalados por la industria cultural)”. Disponible en: <https://grupoetcetera.wordpress.com/about/> (Fecha de consulta: 6/9/2016).

calles” (Taylor, 2002: 151). En este sentido, los escraches poseen un “espíritu festivo, entre circense y carnavalesco” (Bonaldi, 2006: 167) ya que, además, incluyen murgas, personas disfrazadas, lanzallamas y malabaristas. De esta manera, los escraches aportaron a la causa por la Memoria, la Verdad y la Justicia del movimiento de derechos humanos una forma festiva para poner en evidencia y denunciar públicamente a los represores que se diferenciaba del tono solemne, doloroso y triste que caracterizaba a las movilizaciones de aquel movimiento. Pero los escraches también aportaron a TxI algunos elementos -como la sátira a los represores, la murga y el bombo, y las consignas que se cantan- que serán reelaborados por *A propósito de la duda* (2000), el espectáculo semimontado inaugural de TxI, que será analizado en la segunda parte de esta tesis; y el espíritu festivo que será resignificado por algunas producciones teatrales de TxI que apelarán al recurso del humor para abordar la problemática de la apropiación de menores -como *Mi nombre es* (2004) y *Vic y Vic* (2007) que serán analizadas en la tercera parte de esta tesis-, a diferencia de otras producciones de TxI que la trataban a partir de un tono solemne, doloroso y triste, de manera similar a las mencionadas movilizaciones del movimiento de derechos humanos.

Ahora bien, a partir de mediados de los años ‘90, *Abuelas* comenzó a atravesar un proceso de renovación generacional. Esta renovación se produjo por la incorporación de hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as al trabajo institucional de la Asociación. “El ingreso de un grupo de jóvenes provocó una modificación sustancial, si no en los objetivos de la institución, sí en el mensaje y en la forma de transmitirlo” (Bonaldi, 2006: 158). Según el relato institucional:

En aquel momento, el grupo de jóvenes que generaba actividades artísticas estaba compuesto por María José Lavalle y su hermana restituida, Paula Sansone, Mariana Eva Pérez –hermana de un joven apropiado-, Pedro Riva –amigo de las nietas-, Demián Córdoba –integrante del equipo de genética-, Victoria Grigera –hija de desaparecidos-, y las nietas recuperadas Laura Scaccheri y Elena Gallinari (*Abuelas*, 2007: 111).

Este grupo de jóvenes formado por hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as, allegados/as a éstos/as e integrantes de los equipos de *Abuelas* le aportaron a la Asociación producciones artísticas y actividades en las que brindaban sus testimonios para visibilizar públicamente sus figuras y la causa de *Abuelas*.

La primera estrategia de visibilización pública de este grupo de jóvenes consistió en la reposición, en 1997, de un montaje-instalación titulado *El laberinto* en la Segunda

Bienal de Arte Joven, organizada por la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) en Parque Chacabuco. Ese montaje-instalación había sido realizado y expuesto por este grupo en el Centro Cultural General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires, el 24 de marzo de 1996, fecha en que se conmemoraba el vigésimo aniversario del golpe militar de 1976³⁴. La pintora Patricia Aballay, una de las artistas plásticas que ayudó al grupo, cuenta al respecto:

La instalación se abría con un telón negro, en números chiquitos decía 1976, y allí comenzaba el recorrido. Un allanamiento representado con juguetes, los vuelos, el colegio, el Mundial '78, el gatillo fácil. Todas escenas nacidas de los recuerdos de los chicos. Adriana Vallejos, Oscar Chiecher y yo los fuimos escuchando y tratando de colaborar en todo lo que podíamos (*Abuelas*, 2007: 110).

Este montaje-instalación podría ser concebido como una forma de *activismo artístico* (Longoni, 2009)³⁵, ya que utilizó recursos teatrales (telón negro, escenas) para construir una ecuación que establece y repudia una continuidad histórica, y sin salida, entre el pasado (la apropiación de los/as hijos/as de desaparecidos/as por parte de las Fuerzas Armadas y de Seguridad) y el presente (los casos de abusos policiales hacia jóvenes pertenecientes a clases socio-económicas bajas).

No obstante, la reposición de *El Laberinto* en la Segunda Bienal parece haberle otorgado una mayor visibilidad pública a esta forma de activismo artístico, no tanto por su contenido en sí, sino más bien por el contexto y las circunstancias de su reposición. Los organizadores habían asignado a los organismos de derechos humanos un sitio ubicado debajo de la autopista 25 de Mayo, que atraviesa el parque. Un lugar, si se quiere, invisible y hasta marginal que también parecían ocupar, por entonces, las causas del movimiento de derechos humanos a nivel social. Allí, entonces, el grupo de jóvenes –al que se incorporó la nieta recuperada Tatiana Sfiligoy, el estudiante de Letras César Núñez y Yamila Grandi, hermana de un joven apropiado- montó la instalación. Al día siguiente de comenzar la muestra, el grupo llegó y se encontró con pintadas de esvásticas por todas partes. Con respecto a este hecho, Tatiana cuenta: “Fue muy triste. Se suponía que en la Bienal, donde había gente joven, no podían suceder esas cosas” (*Abuelas*, 2007: 113). Pero esa manifestación simbólica parecía significar que la instalación había resultado visible, a pesar del lugar geográfico otorgado, y a su vez

³⁴ Varios autores (Lvovich y Bisquert, 2008; Vezzetti, 2002; Crenzel, 2008; Rabotnikof, 2007; Feld, 2002; Valdez, 2001, entre otros) coinciden en marcar el vigésimo aniversario del golpe militar conmemorado en el año 1996 como el punto de inflexión para este nuevo momento de “eclosión o *boom* de la memoria”, mencionado al principio de este apartado.

³⁵ Esta definición busca agrupar a “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2009: 18).

había logrado visibilizar la existencia de una disputa memorial con sectores juveniles adherentes a la ideología del nazismo alemán, que había formado parte, en varios aspectos, del marco ideológico de la dictadura militar argentina³⁶.

Por otro lado, algunos/as integrantes de este grupo de jóvenes, en particular nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as, comenzaron a brindar sus testimonios sobre sus historias y sobre la búsqueda de sus pares apropiados en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (UBA), gracias a un contacto establecido por *Madres*– Línea Fundadora; y a invitar a profesionales vinculados al diseño gráfico para la elaboración de materiales de difusión para el vigésimo aniversario de *Abuelas*, a cumplirse en 1997³⁷. Aquellas actividades en las que éstos/as jóvenes brindaban sus testimonios podrían ser concebidas como *performances* testimoniales, en los dos sentidos o usos propuestos por Taylor del *performance*³⁸: como estrategias que se pusieron en acto en el escenario educativo universitario bajo un guión preparado de antemano por nietos/as y hermanos/as con el objetivo de transmitir saberes, memorias y sentidos sobre el delito de apropiación de menores y sobre la restitución de la identidad a sus pares

³⁶ En los años ‘70, la influencia del nacionalismo integrista de los años ‘30 y la admiración del nazismo alemán posibilitaron la asimilación a la Doctrina de la Seguridad Nacional de la percepción de la vida como guerra. En este marco, para la percepción militar, el enemigo pasó de estar localizado en las ya inexistentes organizaciones armadas a la sociedad civil. Además, las corrientes tradicionales de antisemitismo social, la influencia ideológica del nazismo sobre el amplio espectro de las Fuerzas Armadas y en los grupos paramilitares de ultraderecha, que desde 1975 operaban bajo tutela militar contra las guerrillas, y un nacionalismo integralista y católico que era parte de la Doctrina mencionada, explica el ensañamiento particular de la represión con sus víctimas judías, así como el hecho de que el judío, por el sólo hecho de serlo, fuera automáticamente sospechoso de ser parte del enemigo. Disponible en: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/cosofam/cosofam2.htm>. (Fecha de consulta: 21/1/2016).

³⁷ En la marcha número mil de *Madres de Plaza de Mayo* - Línea Fundadora, Marcelo Castillo, uno de los curadores de la Bienal de Arte Joven, había asistido como colaborador junto con el centro de estudiantes de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Al pasar por el stand de *Abuelas*, Mabel “Tati” Almeida, una *Madre* de la Línea Fundadora, le presentó a las nietas María José y Tatiana. Castillo las invitó a la Facultad de Arquitectura a dar una charla sobre los 20 años del golpe, en la cátedra de Diseño Gráfico de Ricardo Méndez, que ya estaba trabajando sobre el tema. María José invitó a Castillo a una reunión en la casa de las Abuelas. Éste se ofreció a colaborar con la producción de una *Memoria Gráfica*, que resume la historia y los logros de la Asociación, y comprometió a los profesores titulares Ricardo Méndez, Raúl Bellucia y Oscar Valdés para trabajar con sus alumnos en la producción de afiches sobre los 20 años de *Abuelas*, a partir de los relatos de las experiencias de búsqueda de una Abuela, un nieto y un hermano. Los trabajos recorrieron el interior del país y fueron expuestos en el acto central del vigésimo aniversario, en el Centro Cultural San Martín. En 1999, se realizó una versión en inglés de la *Memoria Gráfica* y Castillo junto al fotógrafo Damián Sonderegger la digitalizaron con el objetivo de que pudiera ser actualizada periódicamente. Además, Castillo propuso al Consejo Directivo la creación de un “Rincón de las Abuelas” en el Pabellón III de la Ciudad Universitaria donde se instaló la *Memoria Gráfica* y los trabajos realizados por los/as alumnos/as (*Abuelas*, 2007:112-113; 117-119; 128).

³⁸ Taylor concibe los *performances* como estrategias que se ponen en acto en un escenario y bajo un guión determinados (1997) y que “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (2011: 20).

generacionales, con la idea de que entre ellos/as podían llegar a encontrarse nietos/as apropiados/as.

Por su parte, dentro de la agrupación H.I.J.O.S. se creó, en 1998 y a nivel nacional, la “comisión Hermanos”. Esta comisión se orientó a colaborar en la búsqueda de los/as hermanos/as biológicos/as de los/as hijos/as de desaparecidos/as que militaban en la agrupación, así como también de los/as generacionalmente considerados/as hermanos/as por ser hijos/as de la generación de los padres y compañeros/as desaparecidos/as. Por otro lado, hay un grupo de hermanos/as de nietos/as apropiados/as, que también son nietos/as de las Abuelas, que supera numéricamente al grupo de nietos/as recuperados/as y que ha adquirido una gran visibilidad pública en los últimos años, en tanto actor social que fue ganando lugar y generando iniciativas dentro de *Abuelas*. A nivel institucional, según el estatuto formal de la Asociación, los/as hermanos/as van reemplazando formalmente a las Abuelas. Algunos/as de ellos/as, inclusive, participan en el trabajo de la institución y en las reuniones de la comisión directiva.

En los espacios público y mediático, este grupo de hermanos/as ha sido promotor de diversas estrategias de búsqueda y de difusión, produciendo sus propios discursos sobre las temáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Entre estas estrategias se destacan el blog “Tus hermanas te buscan”³⁹, la iniciativa de “Historietas x la Identidad”⁴⁰, así como también charlas y testimonios visuales.

El blog fue realizado por Flavia y Lorena Battistiol con el objetivo de localizar y de difundir la búsqueda de un hermano o hermana que se encontraba aún en el vientre materno al momento del secuestro de sus padres. Este blog es una suerte de álbum familiar virtual que, presentado en un orden cronológico inverso -en el que lo más reciente que se ha publicado es lo primero que aparece en pantalla-, contiene fotos y datos identitarios básicos de los padres desaparecidos y de Flavia y Lorena, y un listado de indicios para que, quien los lea, pueda llegar a sospechar que es el/la hermano/a que buscan. También se encuentran testimonios visuales de nietos/as recuperados/as, de Flavia y Lorena, y de su historia de búsqueda abordada por una de las Historietas x la Identidad.

³⁹ Disponible en: <http://tushermanastebuscan.blogspot.com.ar/> (Fecha de consulta: 9/5/2016).

⁴⁰ Disponible en: <http://hisxi.blogspot.com.ar/> (Fecha de consulta: 9/5/2016).

Estas historietas fueron realizadas con la colaboración de diversos dibujantes, ilustradores y guionistas. En su mayoría, refieren a una historia de búsqueda y están relatadas desde la voz del hermano/a que busca. De manera similar al blog, las historietas representan, pero en un orden cronológico, una historia de búsqueda a través de fotos y de datos identitarios básicos de los padres desaparecidos, de los/as hermanos/as y de otros miembros de la familia, e indicios como rasgos físicos, y lugar y fecha aproximada de nacimiento del hermano/a buscado/a. Estas historietas también fueron publicadas en un blog. La elección de esta herramienta digital como estrategia de búsqueda y de difusión, por parte de los/as hermanos/as de nietos/as apropiados/as, reside en que el blog funciona a modo de bitácora o diario personal, pero también a modo de bitácora o diario familiar. Esta estrategia contribuye a visibilizar públicamente estas historias de búsqueda, con la posibilidad de ser actualizadas con frecuencia y, a menudo, comentadas por los lectores.

Ahora bien, existe un grupo de hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as, que puede ser considerado “crítico” de las poéticas memorialistas hegemónicas en un contexto determinado, de los lenguajes considerados adecuados para hablar del pasado, de los discursos de algunos organismos de derechos humanos y de los posicionamientos políticamente correctos que deben asumir los/as nietos/as recuperados/as respecto del vínculo con sus apropiadores.

Las figuras e historias de los/as hermanos/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*-, así como también de los/as hijos/as, hermanos/as y nietos/as “críticos/as”, resultan de interés porque algunas de esas figuras fueron partícipes de *Abuelas* y de TxI, y/o porque algunas de esas historias son tematizadas y dramatizadas en una serie de producciones teatrales de TxI que serán analizadas en la tercera parte de esta tesis.

Una de esas figuras e historias es la de Mariana Eva Pérez. Es hija de desaparecidos, hermana de un nieto recuperado, militante de H.I.J.O.S. y, en su momento también de *Abuelas*, y escritora y dramaturga de obras y monólogos de TxI. Pérez abrió un blog titulado “Diario de una princesa montonera”⁴¹ que se convirtió en libro. A través de los recursos del humor y de la ironía, Pérez disiente con la victimización de los/as hijos/as de desaparecidos/as y rompe con la solemnidad para hablar del tema (“temita”) de la dictadura, los/as militantes (“militontos/as”) y los/as hijos/as (“hijis”, “huachos”). En

⁴¹ Disponible en: <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/> (Fecha de consulta: 10/5/2016).

relación a *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, una de sus obras que formó parte del ciclo de TxI del año 2002, Pérez ha manifestado públicamente su crítica hacia el discurso institucional de *Abuelas*: “*Instrucciones...* no es el discurso de *Abuelas*, ni siquiera es mi propio discurso (...) es decir: no somos héroes buscando a estos chicos que son víctimas. Somos un puñado de víctimas buscando a nuestros familiares. *Abuelas* no es el salón de la Justicia”. (Rodríguez, *Veintitrés*, 10/10/2002: 29).

Otra de las figuras e historias es la de Victoria Donda Pérez, hija de desaparecidos y nieta recuperada, quien ha declarado en los medios de comunicación que continúa manteniendo un vínculo afectivo con su apropiador que se encuentra preso. Su historia fue abordada por la obra *Vic y Vic*, de Erika Halvorsen estrenada para el ciclo de TxI del año 2007 y que, actualmente, forma parte de las obras de TxI Itinerante.

Si bien la lucha de los organismos de derechos humanos y los juicios por delitos de lesa humanidad han adquirido un lugar central en los debates actuales sobre la memoria del pasado reciente en Argentina, no parecen impedir que, en algunos casos, ciertos/as hijos/as, hermanos/as y nietos/as asuman un posicionamiento crítico con respecto a los padres desaparecidos y/o un posicionamiento afectivo hacia los apropiadores.

4. Una nueva metodología de búsqueda

En el marco del vigésimo aniversario del golpe del 24 de marzo de 1976, en 1996 se organizaron y realizaron actividades conmemorativas durante todo el mes de marzo. “Los eventos conmemorativos del vigésimo aniversario del golpe son un momento de instalación societal de los temas sostenidos hasta ese momento por los organismos de derechos humanos” (Lorenz, 2002: 89). Entre los factores que influyeron en esta instalación se destacan la difusión y cobertura por parte de los medios gráficos de los eventos, “haciéndose portavoces de un discurso que antes era patrimonio exclusivo de los organismos”, y los “cambios en las formas de conmemoración que abrieron la participación a sectores que antes se podían sentir excluidos de los actos” (Idem). Esto se puede observar en los dos actos centrales “en repudio al golpe” que se realizaron en Plaza de Mayo: por un lado, un recital de rock organizado por *Madres*, la noche del 23 en vísperas del 24, que reunió a veinte mil personas, la mayoría jóvenes.

Este acto fue el escenario de la primera aparición pública de la agrupación H.I.J.O.S. Por el otro, la marcha y concentración del 24 convocada por la Comisión por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Los organizadores calcularon unos cien mil asistentes, entre los que se encontraban organizaciones vinculadas a la defensa de los derechos civiles y minorías (gays y lesbianas, víctimas de la violencia policial, desocupados, etc.), grupos familiares y manifestantes independientes. El acto finalizó con un recital y la presencia de murgas (Lorenz, 2002).

A pesar de esta instalación social de temáticas vinculadas a los organismos de derechos humanos, las Abuelas tenían grandes dificultades para llegar con su causa a los medios. El tema de la apropiación de menores aún era poco tratado y, muchas veces, los abordajes iban a contramano de lo que las Abuelas pretendían visibilizar públicamente. Tal fue el caso de los mellizos Reggiardo Tolosa quienes, por entonces, promediaban los veinte años de edad y “fueron expuestos en programas de televisión conducidos por simpatizantes de la dictadura, en los que se invitaba al matrimonio apropiador o se lo conectaba vía telefónica, cuando el juez había prohibido claramente el contacto con los chicos y más aún su exposición en los medios” (Abuelas, 2007: 103). Esos programas fueron *Tiempo Nuevo*, conducido por Bernardo Neustadt, y *H&L*, de Daniel Hadad y Marcelo Longobardi. Neustadt les decía a los mellizos: “Acá afuera está su mamá histórica” y se preguntaba cómo podía ser que “un juez joven” -en referencia al Juez Ballestero quien, a fines de 1993, había ordenado restituir los mellizos a su familia biológica- “tuviera que esperar a que los medios le dijeran para decidirse a cambiar la guarda de los chicos” (Idem). Por su parte, la producción del programa de Hadad y Longobardi “invitó a las Abuelas con el acuerdo de que los mellizos no estarían en el piso. Pero violando dicho acuerdo y las recomendaciones del juez los periodistas hicieron ingresar a los chicos. Las Abuelas se retiraron del estudio y nunca se explicó a la audiencia lo que había ocurrido” (Ibidem). En uno de esos programas, uno de los mellizos dijo: “Mamita, si me separan de vos, me muero, me mato; solamente la muerte puede separarnos”. En esta escena, en la que uno de los mellizos reclama que no los separen de sus apropiadores, se produjo una *escena fantasma*, esto es, “una escena doble, la otra escena, una escena que permanece muda, que es un doble siniestro de la escena que se muestra y que se ve por televisión” (García Reynoso, 1994: 20-21). Esta escena es la “escena terrorífica de aquello que, no pudiendo haber sido hablado, simbolizado, se repite y retorna como alucinatorio” (Idem): el reclamo para que no los separaran de su madre biológica desaparecida.

Según Abel Madariaga, Secretario de *Abuelas*, a partir de este tipo de situaciones, la Asociación decidió tener una “nueva política institucional en relación a los medios que hizo que Abuelas comenzara a generar material de archivo propio para ofrecer a todos aquellos que quisieran saber sobre la apropiación de niños y sobre su búsqueda” (*Abuelas*, 2007: 112). Esta decisión podría ser interpretada como un punto de quiebre entre un antes y un después en las estrategias institucionales de búsqueda y de difusión de *Abuelas*. A partir de este momento, dichas estrategias no sólo comenzarán a otorgarle importancia a los medios, sino que también tomarán una iniciativa con respecto a ellos.

Pero, además, crear una nueva política institucional de medios también implicaba constituir un público destinatario y producir estrategias de difusión para llegar a esa audiencia. Madariaga recuerda que, el 24 de marzo de 1996, cuando pasó por el acto de *Madres* en Plaza Congreso, vio que se encontraban allí algunos actores y actrices jóvenes⁴² que en ese momento⁴³ protagonizaban la tira *Montaña Rusa*⁴³ en Canal 13:

Estos actores tenían la misma edad de los nietos apropiados, probablemente miraban los mismos programas, escuchaban la misma música y concurrían a los mismos sitios. La identificación de los jóvenes buscados con otros jóvenes de su misma generación podía convertirse en una herramienta más” (*Abuelas*, 2007: 111).

Esta anécdota sirve para ilustrar de qué manera *Abuelas* comenzaba a delinear una política institucional de difusión que tendría como público destinatario a aquellos/as jóvenes nacidos durante el período dictatorial, entre los/as que podían encontrarse los/as nietos/as que buscaban. La mencionada renovación generacional que se produjo en el movimiento de derechos humanos provocó un cambio en la imagen que las Abuelas -en tanto tales y en cuanto institución- tenían de sus nietos/as como bebés y niños/as hacia la construcción de una nueva imagen como jóvenes. Por tanto, en ese momento, la Asociación se había planteado que debía configurar y transmitir sus mensajes teniendo en cuenta la edad que promediaban los/as nietos/as que buscaban a fines de los años '90. Los documentos oficiales de *Abuelas* cuentan que, a partir de la constatación de ese cambio etario, surgió la idea de que ya no tenían que dirigirse a quienes podían llegar a

⁴² Esta tira dio a conocer a actores y actrices que luego se consagrarían en la pequeña pantalla, como Gastón Pauls, Nancy Dupláa, Esteban Prol, Carla Peterson, Diego Olivera, Diego Ramos, etc.

⁴³ Según la sinopsis de la tira, Mariana (Nancy Dupláa) es una chica de 16 años que vive con su madre Liliana (Beatriz Spelzini) y su hermano menor, Facundo (Juan Gabriel Yacuzi). Ambos hermanos conviven con la pareja de su madre, Guillermo (Horacio Peña). Guillermo está divorciado y tiene un hijo de 20 años llamado Alejandro (Gastón Pauls). Todo cambiará en la vida de Mariana cuando ambos se conozcan y se enamoren mutuamente.

tener a sus nietos/as. Podían hablarles a ellos/as mismos porque ya tenían autonomía de decisión y podían hacerlo a través de otros/as jóvenes –hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as, y personalidades de la cultura, el arte y los medios de esa generación- con quienes, quizás, sus nietos/as compartían discursos, sentidos y prácticas que, por entonces, aparecían como las nuevas vías para localizar a más nietos/as y profundizar la instalación social de su causa. De esta manera, las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión de *Abuelas* rompieron los límites del *familismo*, incluyendo a otros actores sociales no asociados a la lucha por los derechos humanos para que hablaran públicamente sobre el delito de apropiación de menores⁴⁴.

⁴⁴ Aquí cabe destacar que el *familismo* implica “un alto grado de exclusión de otras voces sociales –por ejemplo, ancladas en la ciudadanía o en una perspectiva más universal referida a la condición humana- en la discusión pública de los sentidos del pasado y de las políticas a seguir en relación con ese pasado” (Jelin, 2010, [2006]: 167-168).

Capítulo II. Las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión: entre la cultura, el arte y los medios masivos de comunicación

1. Las campañas de difusión masiva: ¿Vos sabés quién sos?

En 1997, las Abuelas cumplieron veinte años como Asociación y, para ese entonces, habían recuperado la identidad de cincuenta y nueve chicos/as y los/as habían restituido a sus familias biológicas. Muchos/as de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as, ya adolescentes y organizados/as en H.I.J.O.S., participaban activamente en la reconstrucción de la historia de sus padres y en la reivindicación de su militancia política. Mientras que aquellos/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as que participaban en *Abuelas* intervenían en la búsqueda de sus pares apropiados mediante la puesta en el escenario público de acciones y de producciones que incluían elementos culturales, artísticos y mediáticos. Esta nueva etapa memorial, en la que las nuevas generaciones comenzaron a participar activamente en la visibilización pública de las causas de derechos humanos, contribuyó a la producción de un cambio en las estrategias institucionales de búsqueda y de difusión de *Abuelas*. Este cambio marcó el inicio de una nueva etapa en la historia de la Asociación a partir de 1997 en adelante. Así lo reconoce el relato institucional:

Cuando las Abuelas tomaron conciencia de que sus nietos habían crecido, y que eso implicaba la posibilidad de contar con ellos en la búsqueda de su identidad, cambiaron la metodología de búsqueda: ya no se trataba de buscar a los niños, se trataba de acercar a los jóvenes a las Abuelas a través de la difusión⁴⁵.

Como se mencionó en el capítulo I, la renovación generacional produjo un cambio en la imagen que las Abuelas tenían de los/as nietos/as que buscaban de bebés y niños/as a jóvenes, teniendo en cuenta que los/as hijos/as de desaparecidos/as ya promediaban los veinte años de edad. A partir de este hecho, la Asociación se planteó que debía tener en cuenta este nuevo público en los modos de construcción y de transmisión de sus mensajes institucionales de búsqueda y de difusión. Por esto, en la Asociación surgió la idea de que el acercamiento a estos/as jóvenes podía lograrse a través de la realización de eventos y de actividades que incluyeran a sus medios de

⁴⁵ Sitio web de *Abuelas*: <https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1> (Fecha de consulta: 31/10/2011).

socialización, sus consumos culturales y sus pares generacionales⁴⁶.

Por tal motivo, si bien las Abuelas continuaron desarrollando estrategias de búsqueda a través de instituciones públicas, y a partir de datos y de denuncias de la ciudadanía, a partir de 1997 y hasta la actualidad, comenzaron a elaborar, de manera planificada y sistemática, una serie de campañas de difusión que incluían instalaciones artísticas, muestras gráficas y fotográficas, encuentros, recitales, concursos (literarios, fotográficos, coreográficos, de cortometrajes y de arquitectura) y eventos; spots televisivos y radiales, y producciones audiovisuales, algunas para fechas puntuales como los aniversarios de la Asociación; charlas, talleres, proyectos y materiales educativos; y congresos, seminarios y materiales académicos y científicos sobre el delito de apropiación de menores y sobre el proceso de restitución de la identidad.

En este marco, la Asociación realizó, desde ese mismo año 1997 y hasta el presente, una serie de convocatorias a personalidades vinculadas a la cultura, al arte y a los medios, quienes aceptaron participar activamente en la organización y en la realización de estas campañas. Sin embargo, esta estrategia no es propia de *Abuelas*, sino que ha sido y es reproducida por diversas campañas de bien público con los objetivos de legitimar y de potenciar la llegada masiva de diversas temáticas y problemáticas a determinados públicos. En este caso, el público más importante para las Abuelas es la generación de los/as nietos/as apropiados/as. De esta manera, la Asociación se planteó la hipótesis de que los/as jóvenes que verían y escucharían los spots, y/ o que asistirían a las actividades y a los eventos que formaban parte de sus campañas se sentirían convocados por la presencia de aquellas personalidades y apelados por sus consumos culturales.

En 1997, las Abuelas dieron una conferencia de prensa por su vigésimo aniversario en la que anunciaron el lanzamiento de su primera campaña de difusión titulada *¿Vos sabés quién sos?* –una pregunta que por primera vez se dirigía directamente a cada joven, por el uso de la segunda persona del singular, para instalar la duda sobre su identidad-, y que incluía diversas actividades a realizarse en lo que denominaron como “Semana por la Identidad”, del 21 al 24 de noviembre. En esa conferencia, además, efectuaron una convocatoria a diferentes personalidades de la

⁴⁶ Para las Abuelas, el deporte es “un medio de socialización a través del cual se transmiten y ejercitan valores, sobre todo entre la juventud” (*Abuelas*, 2007: 180) y los rockeros “hablan el mismo idioma que los nietos”. Sitio web de *Abuelas*: <https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1> (Fecha de consulta: 31/10/ 2011).

cultura, del arte y de los medios (deportistas, músicos, conductores y productores de medios⁴⁷, artistas plásticos, profesores universitarios vinculados al diseño gráfico⁴⁸ y teatristas), quienes respondieron aportando desde sus profesiones a la realización de las actividades que formaron parte de la campaña. En algunos casos, y sin sospecharlo, esa convocatoria daría lugar a la creación de producciones y de colectivos culturales, algunos efímeros y otros que tuvieron cierta continuidad en el tiempo: “Deporte por la Identidad”⁴⁹, “Encuentro de Música Popular”⁵⁰, “Rock por la Identidad”⁵¹, “Música por la Identidad” y “Pintada Colectiva”⁵². A estas producciones y a estos colectivos se les sumarían años después otras producciones, actividades y eventos “por la identidad”⁵³. Los teatristas dieron cierre a esa semana de actividades con un “Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo” con la puesta en escena de un texto titulado *¿Vos sabés quién sos?*, al igual que el nombre de la campaña de difusión de *Abuelas* lanzada en ese mismo año, escrito por el dramaturgo Roberto “Tito” Cossa, y dirigido por Leonor Manso y Roberto Villanueva Cosse, en el Teatro Nacional Cervantes. Este homenaje, que será analizado en la segunda parte de esta tesis, puede ser considerado la primera aproximación del teatro a la causa de *Abuelas* y uno de los antecedentes de lo que sería TxI a partir de los años 2000/2001.

A partir de este mismo año 1997, el grupo de jóvenes que participaba en la organización y en la realización de actividades artísticas de *Abuelas*, descrito en el capítulo I, fue adquiriendo un rol cada vez más protagónico en la elaboración de las

⁴⁷ El conductor del programa *Rock argento* por FM La Rocka, Conrado Geiger, el locutor Quique Pesoa, su esposa Leda Berlusconi y la productora radial Paula Nicolini colaboraron en la organización y realización del Encuentro de Música Popular y de Rock por la Identidad en Plaza de Mayo.

⁴⁸ Los profesores de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA Ricardo Méndez, Raúl Bellucía y Oscar Valdés habían participado en el armado de la idea de esta campaña. El afiche y la consulta con publicitarios sobre el nombre de la campaña estuvieron a cargo del Bellucía. “Muchos le decían que nunca se había realizado una campaña masiva apoyada tan sólo en una pregunta” (*Abuelas*, 2007: 126).

⁴⁹ En 1997, los deportistas de diferentes disciplinas firmaron una solicitada en forma de volante reclamando la restitución de los/as nietos/as apropiados/as.

⁵⁰ En este primer encuentro participaron músicos de distintos géneros como las murgas Mozzi y el Murgón, Traficantes de Matracas, y los artistas de la canción popular Juan Carlos Baglietto, Miguel Cantilo, Ignacio Copani, Víctor Heredia, Lito Vitale, Liliana Herrero, Jairo, Dúo Malosetti-Goldman, Raúl Carnota, Opus Cuatro, Piero, Néstor Gabetta, Beto Solas, Los Tipitos, Jorge Marziali, Teresa Parodi y la adhesión de Joan Manuel Serrat, Sandra Mihanovich, Alejandro Lerner y Julia Zenko.

⁵¹ Las bandas Los Caballeros de la Quema, Los Visitantes, Las Pelotas y Bersuit Vergarabat dieron lugar al primer recital de rock en Plaza de Mayo que convocó a más de 50 mil jóvenes.

⁵² Los artistas plásticos Patricia Aballay, León Ferrari, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Carlos Gorriarena y Carlos Alonso realizaron la *Pintada Colectiva* de una tela y una madera circular junto con las Abuelas, los/as nietos/as y el público en el Centro Cultural Recoleta.

⁵³ “Fotografía por la Identidad”, “Cine por la Identidad”, “Danza por la Identidad”, “Arquitectura por la Identidad” y “Tango por la Identidad”.

nuevas estrategias para la búsqueda de los/as nietos/as apropiados/as y para la difusión del trabajo de la Asociación. Una de esas estrategias fue la de continuar estableciendo vínculos con los profesores y alumnos de algunas facultades de la Universidad de Buenos Aires (UBA) para elaborar y llevar a cabo proyectos y talleres conjuntos que tuvieran como objetivos difundir y ampliar la labor institucional. Entre ellos, se destacan los talleres sobre el trabajo interdisciplinario de *Abuelas* realizados en el año 1998 por parte de Tatiana Sfiligoy y María Lavallo Lemos, dos nietas restituidas y graduadas en Psicología. Estos talleres fueron organizados junto a Alicia Lo Giúdice, coordinadora del equipo de psicólogos de *Abuelas*, con el apoyo de la cátedra de Psicología, Ética y Derechos Humanos de la UBA. Otro de los proyectos fue denominado Reconstrucción de la Identidad de los Desaparecidos. “Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo”, por medio de un convenio con la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. La unidad de coordinación del proyecto quedó a cargo de Mariana Eva Pérez⁵⁴ y Juliana García, dos jóvenes que buscaban a sus hermanos/as y que, por entonces, participaban en *Abuelas*. Este archivo, creado en ese mismo año 1998, tiene por objetivo reconstruir las historias de vida de los padres desaparecidos a través de la recopilación de relatos de familiares, amigos/as, compañeros/as de militancia y de cautiverio, y de fotos, cartas y objetos de aquellos padres, para ser entregados a los hijos/as-nietos/as que recuperan sus identidades.

Otra de las estrategias fue la del *Mensuario* que surgió en 1999. La idea gestada por el grupo de jóvenes consistía en hacer un tabloide institucional, en blanco y negro, para pegar en las facultades a las que ellos/as concurrían. Según el relato de la Asociación, el tabloide superó las expectativas de los/as jóvenes, cuando éstos/as se dieron cuenta de que sus compañeros/as de facultad “lo leían y muchos inclusive se lo llevaban” (*Abuelas*, 2007: 138). De este modo, surgió la inquietud de ampliarlo y uno de los profesores de la Facultad de Diseño de la UBA, Raúl Belluccia -quien ya venía participando junto con otros profesores y alumnos en la producción de materiales de difusión para *Abuelas*-, propuso hacer un periódico de ocho páginas a dos colores que incluyera ilustraciones. De esta manera, se creó el *Mensuario* de *Abuelas* destinado, principalmente, a publicitar la búsqueda de los/as nietos/as, a denunciar a los responsables y cómplices del delito de apropiación de menores, y a visibilizar su trabajo

⁵⁴ Tal como mencionó en el capítulo I, es hija de desaparecidos, hermana de un nieto recuperado, militante de H.I.J.O.S., por entonces también militante de *Abuelas*, y escritora y dramaturga de monólogos y obras de TxI, algunos de los cuales serán analizados en la tercera parte de esta tesis.

institucional entre un público asociado a -o interesado en- las luchas por los derechos humanos.

Pero, además, muchos/as de estos/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as cumplirán un rol destacado no sólo en la producción de los materiales de difusión de *Abuelas*, sino que también serán, en muchos casos, sus protagonistas, o bien, serán interpretados por actores y actrices. A continuación, se analizará la construcción de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad en una serie de producciones audiovisuales, y de materiales y programas educativos elaborados por -o en conjunto con- *Abuelas*.

2. Spots para televisión: el nombre, la sangre y el testimonio

En el marco de sus campañas de difusión, *Abuelas* lanzó, a partir del año 2000 y hasta el 2015, una serie de spots para televisión. Éstos buscan generar el efecto de la duda en el público de la generación de los/as nietos/as apropiados/as y sensibilizar a la sociedad en su conjunto, convocándola con la presencia de personalidades reconocidas públicamente que apoyan la causa, y/o a ciertos sectores sociales para que brinden información sobre posibles casos de apropiación. De acuerdo con Arreche en su estudio sobre *A propósito de la duda* (2000), espectáculo semimontado inaugural de TxI, la duda es un *principio movilizador* “en la búsqueda de un camino hacia la verdad, que implica la restitución de la identidad sustraída” (Arreche, 2012: 115). El principio movilizador de la duda busca poner en sospecha la naturalización de ciertos datos identitarios básicos como el nombre, el apellido, la fecha de nacimiento, la nacionalidad y la identidad de los progenitores. Ahora bien, ese principio movilizador se configuró en el título de la mencionada primera campaña de difusión de *Abuelas* – *¿Vos sabés quién sos?*-, en la que se incluyen estos spots. En este sentido, podría decirse que esa campaña y estos spots constituyen un antecedente para el mencionado espectáculo inaugural de TxI y otras de sus producciones teatrales posteriores que tomaron el principio movilizador de la duda en torno a la identidad personal para instalarlo en sus espectadores con el mismo propósito de búsqueda.

Clarisa Veiga, Coordinadora del Área de Prensa y Difusión de *Abuelas*⁵⁵, cuenta que los spots son el resultado del trabajo en equipo del área que ella representa, y que se encarga de la elaboración de los guiones y de la realización de estas piezas de

⁵⁵ Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 15/4/2016.

comunicación. En ese trabajo también suelen participar nietos/as recuperados/as, instancias gubernamentales, actores y directores de teatro, y profesionales de la comunicación y de la publicidad que se acercan a colaborar. Cada spot ha tenido diferentes instancias de producción de acuerdo al contexto histórico del país, a la edad de los/as nietos/as que se buscan y a la etapa de la vida por la que éstos/as están transitando, y a la dinámica y la organización de la Asociación. Algunos spots fueron sugeridos por profesionales proveniente del mundo del cine y de la publicidad, como *Del otro lado del espejo* (2000)⁵⁶ y *Entre todos te estamos buscando* (2014)⁵⁷. Otros surgieron a partir de las ideas del nieto recuperado Sabino Abdala que estudió cine, como *Los nietos buscan a los nietos* (2012)⁵⁸ y *Te espera* (2012)⁵⁹. Los dos últimos spots, *Resolvé tu identidad ahora* (2013)⁶⁰ y *Buscá la verdad* (2015)⁶¹, fueron elaborados por el Equipo de Prensa y Difusión de *Abuelas*, con el asesoramiento de la Secretaría de Medios del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, y la dirección del actor y director teatral Daniel Fanego, uno de los miembros fundadores de TxI.

Los spots comenzaron a ser transmitidos en los canales de televisión de aire por la solicitud de pautas publicitarias para campañas de bien público por parte de *Abuelas* a diferentes gobiernos locales y nacionales. Primeramente, la Asociación consiguió una pauta del entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires Fernando de la Rúa a fines de los '90. Luego, obtuvo oficialmente una pauta con la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación audiovisual en 2009, durante la gestión de Cristina Fernández de Kirchner.

La mayoría de estos spots fueron construidos alrededor de los ejes temáticos de la figura del nombre, la retórica de la sangre y la apelación al recurso del testimonio. La importancia de analizar estos ejes reside en que éstos serán retomados por varias de las obras y de los monólogos de TxI que serán analizados en la segunda y en la tercera parte de esta tesis.

⁵⁶ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/spot-televisivo-historico-del-otro-lado-del-espejo-179> (Fecha de consulta: 26/01/2016).

⁵⁷ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/elena-campana-entre-todos-te-estamos-buscando-2> (Fecha de consulta: 20/4/2016).

⁵⁸ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/spot-televisivo-los-nietos-buscan-a-los-nietos-164> (Fecha de consulta: 26/01/2016). El recurso de la articulación entre los modos de representación singular/universal también se observa en el spot *Buscá la verdad* (2015).

⁵⁹ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/spot-televisivo-te-espera-165> (Fecha de consulta: 20/4/2016).

⁶⁰ Disponible en <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/resolve-tu-identidad-ahora-3> (Fecha de consulta: 26/01/2016).

⁶¹ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/busca-la-verdad-196> (Fecha de consulta: 26/01/2016).

En los primeros spots de *Abuelas*, el mensaje, configurado en forma escrita u oral, se dirigía a la singularidad de cada joven mediante el uso de un lenguaje coloquial y, a la vez, imperativo: “Si creés que sos hijo de desaparecidos o tenés dudas sobre tu identidad, comunicáte con las Abuelas de Plaza de Mayo”. Algunos spots incluían dramatizaciones en las que los/as nietos/as apropiados/as eran personificados/as por jóvenes actores no profesionales. “La exploración en el trabajo con actores no profesionales constituye el grado extremo de búsqueda de verosimilitud” (Verzero, 2014: 4). Otros spots apelaban a la presencia y a la voz de familiares de jóvenes apropiados/as, en particular, hermanos/as. Los spots finalizaban con los datos de contacto de *Abuelas*: el número de teléfono junto al logo institucional y, en algunos casos también, la dirección de e-mail y la página web de la Asociación.

Según Veiga, el Equipo de Prensa y Difusión conversa con aquellos/as nietos/as que se acercaron a la Asociación a fin de conocer qué mensaje los/as convocó y/o sensibilizó para producir los spots y armar los slogans que buscan interpelar a los/as nietos/as apropiados/as.

En el año 2004, con la conmemoración del 27° aniversario de *Abuelas*, la Asociación lanzó una nueva campaña de difusión que llevaba por slogan: “Entre todos te estamos buscando”. A diferencia de la primera campaña de *Abuelas* que sólo se enfocaba en convocar a los/as jóvenes con dudas acerca de sus identidades personales, esta nueva campaña, según el relato de la Asociación, buscaba interpelar “también a sus amigos, novios, novias, compañeros de trabajo, parientes: a todo su entorno” (*Abuelas*, 2007: 190). Esta campaña se basaba en la experiencia institucional que sostiene que “la mayoría de los jóvenes transitaron el doloroso camino de la búsqueda acompañados por alguien que supo contenerlos y apoyarlos afectivamente, pero que a la vez supo darles información fundamental para canalizar su búsqueda” (Idem). De esta manera, el entorno familiar y social de los/as nietos/as apropiados/as aparecía, para la Asociación, como una vía intermediaria más de comunicación entre los/as nietos/as y las Abuelas. Pero, además, estos spots incluyeron la mención del período en el que ocurrieron la mayor parte de las apropiaciones establecido por *Abuelas*: “Si naciste entre 1975 y 1980 podés ser uno de los 400 nietos que estamos buscando”, dato que apuntaba a interpelar a la generación nacida en aquellos años. A partir de ésta y de las sucesivas campañas, los spots recurrieron a la participación de Abuelas, de nietos/as recuperados/as, de figuras

del espectáculo⁶², de los medios de comunicación y del deporte⁶³, y algunas personalidades de la Iglesia Católica⁶⁴.

A continuación, se analizará una serie de spots que fueron construidos alrededor de los mencionados ejes temáticos del nombre, la sangre y el testimonio.

El primer eje a analizar es el del nombre. “El nombre y el apellido [evocan] (...) una inserción en el espacio y en lazos de consanguinidad específicos” (Da Silva Catela, 2005: 136). Ese espacio de pertenencia define a alguien como “persona/individuo al nacer: un nombre, una genealogía, lazos primordiales y sangre” (137). Ahora bien, los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as fueron quitados/as de aquél espacio para ser insertos/as en otro, al ser inscriptos/as por sus apropiadores con otros nombres y apellidos. En el caso de que sus identidades sean restituidas, se produce un proceso jurídico, pero también personal en relación al nombre para re-insertarse en aquel espacio genealógico, primordial y sanguíneo. El/la nieto/a recuperado/a cambia el nombre y el apellido legales inscriptos por sus apropiadores por el nombre y el apellido otorgados por los padres biológicos desaparecidos, desconocidos por él/ella hasta ese momento. “No siempre permanecen los nombres en la memoria de los niños apropiados, o muchas veces sólo se sabe por medio de testigos que vieron esos nacimientos y dónde sus madres transmitieron el deseo de colocar tal o cual nombre” (Idem). Quizá por esta cuestión, en términos generales, los spots construidos alrededor del eje temático del nombre buscan interpelar a los receptores a poner en duda sus identidades a partir del

⁶² *El Aplauso* (2006), incluye una dramatización en la que las personas que se encuentran en una playa comienzan a caminar mientras aplauden para encontrar a los padres de un niño perdido. Los aplausos continúan hasta que aparece un grupo de actores y actrices, músicos reconocidos, Abuelas y nietos/as aplaudiendo de pie. El spot finaliza con el slogan: “Entre todos te estamos buscando”. Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/spot-televisivo-historico-el-aplause-177> (Fecha de consulta: 26/01/2016).

⁶³ En *Hace 10 mundiales que te estamos buscando* (2014), los jugadores de la selección argentina de fútbol, junto con las Abuelas y algunos/as nietos/as posan para la foto mientras sostienen una bandera con el slogan: “Resolvé tu identidad ahora”, acompañado por el logo y los datos de contacto de la Asociación. A continuación, algunos jugadores sostienen un cartel que reproduce lo que lleva escrito la bandera, y dicen mirando a cámara: “Acercáte a Abuelas”, “hace 10 mundiales que te estamos buscando”. El spot fue emitido durante los cortes publicitarios de los partidos del Mundial de Fútbol Brasil 2014. Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/hace-mundiales-que-te-estamos-buscando-a-7> (Fecha de consulta: 26/01/2016).

⁶⁴ En *La fe mueve hacia la verdad* (2014), el arzobispo de la provincia de Santa Fé y presidente de la Conferencia Episcopal Argentina, Monseñor José María Arancedo, acompañado a cada lado por la Presidenta y la Vicepresidenta de *Abuelas*, lee una carta en la que se dirige, de manera imperativa, a “quienes tengan datos sobre el paradero de niños o conozcan lugares de sepultura clandestina”, con el objetivo de que “se reconozcan moralmente obligados a acudir a las autoridades pertinentes”. El spot finaliza con la siguiente frase escrita: “Rompe el silencio. Si tenés datos sobre hijos de desaparecidos, comunicáte con Abuelas de Plaza de Mayo”. Este spot se basó en la información de que, al menos, dos nietos restituidos habían sido dados en adopción por el Movimiento Familiar Cristiano. Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/la-fe-mueve-hacia-la-verdad-1> (Fecha de consulta: 26/01/2016).

binomio conocimiento/desconocimiento del nombre “verdadero”, es decir, otorgado por los padres biológicos.

En el spot *Del otro lado del espejo* (2000) se construye la idea de la identidad sustituida como una identidad dividida. La figura de un nieto apropiado es personificada por parte de un joven actor no profesional. Tal como se mencionó anteriormente, el recurso de apelar a la actuación de un joven actor no profesional pretende producir el máximo efecto de realidad y de identificación en el público juvenil de los/as nietos/as que *Abuelas* se propone interpelar. El personaje del nieto interpreta la secuencia de las acciones rutinarias de despertarse, levantarse, lavarse, secarse y mirarse la cara en el espejo. Esta dramatización del acto cotidiano del despertar funciona como metáfora y, a la vez, como disparador del despertar de la duda acerca de la identidad. El personaje del nieto es duplicado frente al espejo en el que se mira, pero mediante la imagen de otro joven. La imagen de este joven se queda mirando al personaje del nieto, como si estuviera esperando su reconocimiento, pero esto nunca sucede. La cámara se mueve hacia el otro lado del espejo y la imagen se queda en negro, connotando un efecto de oscuridad, en la que es imposible ver o percibir, en este caso, la condición de apropiación. La música instrumental que acompaña a las imágenes, interpretada con una guitarra criolla, genera un efecto de suspenso. El nieto, en tanto personaje e imagen, es mencionado con dos nombres: “Pedro existe. Mariano no lo sabe. Su abuela aún lo busca”, dice la voz en off de un joven locutor no profesional. La frase sintetiza, a partir del uso de verbos en tiempo presente y de la imagen de dos sujetos diferentes, la persistencia de una identidad sustituida en el pasado. El desconocimiento de la condición de apropiación se desplaza y se condensa en el desconocimiento del nombre “verdadero”. El nombre Pedro remite al espacio de pertenencia y a los lazos de consanguinidad a los que el nieto pertenecía antes de ser violentados por la apropiación. Sin embargo, ese nombre continúa existiendo a pesar de la condición de apropiación y de su desconocimiento por parte del nieto. La abuela aparece como una tercera persona que introduce el vínculo de sangre deshecho con su nieto a partir de su búsqueda presente, que se dirige hacia un futuro incierto de encuentro o desencuentro⁶⁵.

⁶⁵ Entre otros spots que, con el correr de los años, continuaron recurriendo al binomio conocimiento/desconocimiento del nombre “verdadero”, se pueden mencionar: *Tatiana* (2006), en el que Tatiana Sfiligoy, una nieta recuperada, se presenta de la siguiente manera: “Yo sé mi nombre, mi nombre es Tatiana y conozco mis orígenes porque las Abuelas me encontraron” (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KCiRGkjG1kU>. Fecha de consulta: 26/01/2016); y Andy Kusnetzoff y las Abuelas (2010), en el que el conductor radial y televisivo abre el spot con la siguiente frase: “Mi nombre es Andrés Kusnetzoff, pero me dicen Andy. Tal vez vos no tengas tu verdadero nombre”.

El segundo eje a examinar es el de la sangre. La retórica de la sangre remite a la dimensión biológica de la identidad. Esta dimensión ocupa un lugar preponderante en el discurso de *Abuelas* que “cuando se refiere a la identidad lo hace alrededor de un doble eje: la genética y la familia” (Gatti, 2011: 123). Como se hizo referencia en el capítulo I, para comprobar la identidad genética de los/as nietos/as sospechados/as de ser apropiados/as, las Abuelas promovieron la investigación y el descubrimiento del índice de “abuelidad” que permitió restituir las identidades de muchos/as nietos/as. Ahora bien, esa política de búsqueda de *Abuelas* “se transformó en una política de la identidad que se articuló sobre la definición más conservadora posible: identidad es la preservación de lo que es” (Gatti, 2011: 132). Como consecuencia, “toda definición de identidad sensible a la labilidad de ésta (la del juego con los géneros, la de la flexibilidad de los nombres, la de la ambigüedad de los territorios, la de la paradoja y el cambio) es expulsada al territorio de las ideas equívocas” (Idem). No obstante, el proyecto del “Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo”, también mencionado en el capítulo I, balancea el peso de la concepción esencialista de la identidad. “El equilibrio se impone: lo biológico se encuentra con lo cultural; la familia, el linaje, la saga, en fin, la poderosa retórica de la autenticidad, completan lo que está inscrito en cada uno de manera indeleble: la huella genética” (Gatti, 2011: 145).

Dentro del grupo de spots que se configuran a partir de la retórica de la sangre, se observa un registro del paso del tiempo por parte de *Abuelas*. Este registro implica la constatación del cambio en la edad biológica de los/as nietos/as y la permanencia de la búsqueda de aquellos/as, por parte de la familia biológica, teniendo en cuenta ese paso del tiempo.

En el spot *El cochecito* (2001)⁶⁶, la cámara se acerca de manera progresiva hasta hacer un primer plano en la imagen actual de un objeto que pertenece al tiempo pasado de la infancia: un cochecito de bebé ubicado hacia la derecha de un espacio vacío y oscuro, pero iluminado por una penumbra que proviene de una ventana fuera de encuadre. En este spot se configuran y se articulan dos nuevos binomios: ausencia/presencia y oscuridad/luz. El cochecito mantiene una relación sinecdóquica con el/la nieto/a, como si fuera la parte presente del todo ausente. La oscuridad de un pasado de represión y de ausencia que persisten contrasta con la luz, aunque sombría,

(Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/spot-televisivo-andy-kusnetzoff-y-las-abuelas-172>. Fecha de consulta: 26/01/2016).

⁶⁶ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/spot-televisivo-historico-el-cochecito-178> (Fecha de consulta: 26/01/2016).

que busca hacer presente esa ausencia. De fondo, una melodía, interpretada por un piano, que se asemeja a una canción de cuna, refuerza la evocación del tiempo pasado de la infancia. La voz en off de una mujer personifica a una abuela que se dirige, de manera coloquial, por el uso de la segunda persona del singular, a su nieto/a apropiado/a que busca: “Aunque ya no entres en tu primer cochecito, siempre habrá lugar para vos en nuestra casa y en nuestro corazón”. De esta manera, la frase condensa y reafirma el pasaje de la imagen que las Abuelas tenían de los/as nietos/as como bebés y niños/as hacia una nueva imagen como jóvenes. Mientras que el uso del verbo en futuro hace referencia a la permanencia en el tiempo de la espera y de los afectos del “nosotros” de la familia biológica ante el potencial encuentro del nieto/a.

Con el correr de los años y con la renovación generacional, la imagen construida por parte de las Abuelas de sus nietos/as como jóvenes se desplazará hacia la configuración de una nueva imagen como adultos y, más específicamente, como padres. El spot *Resolvé tu identidad ahora* (2013) incluye una dramatización en la que aparecen personificadas una mujer apropiadora, ahora abuela, su hija apropiada, ya adulta, con su bebé y una médica pediatra. Ésta última les efectúa a la mujer apropiadora y a su hija apropiada una serie de preguntas para saber si tienen antecedentes de enfermedades importantes en la familia. Las actuaciones por parte de actrices no profesionales buscan, nuevamente, producir un efecto de realidad e identificación en el público joven-adulto de los/as nietos/as apropiados/as que son padres.

Pero, además, este spot presenta dos novedades: en primer lugar, *Abuelas* pretende interpelar también al público de los/as apropiadores/as. En segundo lugar, se propone comunicar la idea de que la genética no sólo transmite una identidad en términos biológicos, sino que además puede transmitir enfermedades. El spot finaliza con la siguiente frase, enunciada por Elizabeth Vernaci, una reconocida locutora: “No le dejes a tu hijo la herencia de la duda”. Mientras tanto, una música instrumental, interpretada por un piano, que se asemeja a una canción de cuna acompaña la imagen de la hija-madre que está acunando a su bebé en brazos. La frase que se dirige, de manera imperativa y coloquial, a la generación de los/as hijos/as nacidos entre los años 1975 y 1980 que son padres, los/as interpela a resolver la duda acerca de sus identidades.

Aquí reaparece el recurso al binomio conocimiento/desconocimiento pero, en este caso, en relación al legado familiar en términos biológicos. El spot configura una suerte de advertencia a aquella generación de hijos/as-nietos/as que son madres y padres, pero también a los/as apropiadores/as que en el pasado se consideraron “buenos

padres” porque les podían dar una “buena crianza” a los/as hijos/as de los/as “subversivos” -que consistía en impedir la transmisión y la herencia de la “subversión”, y en criarlos/as y educarlos/as en los valores occidentales y cristianos-: el (des)conocimiento de la identidad genética implica una (ir)responsabilidad como madres y padres por la salud presente y futura de sus hijos/as, y en el caso de los/as apropiadores/as, por la salud presente y futura de sus “nietos/as”.

El tercer eje a estudiar es el del testimonio. Este relato en primera persona articula la voz y la imagen de un protagonista o testigo real de los acontecimientos que narra, y busca transmitir e interpretar una experiencia singular-personal, con el fin de interpelar a una audiencia determinada a creer en la veracidad de aquel relato. Ahora bien, en el spot *Hermanos* (2005)⁶⁷ la voz en off de una narradora que cuenta en primera persona la historia de secuestro de sus padres y de su hermano se desarticula de la imagen en la que aparece una joven que no habla. Aquí no sólo se pone en duda que la voz y la imagen pertenezcan a la misma persona, sino que también se pone en sospecha que la voz y/o la imagen pertenezcan a la protagonista o testigo real de la historia narrada:

Me llamo Mariana, tengo 27 años. Yo estoy buscando a mi hermano. Fue secuestrado junto a mi mamá y mi papá a principios del año ‘77. Ahora él ya tiene 25 años. Tal vez mi hermano tenga miedo. Miedo de enfrentarse a la verdad. Miedo de que le pase algo a él o a las personas con las que vive. Pero yo necesito hablarle. Porque yo también tengo miedo. Tengo miedo de que no nos encontremos nunca.

En este spot, también se observa un registro del paso del tiempo, en este caso, por parte de la figura de los/as hermanos/as de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as. Los/as nietos/as continúan siendo representados/as como personajes jóvenes e interpelados/as como público joven. La voz en off de la narradora no menciona su apellido, ni los nombres y/o fotografías de sus padres desaparecidos, y/o de su hermano apropiado. Sólo aparece una imagen de archivo de un auto Falcon en movimiento reflejada sobre un espejo, que tiñe de color verde toda su superficie, y que funciona como símbolo de los operativos de secuestro durante la dictadura. Por lo que, podría decirse, este spot utiliza el testimonio como un dispositivo para construir una historia particular, pero exenta de singularidades, con la intención de representar de manera universal la diversidad de historias de jóvenes que buscan a sus hermanos/as.

En este sentido, este spot también incluye una dramatización que apela a la actuación de jóvenes actores no profesionales. La joven se mira en el mencionado

⁶⁷ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?time_continue=51&v=Jy2fGMRUONk. (Fecha de consulta: 26/01/2016).

espejo, sobre el que aparece reflejada la imagen del Falcon, y se da vuelta. Esta acción genera como efecto de sentido la idea de darle la espalda a ese pasado traumático, cuyos efectos y/o consecuencias, sin embargo, persisten en el presente con la ausencia y la búsqueda del hermano. También aparece un joven que personifica a su hermano apropiado. Las imágenes de los rostros de ambos personajes van apareciendo de manera alternada, lo que connota un efecto de separación. Sus rostros exteriorizan un sentimiento de tristeza en las comisuras de sus labios y en sus cabezas, por momentos, inclinadas hacia abajo. De fondo, una música instrumental, interpretada por un violín, acentúa ese sentimiento. Un juego de miradas se produce entre ambos personajes: la mirada de la joven busca la mirada del joven que se dirige hacia otro lado, baja, se desvía o se pierde. Este juego produce el sentido de una búsqueda de reconocimiento trunca. Sobre el final, si bien los primeros planos de sus rostros quedan juntos, el joven mira de frente a cámara, pero la joven permanece con sus párpados casi cerrados. Esta imagen provoca un efecto de encuentro y de desencuentro al mismo tiempo. Un juego de luces y de sombras se alinea y se contrapone con los colores negro y blanco de las vestimentas de ambos jóvenes. Este juego genera la sensación de (im)posibilidad para visibilizar o percibir por dónde o cómo buscar al hermano apropiado, o resolver la sospecha acerca de la identidad.

El relato de la joven apela al sentimiento del miedo que genera la duda sobre la identidad. Según las informaciones elaboradas y puestas en circulación por *Abuelas*, los/as jóvenes que manifiestan dudas acerca de sus identidades tienen miedo de comprobar no sólo que son apropiados/as, sino también de que sus apropiadores sean responsables y/o cómplices de la muerte y de la desaparición de sus padres biológicos; de perder el afecto de sus apropiadores; o bien, de que éstos vayan a la cárcel tras probarse el delito de apropiación. Pero el relato también configura la idea de que ese sentimiento no es privativo de los/as jóvenes que tienen dudas acerca de sus identidades, sino que también está presente en sus hermanos/as. Este spot apela al sentimiento del miedo para que aquellos/as jóvenes que tienen sospechas acerca de sus identidades se sientan identificados/as e interpelados/as a superar el miedo y a resolver sus dudas.

Un procedimiento similar de apelar al recurso de la articulación entre los modos de representación singular/universal se observa en el spot *Los nietos buscan a los nietos* (2011). A diferencia del spot anterior, éste recurre no sólo a la articulación entre la voz y la imagen, sino también al trabajo con protagonistas reales, en lugar de apelar a la actuación de actores. Este spot expone los rostros y las voces de algunos/as nietos/as

recuperados/as para interpelar al público de los/as nietos/as apropiados/as, en tanto jóvenes-adultos/as que pueden llegar a sentirse identificados con los/as nietos/as recuperados/as por tener las mismas edades, pero también las mismas dudas y los mismos miedos por los que aquellos/as atravesaron. Este spot retoma y resignifica los considerados *performances* testimoniales de los/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as que brindaban testimonio de sus historias de apropiación y de restitución a sus pares generacionales en las facultades, a mediados y fines de los años '90. Este spot también puede ser concebido como una estrategia que se pone en acto en el escenario mediático para visibilizar públicamente la figura de los/as nietos/as recuperados/as, bajo un guión preparado de antemano por *Abuelas*, para transmitir saberes, memorias y sentidos en torno al delito de apropiación de menores y a la restitución de la identidad elaborados por la misma Asociación.

Este spot establece un juego de planos y de colores que configura una suerte de ecuación pasado-presente. Esta ecuación genera la imagen del vínculo de sangre deshecho entre la generación de los/as hijos/as-nietos/as (rostros y voces presentes, en primer plano y en color) y la generación de los padres desaparecidos (rostros fotografiados en el pasado, sobre el fondo y en blanco y negro). La figura de estos/as nietos/as es individualizada a través de la aparición de sus rostros, de manera alternada a la izquierda y a la derecha de la pantalla., y de la presentación en primera persona, por medio de la mirada frente a cámara y de la mención de sus nombres, aquellos que fueron asignados por sus padres biológicos desaparecidos: “Soy Mariana”, “soy Carlos”, “soy Manuel”, “soy Juan Pablo”, “soy Matías”, “soy Victoria”, “soy Marcos”, “soy Francisco”, “soy Sabino”. Este formato coral, de rostros y de voces que intervienen de manera coordinada, se reitera para configurar y transmitir un mensaje institucional. Las frases que conforman este mensaje son dichas por cada uno/a de estos/as nietos/as, a modo de piezas de un rompecabezas: “Somos nietos que recuperamos nuestra identidad gracias a la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo”, “la dictadura nos robó de nuestras familias”, “aún quedan 400 nietos que no conocen su verdadera identidad”, “ni el amor con el que sus familias los siguen buscando”, “vos podés ser uno de ellos”, “a nosotros conocer la verdad nos dio la libertad de poder elegir”, “conocé tu verdad, acercáte a Abuelas”, “todos te estamos esperando”. Este mensaje es acompañado por el recurso sonoro de acordes sueltos pulsados en una guitarra criolla que, sobre el final, se van ensamblando hasta conformar una melodía. Este recurso refuerza el formato coral y la imagen de piezas de un rompecabezas. Con esta imagen no se hace referencia

solamente a las frases del mensaje institucional, sino también a los/as nietos/as que lo enuncian, en tanto piezas de un rompecabezas que se va completando con los/as nietos/as que se van recuperando, pero que siempre queda incompleto por los/as que aún faltan encontrar.

De esta manera, lo singular-personal de cada una de las historias de estos/as nietos/as se diluye en favor de la construcción de un “nosotros” que los unifica para visibilizar públicamente una historia colectiva: la de los/as nietos/as apropiados/as que fueron recuperados/as por el trabajo institucional de *Abuelas*.

En suma, se observa que los spots construidos alrededor del eje temático del nombre se configuraron a partir del binomio conocimiento/desconocimiento del nombre “verdadero”, es decir, otorgado por los padres biológicos. Mientras que las temáticas de los spots que giran en torno al eje de la retórica de la sangre fueron cambiando a lo largo de los años, acompañando las diferentes etapas vitales de los mismos destinatarios: los/as nietos/as apropiados/as. Finalmente, los spots que apelaron al recurso del testimonio se produjeron a partir del desplazamiento de lo ficcional a lo real y de la articulación entre los modos de representación singular/universal. Estos spots buscaron visibilizar públicamente la figura y la historia colectivas de los nietos/as recuperados/as y los/as hermanos/as de nietos/as apropiados/as como mediadores y transmisores de los mensajes institucionales de *Abuelas* al público de la generación de los/as nietos/as apropiados/as.

3. De la realidad a la pantalla: las figuras y las historias de nietos/as en las ficciones televisivas

Algunas producciones televisivas configuraron y transmitieron historias ficcionales sobre las figuras y las historias reales de nietos/as recuperados/as. Esas historias articularon ficción y realidad incluyendo en sus tramas relatos testimoniales de nietos/as y jóvenes que buscan a sus hermanos/as.

Entre aquellas producciones televisivas, se hallan algunas pioneras en el abordaje de la temática no realizadas por *Abuelas*, pero que constituyen un antecedente para las producciones realizadas posteriormente por la Asociación.

En la tesis de Feld sobre las historias y las representaciones televisivas de la desaparición forzada de personas durante la dictadura argentina, se hace referencia a la primera ficción televisiva que incluyó en su trama la figura de un hijo de desaparecidos

sospechado de ser apropiado: *Primicias*, realizada por *Pol-ka Producciones* y emitida en el año 2000 por Canal 13, un canal privado de aire, durante el horario central de las 22 horas. A lo largo de tres episodios, el personaje de Fernando Álvarez, un empleado de un periódico y de un canal de noticias, interpretado por el actor Pablo Rago, de repente, se convierte en el hijo de una mujer que, hasta entonces, se presumía desaparecida. Esta mujer, llamada Elsa, resultó estar exiliada en España y llega a Buenos Aires en búsqueda de su hijo que habría sido robado. Este personaje fue encarnado por la actriz Norma Aleandro, quien había sido la actriz principal de la película *La historia oficial* (1985), dirigida por Luis Puenzo, la primera película argentina ganadora del Premio Oscar en 1986. La elección de esta actriz para interpretar este personaje implicaba “un guiño al espectador y multiplicaba las referencias intertextuales” (Feld, 2004: 325). En la película, Aleandro personifica a Alicia, una mujer que sospecha, descubre y revela que su hija de cinco años es hija de desaparecidos y nieta de una Abuela de Plaza de Mayo que la estaba buscando. En *Primicias*, en cambio, el resultado es negativo: un cruce de datos por parte de *Abuelas* revela que Fernando no es hijo de Elsa, ya que su madre había fallecido en el año 1981. Más allá de todo esto, lo que interesa destacar es que, durante esta etapa, en la representación televisiva “la mera inclusión de un ‘niño’ parece ser suficiente para hacer alusión a la compleja experiencia de la desaparición forzada, y sus huellas y sus preguntas abiertas que deja en la sociedad argentina” (Feld, 2004: 326).

Seis años después, la segunda ficción televisiva que también incluyó en su trama la figura y la historia de una hija de desaparecidos apropiada fue la telenovela *Montecristo. Un amor y una venganza*. Esta telenovela consistió en una adaptación libre de la novela de folletín *El Conde de Montecristo* de Alejandro Dumas publicada a lo largo de 1845 y 1846, en una serie de dieciocho partes. La telenovela fue producida por *Telefé Contenidos*⁶⁸ y emitida en el año 2006 por Telefé, otro canal privado de aire, también en el horario central de las 22 horas. En la trama, Laura Ledesma, uno de los personajes protagónicos interpretado por la actriz Paola Krum, fue criada por sus tíos ya que, según le contaron, sus padres habían fallecido en un accidente. Pero Laura es hija de desaparecidos, aunque lo desconoce. El cuestionamiento sobre su origen se le plantea a Laura al mismo tiempo que se le presenta el dilema sobre si es conveniente contarle o no a su hijo quién es su verdadero padre. Ante la negativa de sus apropiadores de

⁶⁸ Productores: Claudio Villarruel y Bernarda Llorente. Dirección: Miguel Colom y Diego Sánchez. Guión: Marcelo Camaño y Guillermo Salmerón.

revelarle la verdad, decide emprender la búsqueda por su cuenta. Así llega a enterarse de que quién atendió el parto de su madre y la entregó a su apropiador trabajaba en el casino de oficiales de Campo de Mayo. Laura se contacta con *Abuelas* y se realiza el análisis de ADN que determina que es hermana de Victoria Sáenz, quien la había buscado toda su vida. A partir de entonces, Laura Ledesma pasará a llamarse Laura Sáenz.

Montecristo tuvo un alto promedio de rating: 22, 6 puntos. Su capítulo final, que fue proyectado en el Estadio Luna Park, tuvo una audiencia que trepó a los 32,9 puntos. Entre los espectadores presentes, se encontraban Abuelas de Plaza de Mayo y nietos/as recuperados/as. La telenovela tuvo importantes repercusiones públicas no sólo por los premios obtenidos⁶⁹, sino también porque triplicó las consultas en la Asociación; y, sobre todo, porque implementó una estrategia de difusión de *Abuelas* que consistía en mostrar, de manera mechada en las escenas, fotografías nítidas de rostros de bebés buscados, que se exponen en la sede de la Asociación y que fueron filmadas allí. Esta estrategia posibilitó la recuperación de un nieto que reconoció su foto de bebé exhibida en la telenovela⁷⁰. Si bien esta ficción televisiva no fue ideada por *Abuelas*, sino por la mencionada productora *Telefé Contenidos*, se convirtió en una estrategia de difusión más al servicio de la causa de la Asociación. Esta ficción logró potenciar la llegada masiva de la problemática de la apropiación de menores y del trabajo institucional de *Abuelas* a nuevos públicos que se creían ajenos –o que eran ajenos- a estas temáticas y problemáticas. Según Adriana Lorenzón, una de sus guionistas: “El acierto de Montecristo fue tocar el tema en un género tan popular como es la telenovela. Eso nos permitió llegar a muchos ciudadanos para quienes la tarea de *Abuelas* no formaba parte de su vida cotidiana” (sin autor, *La Nación*, 26/11/2006)⁷¹. La telenovela es un género melodramático. “Lo que está en juego en el melodrama es el drama del reconocimiento, pues lo que mueve permanentemente la trama es siempre es desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer” (Barbero, 1992: 59). En este sentido, la

⁶⁹ Ganó el Martín Fierro de Oro en el año 2007 y otras siete estatuillas.

⁷⁰ “El mismo día que Marcos Suárez se había realizado el análisis de ADN para saber si era hijo de desaparecidos, vio la telenovela y se reconoció en una foto de bebé que la cámara tomaba en primer plano, en una escena filmada en la sede de *Abuelas*” (Respighi, *Página/12*, 24/9/2006). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-73490-2006-09-24.html>. (Fecha de consulta: 27/1/2016).

⁷¹ Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/860701-el-fenomeno-montecristo>. (Fecha de consulta: 27/01/2006).

inserción de la temática de los/as menores apropiados/as cuyas identidades fueron sustituidas dentro de un formato cuyo conflicto gira en torno al desconocimiento/reconocimiento de la identidad, resultó una combinación efectiva para desplazar la causa de *Abuelas* del orden de lo político-institucional hacia su instalación como una causa de interés social por el derecho a la identidad.

Para el 2006, año en que se emitió *Montecristo*, ya hacía seis años que TxI existía. En el ciclo de TxI del año siguiente 2007, dos actores que trabajaron en esta telenovela, Joaquín Furriel y Viviana Saccone, fueron invitados a participar del “Espacio Abierto” de TxI que será analizado en el capítulo VI de esta tesis.

Montecristo puede ser considerado como el antecedente de la primera ficción televisiva realizada por *Abuelas*, la productora de contenidos “Los puentes de la memoria” y el mismo equipo de *Telefé Contenidos* que realizó aquella telenovela: *Televisión x la Identidad*, una serie integrada por tres unitarios que cuentan diferentes historias de apropiación y de restitución de nietos/as, emitida en el año 2007 por el mismo canal *Telefé* y en el mismo horario central de las 22 horas. En este 2007, *Abuelas* estaba cumpliendo treinta años como institución, TxI ya tenía siete años y las políticas de memoria del Estado Nacional, a las que se hará referencia en el punto 3 de este capítulo, se encontraban en pleno auge.

Televisión x la Identidad tuvo un mediano promedio de rating en relación al que tuvo *Montecristo*: 17,5 puntos. Sin embargo, tuvo mayores repercusiones y más reconocimientos, no sólo nacionales sino también internacionales, que la telenovela⁷².

En los tres unitarios participaron actores y actrices que transitaban los diversos circuitos del teatro oficial, comercial e independiente, el cine y la televisión. Pertenecían a diferentes generaciones y sus formaciones actorales eran diversas. En la serie, estos actores y estas actrices interpretaron a *Abuelas*, detenidos/as-desaparecidos/as, nietos/as, represores, apropiadores, jueces de menores, empleados de la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad, etc. Cabe destacar que, algunos/as de estos

⁷² La serie fue emitida nuevamente en el año 2008 en el horario de las 23.30 hs. Editada en ese mismo año como DVD por el diario *Página/12*. Declarada de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. Recibió el Premio Clarín Espectáculos 2007 como mejor ficción unitaria y cuatro Premios Martín Fierro, entre ellos el de mejor miniserie del año. En 2008 recibió el Premio Emmy Internacional a la mejor película de televisión o miniserie, siendo el primer ciclo de habla hispana en llevarse ese galardón.

actores y de estas actrices habían participado, estaban participando o iban a participar de los ciclos de TxI⁷³.

Los tres unitarios se basan en casos reales. El primer unitario, titulado “Tatiana”, aborda el caso de las hermanas Tatiana Ruarte Britos y Laura Jotar Britos, quienes fueron adoptadas de buena fe por un matrimonio que desconocía su origen como hijas de desaparecidos⁷⁴. Tatiana es la primera nieta recuperada por *Abuelas* en 1980, en plena dictadura militar. El segundo unitario, “Juan”, trata acerca de la historia de Juan Cabandié, nacido en la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA) y apropiado por un policía que participó activamente de la represión⁷⁵. La hermana de crianza de Cabandié, Vanina Falco, lo impulsó a buscar a su familia biológica. El tercer unitario, “Nietos de la esperanza”, a diferencia de los dos anteriores, construye la figura y la historia de una nieta recuperada llamada Lucía, que busca a su hermano apropiado, a partir de varios casos reales y anécdotas que representan a los/as nietos/as recuperados/as⁷⁶.

Ahora bien, más allá de la singularidad de cada una de las historias, en los unitarios se observa la reiteración de ciertos modos de representación en torno a la identidad de los/as desaparecidos/as, la apropiación de menores y la restitución de la identidad.

En primer lugar, los/as desaparecidos/as son representados a partir de una contraposición entre los relatos de sus familiares y los relatos de los represores. Los relatos de los familiares reproducen el uso de la *narrativa humanitaria* (Laqueur, 1996; Sikkink, 1996; Markarian, 2004) para representar a los/as desaparecidos/as a partir de la mención de sus datos identitarios básicos (nombre, edad, ocupación, etc.), la mención de sus valores morales (trabajos en las villas), la pertenencia a una familia (son hijos/as, pero también son padres y madres) y la omisión de sus militancias políticas. Estas militancias silenciadas son repuestas en los relatos de los represores. En particular, las mujeres detenidas son representadas como “las de la JP”, en referencia a la Juventud Peronista, y como “zurdas”, término que remite de manera peyorativa a quienes participaban en organizaciones de la izquierda en los años ‘70.

⁷³ Malena Solda, Lidia Catalano, Lucrecia Capello, Diana Lamas, Gustavo Garzón, Alejandra Flechner, Claudio Gallardou, Mariano Torre, Cristina Fridman, Valentina Bassi, Juan Palomino y Betiana Blum.

⁷⁴ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/television-x-la-identidad-tatiana-137> (Fecha de consulta: 27/01/2016).

⁷⁵ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/television-x-la-identidad-yo-soy-juan-138> (Fecha de consulta: 26/01/2016).

⁷⁶ Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/video-galeria/television-x-la-identidad-nietos-de-la-esperanza-139> (Fecha de consulta: 27/01/2016).

En este sentido, *Televisión x la identidad* reproduce los modos de representación de los/as desaparecidos/as configurados por el libro *Botín de guerra* que fue publicado doce años atrás para disputar estratégicamente la acusación persistente en los primeros años de la postdictadura hacia los/as desaparecidos/as como “subversivos” por los medios de comunicación y gran parte de la sociedad. Ahora bien, *Televisión x la Identidad* se emitió en el año 2007 y, para entonces, la narrativa humanitaria estaba instalada públicamente como modo de representación de los/as desaparecidos/as y la acusación de “subversivos” sólo continuó existiendo en un sector minoritario de la sociedad. Por tanto, el uso de estos modos de representación parece deberse más bien a que éstos configuran una versión simplificada de la historia y un sistema de personajes maniqueo (“héroes” *versus* “villanos”), requerida por las especificidades y condiciones de recepción del medio televisivo para tener una llegada masiva a la audiencia. De acuerdo con Feld, las imágenes televisivas “tienden a condensar la pluralidad de sentidos (...), pueden fijar una memoria, volverla de algún modo “estable” y accesible a un público masivo (...). Logran transmitir exitosamente ese relato, [pero] tienden a fracasar a la hora de dar una versión compleja de la historia (...) (Feld, 2010).

Con respecto a la representación de la apropiación de menores, los/as bebés y niños/as, hijos/as de padres y madres detenidos/as-desaparecidos/as, son apropiados/as por familias vinculadas directa o indirectamente con la represión -en las que las mujeres no pueden tener hijos o pierden embarazos-, bajo el argumento de que fueron abandonados por sus padres biológicos. El argumento del abandono aparece de manera reiterada en las informaciones elaboradas en torno a casos de apropiación y puestas en circulación por la literatura institucional de *Abuelas*.

Los/as apropiadores/as aparecen representados de manera estereotipada como “buenos padres de familia” que hicieron un “acto de amor” y que les dieron un bienestar a sus hijos/as apropiados/as, pero sólo en términos materiales y económicos. En general, les confiesan a sus hijos/as apropiados/as que no son sus hijos/as biológicos/as, pero les ocultan que son hijos de desaparecidos/as. Rechazan el restablecimiento del vínculo de los/as menores apropiados/as con su familia biológica. Sólo el primer unitario finaliza con la convivencia armoniosa entre la familia adoptiva y la familia biológica. La adopción aparece aquí como una excepción a la regla de la apropiación. Esto se debe a que las adopciones de “buena fe” por familias no vinculadas al régimen militar, a veces sin saber que eran hijos/as de desaparecidos/as fueron casos aislados dentro de los casos de apropiación registrados por *Abuelas*.

La búsqueda de las Abuelas se representa únicamente a partir de sus primeras acciones de búsqueda que fueron denominadas en el capítulo I como *tácticas dramáticas*: reuniones en las confiterías que simulaban festejos de cumpleaños, toma de fotografías de los/as menores sospechados de ser apropiados/as, acercamiento a los lugares donde solían concurrir esos/as menores, etc.

El acto de restitución de la identidad es representado como un final carente de conflictos en donde el/la nieto/a se reencuentra con su familia biológica con abrazos, alegría y llantos. Sólo en el tercer unitario ese reencuentro aparece, por un instante, como conflictivo: la nieta apropiada se niega a reconocer su identidad y filiación, y a irse a vivir con sus abuelos biológicos, hasta que finalmente acepta. En los reencuentros, las familias les relatan a los/as nietos/as cómo eran sus padres (características físicas, personalidades, gustos, intereses, etc.), cómo eran ellos/as de chicos/as, y les regalan una caja con fotografías, cartas, objetos de su infancia y pertenencias de sus padres. Las fotografías familiares y los objetos, pero también las canciones de la infancia, funcionan para los/as nietos/as como disparadores del recuerdo de los momentos vividos junto a sus padres y de los secuestros de éstos. En particular, las fotografías funcionan como disparadores del reconocimiento físico de los/as nietos/as con sus padres.

El inicio del proceso de restitución de la identidad se representa con la consulta o la denuncia en *Abuelas* y finaliza allí mismo con el reencuentro con la familia biológica, pero también comienza, se atraviesa o concluye en instituciones pertenecientes al Estado Nacional: juzgados de menores; la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI); y el Hospital Durand donde, por entonces, se encontraba el Banco Nacional de Datos Genéticos y se realizaban los análisis de ADN.

Los unitarios finalizan con la presentación de fotografías, acompañadas de textos escritos, y/o de fragmentos de videos donde los/as nietos/as recuperados/as que fueron personificados en las ficciones dan discursos o relatos testimoniales. Este pasaje de la ficción a la realidad producido a partir de la “práctica de desdoblamiento” o del “intercambio de identidades” (Amado, 2009) tiene como antecedente el film *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, hija de desaparecidos y cineasta, en el que ésta duplica su identidad como narradora y como personaje, en tanto es representada por una actriz.

El primer unitario “Tatiana” termina con la sucesión de una serie de fotografías en blanco y negro de Tatiana y su hermana Laura, y de sus familias biológica y adoptiva. Los textos escritos -en una tipografía que se asemeja a una letra escrita a mano en imprenta mayúscula, en color blanco sobre un fondo negro-, que aparecen debajo de

las fotografías funcionan a modo de epígrafes que dan cuenta del paso del tiempo: Tatiana y su hermana Laura ya son madres, el padre adoptivo disfruta de sus hijas y nietas, la madre adoptiva y una de las Abuelas fallecieron, y la otra Abuela continúa la búsqueda de los padres desaparecidos. A continuación, aparece el fragmento de un video donde la nieta recuperada Tatiana se encuentra sobre un escenario, de pie y con un micrófono en mano, visiblemente emocionada y aplaudida por un público que se encuentra fuera de encuadre, al igual que el lugar que se presume puede llegar a ser un cine o un teatro. Tatiana les dice a los espectadores –presentes en el lugar, pero también del otro lado de la pantalla- que la historia que acaban de ver es la historia de Tatiana, “mi” historia. El uso de la tercera y de la primera persona del singular da cuenta del juego de identidades efectuado entre su personificación en la ficción, y su presencia y su voz reales sobre un escenario que vuelven a convertirla en la protagonista de su propia historia. Finalmente, algunas Abuelas y el marido de Tatiana con su hija se acercan para abrazarla. La última imagen que aparece es la de Tatiana con su hija en brazos. Estas escenas espontáneas evocan el momento del reencuentro con la familia biológica y la reafirmación de la nueva imagen de los/as nietos/as como adultos y como padres.

El segundo unitario “Juan” finaliza con un fragmento de video del momento en el que Juan Cabandié -quien hacía dos meses había recuperado su identidad-, da un discurso, escrito en un papel que sostiene con una de sus manos y que enuncia con la ayuda de un micrófono, en el acto de recuperación del predio de la ex ESMA como “Espacio para la Memoria”, por parte del Estado Nacional, el 24 de marzo de 2004⁷⁷. En su discurso, Cabandié celebra la recuperación de su identidad el mismo día en que se recupera el sitio donde nació en cautiverio y donde su madre le otorgó su nombre: “Bastaron los quince días que mi mamá me amamantó y me nombró para que yo les diga a mis amigos, antes de saber quién era mi familia, antes de saber mi historia, que yo me quería llamar Juan (...), estaba guardado en la sangre (...)”. Aquí aparecen articulados dos de los ejes temáticos alrededor de los que fueron construidos algunos spots de *Abuelas* analizados en el punto anterior: el conocimiento/desconocimiento del nombre “verdadero” puede ser almacenado y transmitido por la genética. A medida que transcurre el video, al costado izquierdo de la pantalla aparece la imagen de un DNI, el documento de identificación de un ciudadano. Sobre una página abierta de ese DNI, van

⁷⁷ En el acto estuvieron presentes el entonces Presidente de la Nación, Néstor Kirchner, H.I.J.O.S., Madres de Plaza de Mayo (Línea Fundadora), Abuelas de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, y otros organismos de derechos humanos.

apareciendo una serie de textos escritos, cuya tipografía se asemeja a la de una letra de máquina de escribir, con el propósito de informar, de manera formal, cómo continúa en el presente el caso de Juan en la escena judicial: “Juan Cabandié tiene un nuevo DNI con su nueva identidad”; “Luis Falco (su apropiador) está siendo juzgado por apropiación de un menor y supresión de identidad”; “Teresa Falco (su apropiadora) fue sobreseída”; “Juan es querellante en la causa. Vanina Falco hizo pedido para que figurara también como querellante pero fue denegado por sus lazos sanguíneos con el acusado”; “Alicia y Damián (sus padres biológicos) siguen desaparecidos”.

El tercer unitario “Nietos de la esperanza” finaliza con los fragmentos intercalados de relatos testimoniales de un grupo de nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as: Juliana García, Juan Cabandié, Sabino Abdala, Silvana Aranda, Victoria Donda, Tatiana Ruarte Britos, y Lorena y Falvia Battistiol. Juliana, Silvana, Lorena y Flavia buscan a sus hermanos/as. Estos/as nietos/as y hermanos/as relatan sus historias de secuestro, de restitución y de búsqueda. Los/as jóvenes que buscan a sus hermanos/as exhiben fotografías familiares y mencionan datos de rasgos físicos, y fechas y lugares estimados de los nacimientos de aquellos/as. En este sentido, el cierre de este tercer unitario toma y resignifica los *performances* testimoniales de los/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as puestos en escena en el ámbito educativo universitario en los ‘90, analizados en el capítulo I, que luego serán retomados y reelaborados por algunos spots de *Abuelas*, que fueron analizados en el punto 2 de este capítulo, y también por los ciclos de TxI.

Finalmente, estos/as nietos/as y hermanos/as enuncian frases, que también son emitidas de manera fragmentada e intercalada, y que buscan interpelar, de manera directa y coloquial -a través del uso de la segunda persona del singular-, al público joven que tiene dudas y miedos sobre sus identidades a acercarse a *Abuelas* y a realizarse el análisis de ADN: “La verdad te hace libre”, “la única forma de proyectarse para adelante es conociendo quién es uno”, “si tenés dudas, acercáte a Abuelas”, “si vos dudás que podés ser uno de esos nietos que las Abuelas buscan y que dudás en hacerte el análisis de ADN porque tenés miedo, pensá que hay un montón que te estamos buscando”, “por favor, buscános, nosotras te buscamos siempre” “obviamente desde acá los vamos a estar esperando”. El cierre de este tercer unitario configura un formato coral y una imagen de piezas de rompecabezas incompleto -de nietos/as que se recuperan y que faltan recuperar-, de manera similar al spot *Los nietos buscan a los nietos* (2011) analizado en el punto anterior, que construye y transmite un mensaje institucional que

aparece condensado en el zócalo de la pantalla: “Si dudás, llamá a las Abuelas 0800-222-2285”.

De esta manera, *Abuelas* retoma y reelabora en una misma producción la articulación entre ficción, testimonios reales y mensaje institucional configurada por los spots analizados anteriormente, para visibilizar públicamente las figuras e historias de nietos/as recuperados/as y de hermanos/as de nietos/as apropiados/as, como una estrategia más de búsqueda y de difusión.

4. Materiales y programas educativos sobre la causa de *Abuelas* y sobre las historias de los nietos/as

Con el gobierno del entonces presidente Néstor Kirchner, a partir del año 2003 en adelante, comenzó a producirse un proceso memorial de “estatalización” u “oficialización” de determinadas consignas, demandas y relatos sobre el pasado de represión pertenecientes a los organismos de derechos humanos, que puede observarse en una serie de decisiones y de acciones llevadas a cabo en forma conjunta entre dicho gobierno y algunos organismos. Entre esas decisiones y acciones, cabe destacar aquellas que beneficiaron directamente a la causa de *Abuelas*, además de las causas de otros organismos: la anulación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida que permitió la reapertura de las causas en la Justicia por las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la última dictadura militar; la puesta en marcha de la Red Nacional por el Derecho a la Identidad por parte de la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI), dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, y de *Abuelas* con el objetivo de “contar con una representación local de dichos organismos para poder difundir la búsqueda y contemplar las dudas de los jóvenes respecto de su identidad” (CONADI, 2007: 94); el proyecto de reparación económica para los/as menores secuestrados/as en dictadura; la institución del 22 de octubre como Día Nacional por el Derecho a la Identidad (Ley 26.001), fecha que coincide con el relato institucional de *Abuelas* como el día en que las mismas iniciaron su lucha en 1977; la modificación del funcionamiento del Banco Nacional de Datos Genéticos⁷⁸; y

⁷⁸ Según el decreto 511-2009, el Banco Nacional de Datos Genéticos tendrá su asiento en el Hospital Durand dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, su director será seleccionado por concurso público y la información almacenada sólo podrá ser suministrada por requerimiento judicial a los fines de respaldar las conclusiones de los dictámenes periciales elaborados por el citado banco.

la ocupación de cargos públicos por parte de algunos/as militantes de organismos, entre ellos/as, hijos/as de desaparecidos/as y nietos/as recuperados/as.

En este marco, *Abuelas* comenzó a realizar una serie de proyectos y de materiales educativos (CD's que incluyen cuadernillos, textos, videos, actividades pedagógicas, ponencias de especialistas, colecciones de libros, módulos de capacitación y programas⁷⁹) en conjunto con el Ministerio de Educación de la Nación, con los objetivos de difundir la labor de la Asociación y de promover el trabajo en el aula sobre el derecho a la identidad.

Como consecuencia de las identidades vulneradas por el delito de apropiación de menores, en el marco de un vacío legal que reconociera el derecho a la identidad, surgió la lucha por la reivindicación de esas identidades. El paso de la lucha por la identidad, vulnerada como consecuencia del accionar del terrorismo de Estado, al derecho a la identidad, como pilar conceptual enraizado en cuerpos normativos, fue un proceso complejo que se logró progresivamente a partir del restablecimiento de la democracia. Las abanderadas en esta lucha fueron las Abuelas quienes, junto a otros organismos de derechos humanos, consiguieron un involucramiento gradual por parte del Estado.

La institucionalización de la defensa y el resguardo de este derecho se inició con la propuesta de creación del Banco Nacional de Datos Genéticos al entonces Presidente de la Nación Raúl Alfonsín que se efectivizó en 1987. Su objeto era la realización de informes, dictámenes técnicos y pericias genéticas a requerimiento judicial para determinar la identidad de un/a menor que se suponga hijo/a de desaparecidos/as. También se creó la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI), en 1992, a partir de una solicitud al gobierno de Carlos Menem. Su objetivo original radicaba en la búsqueda y localización de niños/as apropiados/as durante la última dictadura militar. Pero, con el tiempo y ante denuncias de tráfico de menores y de despojo de madres en situaciones límites, también se dedica a garantizar el derecho a la identidad de los/as hijos/as de madres en estado de indefensión social, a quienes se considera que también se les arrebató la identidad y se los trata como objetos. Es en el marco de la integralidad de los derechos humanos, donde la identidad empieza a

⁷⁹ El proyecto conjunto *Escuelas por la Identidad* (2004), con el programa educativo Foro 21 emitido por Canal 7, “consistió en la incorporación de un espacio mensual dentro del programa buscando promover la defensa del derecho a la identidad, con la participación de expertos, representantes de Abuelas y de organismos del Estado, como así también difundir diferentes experiencias que se llevaron adelante sobre el tema en escuelas de todo el país”. Este proyecto generó la producción de un CD como parte de la Colección educ.ar que “incluye materiales para recorrer la historia reciente, reflexionar sobre los derechos de los niños y conocer a las organizaciones que trabajan por la vigencia de estos derechos” (*Abuelas*, 2007: 201).

adquirir y desarrollar su autonomía en el plano de lo legal, cabiéndole una construcción propia.

Con la reforma constitucional de 1994, se le otorgó jerarquía constitucional a un conjunto de instrumentos jurídicos internacionales de derechos humanos. Entre ellos, se destaca la Convención sobre los Derechos del Niño que, si bien fue firmada e incorporada al derecho interno en 1990, recién adquirió rango constitucional con esta última reforma. Esta Convención gestó un cambio en el paradigma de resguardo y de defensa de la infancia enmarcado en la teoría de la “protección integral”. Significó el reconocimiento de los/as niños/as y adolescentes en su condición de “sujetos de derecho”, esto es, como titulares de derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales. Dentro de estos derechos reconocidos, se encuentra el Derecho a la Identidad del menor, que a través de los artículos 7, 8 y 11, promovidos por las Abuelas, se lo presenta como un bien jurídico protegido. De esta forma, se establece el deber del Estado de preservar, cuidar y proteger anticipadamente la identidad del niño. A su vez, si la identidad o alguno de sus elementos tales como el nombre y apellido, la nacionalidad y las relaciones familiares han sido vulnerados, el Estado se ve obligado a reparar y prestar todos los medios a su alcance para reestablecer esta identidad o sus elementos.

La primera extensión normativa de este derecho se plasmó en 1995 a través de la reforma del Código Penal, mediante el que se modificó el título segundo en los delitos contra el estado civil y se incorporó esta categoría de la identidad. Esto quiere decir que se comenzó a hablar de supresión de la identidad de un menor de diez años, incrementando la pena para aquellos que la sustrajeran, adulteraran o suprimieran.

La segunda expansión tuvo que ver con la modificación de la ley de adopción. Ésta estableció no sólo la necesaria presencia de los padres biológicos en los procesos de adopción, sino también la obligatoriedad y responsabilidad para el adoptante de hacerle conocer al adoptado su identidad biológica. A su vez, como medio de resguardo de las acciones de adopción, se estableció un Registro Único de Aspirantes a Guarda con Fines Adoptivos.

En el año 2005, se sancionó la Ley de Protección Integral de los Derechos de las Niñas, Niños y Adolescentes, donde en su artículo 11 establece el derecho del menor a su identidad e idiosincrasia.

A partir de la conformación de este cuerpo normativo que establece el interés superior del niño, convirtiéndose en un marco garantizador de la nueva condición

jurídica, el discurso institucional de *Abuelas* construyó y utilizó la noción de “restitución *del derecho* a la identidad” no sólo para promover la defensa del derecho a la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as, sino también de todos aquellos hombres y mujeres que, por diversas situaciones (adopciones, compraventa, tráfico, falta de documento nacional de identidad, etc.), puedan ver afectado ese derecho. Éste es definido como “el derecho de cada uno a saber quién es” (*Abuelas*, 2006: 28). Esto implica conocer o saber quiénes fueron o son nuestros padres, pertenecer a un grupo familiar, a una cultura y a una historia⁸⁰.

A modo de ejemplo, se analizará el cortometraje *Puerto de Partida* (2004)⁸¹ que se realizó junto con un cuadernillo de orientación para docentes con propuestas didácticas para estudiantes de Nivel Medio, EGB3 y Polimodal. El video y el cuadernillo fueron distribuidos por todo el país a través del Ministerio de Educación de la Nación, las filiales de *Abuelas* y la Red Nacional por el Derecho a la Identidad.

Puerto de Partida aborda desde el género ficcional las historias de Mariela y de Emiliano, dos jóvenes apropiados. El cortometraje plantea la temática del miedo, pero también la necesidad que implica la búsqueda de la identidad. Los sentimientos contradictorios de miedo y de necesidad de conocer la identidad y filiación biológicas forman parte de las informaciones elaboradas a partir de la observación de casos de apropiación ya resueltos y puestas en circulación por el trabajo institucional de *Abuelas*. El guión de este cortometraje fue escrito por el dramaturgo Juan Carlos Cernadas Lamadrid quien, en los años ‘80 y junto al dramaturgo Ricardo Halac, había escrito y presentado el ciclo de unitarios *Compromiso*, emitido por Canal 13. Este ciclo recreaba y presentaba, mediante material de archivo, los sucesos más relevantes de la historia, entre ellos, aquellos nacidos en los albores de la democracia tras la dictadura.

En el cortometraje de *Abuelas* trabajaron actores y actrices reconocidos públicamente, pertenecientes a diferentes generaciones y provenientes de formaciones estéticas y circuitos diversos, de manera similar a las producciones audiovisuales analizadas. Cabe destacar que los actores y las actrices intervinientes en el cortometraje participaron, participan o participarán de los ciclos de TxI⁸². El hecho de que se reitere, como en *Televisión x la Identidad*, la participación de un grupo de actores y de actrices

⁸⁰ Disponible en: https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo_promotores.pdf (Fecha de consulta: 25/4/2016).

⁸¹ Disponible en: <http://coleccion.educ.ar/coleccion/CD10/contenidos/biblioteca/vid21/popw.html>. (Fecha de consulta: 12/02/2016).

⁸² Hugo Arana, Valentina Bassi, Lola Berthet, Roberto Carnaghi, Joaquín Furriel, Osqui Guzmán, Diana Lamas, Martín Orecchio, Coco Silly, Catalina Speroni y China Zorrilla.

en este tipo de producciones culturales podría ser entendida como una necesidad no sólo personal, sino también de cierta parte de la comunidad actoral, de que el trabajo del actor no sea concebido únicamente como un trabajo profesional a cambio de dinero y reconocimiento público, sino también como una militancia desde el arte que se propone no sólo hablar de determinadas realidades políticas y sociales, sino también transformarlas.

En *Puerto de Partida* se reiteran algunos tópicos presentes en las producciones audiovisuales analizadas que remiten al doble eje de la genética y de la familia utilizado por el discurso institucional de *Abuelas* para referirse a la identidad (Gatti, 2011): el informe de la pericia genética que establece la identidad biológica de un individuo, otorgado por la CONADI, y el encuentro con la familia biológica en la sede de *Abuelas*. La restitución de la identidad aparece representada como un proceso conflictivo: la foto del padre desaparecido no sólo aparece como un disparador para el reconocimiento físico por parte de su hija Mariela, sino también para la reaparición del miedo, de la duda y del afecto hacia la familia que la había adoptado de buena fe y que desconocía su procedencia. Además, se representa la problemática personal que implica aceptar el cambio de apellido por parte de Emiliano, que trae como consecuencia la recuperación de la identidad genética, y que la ley impone como una obligación.

Los materiales educativos mencionados (CD's que incluyen cuadernillos, textos, videos, actividades pedagógicas, ponencias de especialistas, colecciones de libros, módulos de capacitación y programas) -entre los que se incluye el cuadernillo que acompaña a este cortometraje-, así como también otros materiales elaborados posteriormente⁸³, plantean que la apropiación de menores supone una “desaparición”, al haberles “anulado la identidad” y “privado de vivir con sus familias legítimas, de todos sus derechos y de su libertad” (*Abuelas*, 2004: 16). La restitución de la identidad, a diferencia de la noción de “restitución *del derecho* a la identidad”, es entendida como un acto cuya significación más plena es que los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as dejen de ser “desaparecidos/as”. A este acto se le atribuye “un

⁸³ La colección de libros de cuento *Las Abuelas nos cuentan* (2007) para docentes y alumnos de nivel inicial y primario; el módulo de capacitación “Sobre Derechos Humanos y Derecho a la Identidad” (2008), elaborado por medio de un convenio de colaboración entre *Abuelas* y el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación a través del Programa Promotores Territoriales para el Cambio Social; “Pensar la Dictadura: Terrorismo de Estado en Argentina” (2010), material para docentes y alumnos de nivel secundario y terciario; y “¿Quién soy yo?” (2010), una película documental en formato DVD y una cartilla de trabajo para el docente de nivel secundario y terciario. Sitio web de *Abuelas*: <https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/recursos-educativos-4> (Fecha de consulta: 25/11/2011).

carácter liberador, descubre lo oculto y “restablece el ‘orden de la legalidad familiar’”. “Descubre la eficacia del reencuentro con el origen, reintegra al niño en su propia historia” (Idem). Pero, además, a ese acto no sólo se le otorga la producción de los efectos mencionados sobre los afectados directos por el delito de apropiación, sino también sobre la esfera de lo social, en tanto se concibe que “constituye la devolución de la sociedad a sí misma como defensa de la vida, búsqueda de la verdad y cumplimiento de justicia plena” (Ibidem).

Ahora bien, en este discurso institucional de *Abuelas* que concibe a la apropiación como “desaparición” persiste su concepción inicial de los/as menores sustraídos de sus padres biológicos como “desaparecidos/as”. Pero ya no por desconocer el destino que tuvieron estos/as menores, sino porque se los considera desaparecidos como sujetos de derecho, es decir, susceptible de adquirir derechos, entre ellos, el derecho a la identidad (nombre, apellido, nacionalidad y relaciones familiares). La noción de restitución aparece representada como la contracara de la “desaparición”, en tanto implica el reestablecimiento de aquellos/as menores como sujetos de derecho. La inclusión predominante de términos pertenecientes al derecho que poseen las concepciones de “desaparición” y de “restitución” (anulación de la identidad, privación de vivir con la familia legítima, derechos, libertad, orden de la legalidad) genera el efecto de legitimar el pasaje de una situación de ilegalidad a otra de legalidad: la ley de la sangre -a la que también hacía referencia el libro *Botín de guerra* y la ley de la familia. En efecto, el discurso institucional de *Abuelas*:

(...) es moldeado por las nociones tradicionales acerca de la familia (...). Es significativa la presencia de lo biológico en los argumentos a favor de la restitución de los niños recuperados (...) La familia biológica es la familia ‘real’ (...) En la literatura de las Abuelas abundan los términos que denotan ‘lo natural’ del proceso de restitución (Filc, 1997: 80-81).

No obstante, cabe destacar que, en las últimas décadas, la familia tradicional, biológica y natural, idealizada por *Abuelas*, se ha disgregado dando paso a la conformación de vínculos de tipo familiar entre miembros no ligados por lazos de sangre (Filc, 1997).

Por otro lado, dos producciones audiovisuales educativas sobre las temáticas de la apropiación de menores y la restitución de la identidad fueron emitidas a través de *Pakapaka*, el primer canal educativo operado por el Ministerio de Educación de la Nación y destinado al público infante-juvenil. La mencionada renovación generacional hizo que las Abuelas debieran construirse una nueva imagen de sus nietos/as como

adultos/as y, en muchos casos, como padres y madres con el consecuente surgimiento de la generación de los/as bisnietos/as. A partir de entonces, las Abuelas decidieron hablarle a sus potenciales bisnietos/as. Para esto, las estrategias de búsqueda y de difusión de la Asociación construyeron a esta nueva generación en un nuevo público destinatario de sus producciones institucionales. Para esto, además, aquellas estrategias generaron un proceso de identificación con ese nuevo público destinatario -similar al producido con el público de los/as nietos/as ahora padres-, a través de sus consumos culturales, como los canales y programas de televisión destinados al público infanto-juvenil, y sus pares generacionales, niños/as y adolescentes, para transmitirles un relato despojado de solemnidad, tristeza, dolor y horror. La efectividad de esta nueva estrategia de difusión es confirmada por el caso de Claudia Domínguez Castro, nieta recuperada número 117, quien declaró a la prensa que su hija de nueve años tomó la noticia de la restitución de su identidad con naturalidad porque veía *Pakapaka* (Sin autor, *Página/12*, 17/10/2015)⁸⁴. De este modo, algunas producciones audiovisuales de *Abuelas* realizadas en conjunto con el Estado Nacional se propusieron transmitir a las nuevas generaciones un relato institucional sobre la dictadura y el delito de apropiación de menores no sólo para colaborar con la búsqueda de los/as nietos/as, sino también para que aquel relato logre imponerse y legitimarse socialmente hasta convertirse en un sentido común compartido intergeneracionalmente.

El canal *Pakapaka* realizó y emitió dos producciones referidas a la causa de *Abuelas* y a las historias de los/as nietos/as recuperados/as. Una de ellas es el capítulo “Identidad” del programa *Cosa de Todos* (2013)⁸⁵, en el que las temáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad son incluidas dentro de una trama ficcional. En este capítulo, los/as chicos/as protagonistas de la serie, que tienen entre ocho y trece años, se proponen alentar a Martina Novoa, una compañera de escuela que va a participar de una carrera, haciendo remeras con su nombre y apellido grabados. Pero descubren que Martina cambió su apellido porque su papá es Manuel Gonçalves, un nieto restituido que, tras recuperar su verdadera identidad, cambió su nombre y apellido. De esta manera, se observa que la identidad sustituida/restituida puede ser transmitida intergeneracionalmente.

⁸⁴ Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-284061-2015-10-17.html>. (Fecha de consulta: 12/02/2016).

⁸⁵ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0WD18EPtedk>. (Fecha de consulta: 12/02/2016).

Manuel Gonçalves y Estela de Carlotto participan en este capítulo actuando de sí mismos y son presentados como tales: un nieto recuperado y la Presidenta de *Abuelas*. De manera similar al análisis que realiza Verzero (2010) sobre los actores-personajes de la obra de teatro *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, Gonçalves y Carlotto hablan desde su “yo” autobiográfico que se convierte en personaje. Ante la pregunta de los chicos de porqué su compañera Martina pasó de apellidarse Novoa a Gonçalves, su padre Manuel les explica no sólo que él es un nieto recuperado, sino también quiénes son los nietos recuperados: bebés que fueron robados de sus familias durante la última dictadura militar, a los que les cambiaron los nombres y los hicieron crecer con otras familias. Manuel continúa su explicación diciendo que se llama nietos recuperados porque recuperaron sus identidades, y conocieron sus “verdaderos” nombres y familias. Aquí se reitera el recurso al binomio conocimiento/desconocimiento del nombre y del apellido “verdaderos”, al que apelan los spots de *Abuelas* que se construyen alrededor del eje temático del nombre, analizados en el punto 2. El verbo recuperar significa “volver a tomar o adquirir lo que antes se tenía” (Diccionario de la Real Academia Española online)⁸⁶. En este caso, volver a tomar o adquirir el nombre y la familia “verdaderos”, es decir, el nombre otorgado por la familia biológica. En el discurso institucional de *Abuelas*, lo “verdadero”, como se mencionó anteriormente, es equiparado a “lo biológico”.

Ante la pregunta de los chicos protagonistas de la serie de quién le cambió el apellido, Manuel dice que fueron las *Abuelas de Plaza de Mayo*, y les pregunta si la conocen a Estela. Manuel les dice que a Estela la tienen que conocer porque aparece en la tele y habla mucho, ya que es la Presidenta de *Abuelas*. De este modo, Carlotto aparece representada como una figura mediática y representativa de la Asociación por el principal cargo institucional que ocupa dentro de ella.

Uno de los chicos va a la sede de *Abuelas* a ver a Carlotto y le pregunta si ella es “la Señora que cambia los apellidos”. Carlotto le explica que las *Abuelas* no le cambiaron el apellido a Manuel, sino que lo ayudaron a recuperar su “verdadero” apellido y que él decidió recuperarlo por decisión propia, porque dijo que él no era quién le habían dicho que era, sino que era otro. Los nombres y, en este caso, los apellidos inscriptos por los apropiadores y los otorgados por las familias biológicas

⁸⁶ Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=VXJKMGZ>. (Fecha de consulta: 12/02/2016).

configuran la idea de la identidad sustituida como una identidad dividida, de manera similar al spot de *Abuelas Del otro lado del espejo* analizado en el punto 2.

La otra producción es *Zamba y el Derecho a la Identidad* (2013)⁸⁷, producida y transmitida para el 22 de octubre, Día Nacional del Derecho a la Identidad. La producción comienza con la pregunta de Zamba⁸⁸: ¿Qué es el derecho a la identidad? A lo que el Niño que lo sabe todo le responde: “Es el derecho a ser uno mismo” y le cuenta que, en nuestro país, aún hay muchas personas que no saben quiénes fueron sus padres, qué día nacieron y cuáles son sus verdaderos nombres. Esta definición replica la noción de “restitución *del derecho* a la identidad” para introducir la temática del delito de apropiación de menores por parte de la figura de Carlotto. En esta producción, Carlotto es representada a través de un dibujo animado y de su voz en off. Para entonces, su imagen y su voz ya eran reconocidas públicamente en los medios de comunicación, tal como señalaba el nieto recuperado Manuel Gonçalves en el programa *Cosa de Todos*. Pero Carlotto no es presentada por su nombre ni como Presidenta de *Abuelas*, como ocurría en aquél programa, sino como una Abuela de Plaza de Mayo. Si bien parece ser representada como una Abuela más entre otras, en realidad, es elegida como una figura representativa de las Abuelas.

En un tono pedagógico, Carlotto, además de profesión maestra y directora de escuela, le explica a Zamba que hay chiquitos que fueron separados de sus papás por las Fuerzas Armadas y que viven con otras familias. Aquí se menciona a una institución estatal como la responsable de esa separación, a diferencia del programa *Cosa de Todos* donde esta cuestión era omitida. Ante esta explicación, el personaje del Niño que lo sabe todo señala gritando: “¡Se los robaron!”. Carlotto asiente diciendo que eso se llama apropiación y que es un delito.

El delito de apropiación de menores es explicado por Carlotto de la siguiente manera: “Cuando los capturaban (a hombres y mujeres), si tenían hijos pequeños, se los quitaban y se los entregaban a otras familias, les inventaron nuevos nombres y así se aseguraron que nunca supieran la verdad”. Este relato es acompañado por dibujos animados de siluetas de parejas de hombres y mujeres en color amarillo que tienen en sus brazos bebés del mismo color que genera el efecto de sentido de compartir los mismos vínculos de sangre. Como en una suerte de videojuego, a continuación,

⁸⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Pcopmtlkg-w>. (Fecha de consulta: 12/02/2016).

⁸⁸ Zamba es un personaje de la cadena de televisión infantil Pakapaka perteneciente al Ministerio de Educación de la Argentina.

aparecen otras siluetas de parejas de hombres y de mujeres pero en color violeta, en las que caen, también en sus brazos, los bebés amarillos. En esta representación, si bien la sustracción, la apropiación y la sustitución de la identidad se producen de manera continuada, tal como ocurría en la realidad, estas acciones se suceden con una rapidez inusitada. El rostro de los bebés se torna de color negro y comienzan a llorar. El cambio de colores y el contraste que genera el amarillo con el violeta representan la idea de no compartir los mismos vínculos de sangre. El color negro genera el efecto de oscuridad que representa el desconocimiento del nombre y de la familia “verdaderos”, es decir, “biológicos”. El llanto, una reacción usual de rechazo por parte de los bebés cuando están en brazos de personas que no son sus padres, es utilizado aquí para representar la idea de que los/as hijos/as apropiados/as perciben con cierto malestar a nivel sensorial que los que ellos/as creen que son o dicen ser sus padres biológicos, en realidad, no lo son.

Al finalizar el relato, el personaje de Zamba le pregunta a Carlotto: “¿Y cómo hacemos para encontrar a los nietos que faltan Abuela de Plaza de Mayo?”. Carlotto le responde: “Contando esta historia (...) Nuestros nietos ya tienen más de 30 años, pero nosotras aún estamos aquí y no perdemos la esperanza de encontrarlos, abrazarlos y, quizás, conocer a sus hijos, nuestros bisnietos”. A lo que el personaje de Zamba agrega: “Y entonces van a ser las Bisabuelas de Plaza de Mayo”. De este modo, esta producción audiovisual no sólo pone en evidencia el registro del cambio generacional de los/as hijos/as-nietos/as como padres y madres, sino que también juega a redefinir la imagen de las Abuelas como Bisabuelas, en tanto tales y en cuanto institución.

5. De las tácticas dramáticas al escenario teatral

Las denominadas *tácticas dramáticas* les permitieron a las Abuelas construir personajes, situaciones, códigos y acciones para camuflarse y aprovechar las ocasiones que se le presentaban en plena dictadura militar para intervenir y reunirse en lugares públicos y privados sin ser descubiertas, a fin de averiguar y compartir informaciones provenientes de diversas fuentes sobre los/as hijos/as y nietos/as buscados/as. El libro *Botín de guerra*, en cambio, posibilitó la irrupción pública de las Abuelas como asociación o colectivo de lucha a través del tratamiento literario o narrativo de los testimonios de familiares de desaparecidos/as y de menores, por entonces, considerados/as también como “desaparecidos/as” para denunciar la existencia de un

plan sistemático de “desaparición” de bebés y niños/as e interpelar a los lectores a aportar datos sobre los/as hijos/as y nietos/as buscados. Los escraches de H.I.J.O.S. le brindaron al movimiento de derechos humanos en general, y a Abuelas en particular, algunos de sus elementos y el espíritu festivo que se diferenció del tono solemne, triste y doloroso de las prácticas y discursos de aquel movimiento. En particular, la renovación generacional en *Abuelas*, con la participación institucional de hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as otorgó a la Asociación estrategias de búsqueda y de difusión propias, tales como *activismos artísticos*, *performances* testimoniales, herramientas digitales como los blogs y relatos ficcionales como las historietas para visibilizar públicamente las figuras e historias de hijos/as, nietos/as y hermanos/as. Las campañas de difusión de Abuelas convocaron a personalidades de la cultura, del arte y de los medios para participar en sus estrategias de búsqueda y de difusión, entre ellas, spots y producciones audiovisuales. Los spots para televisión de *Abuelas* tomaron de las estrategias de búsqueda y de difusión de hijos/as, nietos/as y hermanos/a la articulación entre los géneros ficcional y testimonial e incluyeron mensajes institucionales para instalar el principio movilizador de la duda en el público de la generación de los/as nietos/as apropiados/as -primero jóvenes y luego adultos, padres y madres- en torno a la construcción de tres ejes temáticos: el nombre, la sangre y el testimonio. Los tres unitarios de *Televisión x la Identidad* retomaron y reelaboraron la articulación entre ficción, testimonios reales y mensaje institucional para potenciar la llegada de la problemática de la apropiación de menores y el trabajo institucional de *Abuelas* a una audiencia masiva. Los materiales educativos de *Abuelas*, en particular los programas de televisión destinados al público infanto-juvenil, también retomaron aquella articulación entre ficción y testimonio, pero exenta de representaciones del horror, para hablarle al nuevo público de la generación de los/as bisnietos/as, con el objetivo no sólo de la búsqueda de los/as nietos/as ahora padres, sino también de la transmisión a las nuevas generaciones de un relato institucional sobre la problemática de la apropiación de menores y el trabajo institucional de *Abuelas*.

En síntesis, algunos elementos de las mencionadas prácticas de *Abuelas*, hijos/as, nietos/as y hermanos/as como el espíritu festivo; la articulación entre ficción, testimonios reales y mensaje institucional; la convocatoria a personalidades de la cultura, del arte y de los medios; el principio movilizador de la duda; y los ejes temáticos del nombre, de la sangre y del testimonio) sedimentarán, continuarán, se

expandirán y se resignificarán en las producciones teatrales TxI que también agregarán otras características propias a sus modos de representación y de transmisión de las temáticas y problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad.

SEGUNDA PARTE. A propósito del origen de Teatro x la Identidad

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

1. El Homenaje: el teatro como lugar de búsqueda y de encuentro

Tal como se mencionó en el capítulo II, el lunes 24 de noviembre de 1997 se realizó el denominado “Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo” en el Teatro Nacional Cervantes de la Ciudad de Buenos Aires, a las 20 hs., con entrada libre y gratuita. Este homenaje se efectuó como cierre de la *Semana por la Identidad*, durante la que se llevaron a cabo una serie de actividades, y de eventos culturales y artísticos. Esas actividades y esos eventos formaron parte de la primera campaña de difusión de *Abuelas*, titulada *¿Vos sabés quién sos?*, lanzada en el marco del vigésimo aniversario de la Asociación.

El hecho de que el teatro fuera utilizado como cierre de la primera campaña de difusión de *Abuelas* y como tributo al trabajo de la Asociación podría ser interpretado como un *momento de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016). Este momento fue anticipado por prácticas de *Abuelas* (*tácticas dramáticas* y el libro *Botín de guerra*) y de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as –agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas-* (escraches, *activismos artísticos* y *performances* testimoniales) analizadas en los capítulos I y II. Pero esas prácticas también continuarían, se expandirían y se resignificarían en lo que sería TxI a partir del año 2001. En el año 2001, el teatro sería considerado por *Abuelas* como el medio de comunicación artístico más indicado para reunirse a reflexionar sobre el delito de apropiación de menores y la temática de la identidad, tal como se hizo referencia al inicio de la primera parte de esta tesis.

El dramaturgo Roberto “Tito” Cossa, autor del texto del homenaje⁸⁹, expresó que “los términos guión, discurso ilustrado, mensaje dramatizado y hasta oratorio son más apropiados que obra de teatro a la hora de caracterizar el Homenaje del Teatro a las

⁸⁹ Lamentablemente, el texto no se encuentra publicado y no se ha conseguido ninguna versión de archivos personales. Quizás su mismo carácter precario, carente de elaboración o de un estatuto similar al de un texto dramático, al que hacen referencia los términos mencionados por Cossa, contribuyó a que tanto el autor, como los directores y el elenco no tuvieran en cuenta la importancia o la necesidad de conservar o publicar dicho texto.

Abuelas de Plaza de Mayo” (Zunino, *La Nación*, 21/11/1997). El texto fue titulado *¿Vos sabés quién sos?*, al igual que la campaña de difusión de *Abuelas* lanzada ese mismo año. De esta manera, el texto se ponía al servicio de los objetivos político-institucionales de la Asociación en esta nueva etapa en la que la elaboración de las estrategias de búsqueda y de difusión se propusieron construir y transmitir el principio movilizador de la duda a aquellos/as jóvenes nacidos durante el período dictatorial a través de la cultura, del arte y de los medios. El homenaje se realizó un lunes, por entonces considerado día no laborable para la actividad teatral, de modo que los actores y las actrices que estaban interesados en colaborar con la causa se encontraban disponibles para participar de la puesta.

Según Abel Madariaga, secretario de *Abuelas*, en la Asociación le plantearon a la actriz y directora Leonor Manso –quien participaba de las marchas de las Abuelas y de las rondas de las *Madres*, y ya venía colaborando con la Asociación- “la idea de armar algo desde el teatro que sirviera para la búsqueda de los chicos” (*Abuelas*, 2007: 123). Manso se contactó con Cossa para que escribiera una obra. Al respecto, Cossa relata: “Las Abuelas me pidieron el texto y yo convoqué a Leonor Manso y a Villanueva Cosse para la dirección” (Zunino, *La Nación*, 21/11/1997).

Manso comenzó sus estudios de teatro en el Instituto de Arte Moderno, que abandonó al poco tiempo para continuar con Juan Carlos Gené, cuyas enseñanzas se basan en el sistema Stanislavsky. Este sistema, desarrollado por el actor y director ruso Constantín Stanislavski, propone una actuación realista. Busca que el actor viva la obra como si fuera real y sienta el personaje que interpreta, que se comprometa con la obra, que investigue y que construya el personaje, buscando en su archivo emotivo personal de experiencias vividas en su propia historia los sentimientos que manifestará en el exterior del personaje⁹⁰. Por su parte, Villanueva Cosse inició su formación actoral en el teatro independiente El Galpón de Montevideo. En ese teatro se puso en escena gran parte de la obra de Bertold Brecht, creador del “teatro épico” que promulgaba el compromiso político y social con los problemas de la época. Al contrario del método Stanislavsky, Brecht pretendía producir un “efecto de distanciamiento” emocional en los espectadores. Villanueva Cosse continuó sus estudios en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo, y en la Escuela de Mímica y Teatro de Jacques Lecoq en París, cuyas enseñanzas le otorgaban primacía a la gestualidad corporal sobre la

⁹⁰ Para más información al respecto ver Stanislavski, Constantín: *El trabajo del actor sobre sí mismo* (1980). Buenos Aires: Editorial Quetzal.

expresión verbal. Teniendo en cuenta estas formaciones estéticas de ambos directores teatrales podría decirse que, por un lado, en el homenaje se pusieron en juego actuaciones realistas y, por el otro, que predominaron las expresiones verbales por sobre la gestualidad corporal.

Ahora bien, el hecho de que *Abuelas* le encargara la escritura de un texto a Cossa se debía a que él era uno de los autores más representativos del *realismo reflexivo*⁹¹ de los años '60 y "(...), además, el único hombre de teatro en la Argentina llamado por los grandes diarios para hablar 'de los problemas del país'" (Pellettieri, 2003: 305). El realismo reflexivo "es un 'drama social' marcado por la responsabilidad individual y la causalidad social. Con una tesis realista que se estructura a partir del conflicto de los encuentros personales, con una ruptura definitiva de la armonía" (250)⁹².

"El apogeo de este período canónico del realismo reflexivo lo encontramos en lo que denominamos el 'Ciclo de Teatro Abierto', que convirtió a esta textualidad de emergente en dominante (...)" (253). Teatro Abierto fue un movimiento teatral que surgió en el año 1981 como respuesta a la supresión por decreto de la cátedra de teatro argentino en el Conservatorio Nacional por parte de la dictadura militar bajo el argumento de que el teatro argentino no existía. Frente a la arbitrariedad de este decreto, un grupo de teatristas, conformado por Osvaldo Dragún, Carlos Somigliana y Jorge Rivera López, entre otros, decidió convocar a autores, actores y directores teatrales para poner en escena obras escritas especialmente para un ciclo de, aproximadamente, media hora de duración.

De esa convocatoria, surgieron veintiuna obras que se presentaron en el Teatro del Picadero. Estas obras realizaban una crítica directa o metafórica al contexto dictatorial y polemizaban con el hacer del discurso autoritario del régimen militar. El incendio supuestamente intencional al teatro, ocurrido la madrugada del 6 de agosto, con el consecuente traslado de las funciones al Teatro Tabarís de la calle Corrientes, provocó una mayor asistencia de espectadores, la movilización de personalidades de la cultura y de la política, y el incremento de la crítica de espectáculos. Esto no sólo

⁹¹ "El realismo reflexivo es un microsistema realista iniciado en el Río de la Plata por *Soledad para cuatro* (1961) de Ricard Halac con dirección de Augusto Fernandes. Su concreción llegó por la mezcla de la poética de Arthur Miller con la textualidad realista preexistente en el país –costumbrismo, realismo del microsistema de Florencio Sánchez, refuncionalizado por Gorostiza en la década anterior. Esta tendencia pudo ser puesta en escena debido a la consolidación de la práctica escénica y la formación de actores stanislavskiano-strasbergianos" (Pellettieri, 2003: 244-245).

⁹² "El encuentro personal un procedimiento central en el teatro realista, que consiste en la confrontación discursiva de dos o más personajes que revelan su modo de concebir cuestiones trascendentes que hasta el momento permanecían opacadas para los demás" (Verzero, 2013: 97).

reposicionó al teatro en un lugar relevante dentro del campo cultural sino que, además, hizo que otras manifestaciones artísticas lo tomaran como modelo, generando ciclos tales como Danza Abierta, Tango Abierto y Folklore Abierto. Los ciclos se realizaron hasta el año 1985, ya que como movimiento de resistencia frente a la dictadura había cumplido su cometido (Pellettieri, 2003; Trastoy en Pellettieri, 2003; Villagra, 2013).

Roberto Cossa, Leonor Manso y Villanueva Cosse formaron parte de Teatro Abierto. En el homenaje a las Abuelas, Cossa abordó dramáticamente la búsqueda de una identidad perdida que también había sido tratada en su obra *Gris de ausencia* en Teatro Abierto '81. En ese caso, se trataba de la búsqueda de una identidad perdida a causa del desarraigo sufrido por una familia de inmigrantes italianos que vivió en Argentina y que regresó a Italia, pero no se pudo readaptar a su país de origen por la ruptura del cordón umbilical con la madre tierra local (Giella, 1991: 76-83).

A fines de los '90, la tendencia realista que Cossa representaba ocupaba por entonces un lugar dominante. Desde esta tendencia:

(...) se adoptó una posición “antiposmoderna”, postulando un teatro militante y comprometido política e ideológicamente (...). Se propuso resistir al embate de este relativismo posmoderno y contribuir desde el teatro a detener la caída de las utopías sociales e individuales mediante una dramaturgia que continuaba respondiendo a la ideología de Teatro Abierto, a su mirada acerca del poder y de la realidad social argentina (Mogliani en Pellettieri, 2003: 284).

Dentro de esta tendencia se destacaron: los actos y las solicitadas por parte del Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE), impulsado por Alejandra Boero, y liderado entre otros “realistas” por Cossa y Eduardo Rovner, en torno al reclamo por la ausencia estatal en materia de políticas culturales hacia el ámbito teatral, a mediados de los '90; los intentos de continuidad del teatro independiente con la creación de dos nuevos espacios: Andamio '90, en 1991, y el Teatro del Pueblo, en 1996; y la organización del Ciclo Teatro Nuestro, en 1997, por parte de Carlos Carella, “quien intentaba reeditar el teatro por sesiones con tres obras breves de Roberto Cossa, Carlos Gorostiza y Mauricio Kartun, con el fin de recuperar para el teatro una dimensión comunitaria” (Mogliani en Pellettieri, 2003: 284-285). Vale aclarar que la recuperación de una dimensión comunitaria para el teatro no era sinónimo de un teatro comunitario que ya existía, sino de un intento de resistencia “antiposmoderna” frente a la tendencia del teatro de intertexto posmoderno que se caracterizaba por ser un teatro elitista que pretendía llegar a un público limitado.

Pero *Abuelas* no sólo solicitó la escritura del texto a Cossa, sino que también le proveyó materiales institucionales en los que debía basarse el texto: el libro *Identidad*.

Despojo y Restitución (1990), del periodista Ernesto Tenembaum y la Abuela Matilde Herrera. A partir de este material institucional, Cossa escribió la primera parte de la obra sobre la conformación de *Abuelas*. Para la segunda parte, que debía abordar la problemática de los/as chicos/as apropiados/as, “Manso organizó encuentros con hijos de desaparecidos y nietos, y los actores que interpretarían a aquellos chicos” (Abuelas, 2007: 123). De este modo, el proceso de producción del homenaje se asemejó al del *teatro documental* (Weiss, 1976). El texto se sirvió de documentos existentes para, a su vez, documentar la situación de la problemática de la apropiación de menores y el trabajo institucional de *Abuelas*. Su objetivo era denunciar, en tanto forma de acción política concreta, la vigencia en democracia de este delito cometido en dictadura, debido a la existencia de jóvenes que aún desconocían su verdadera identidad, y a la complicidad con dicho delito y con sus perpetradores por parte de ciertos actores e instituciones sociales.

Por su parte, los directores convocaron a actores y actrices de diferentes generaciones y, por lo tanto, con diferentes trayectorias artísticas, que circulaban por diversos circuitos como el teatro oficial, independiente y comercial, pero también trabajaban en cine y televisión. El elenco estuvo integrado por: Livia Fernán, Alicia Berdaxagar, Alicia Bellán, Hilda Bernard, Dora Prince, Valentina Bassi, Belén Blanco, Carolina Fal, Virginia Lago, Lidia Lamaisón, Mabel Manzoti, Emilia Mazer, Noemí Frenkel, Carola Reyna, Victoria Onetto, Gastón Pauls, Andrea Pietra, Perla Santalla, Leonardo Sbaraglia, Ana Yovino, Juan Manuel Gil Navarro, Catalina Speroni, Fabián Vena, Soledad Villamil y China Zorrilla. La convocatoria de este elenco tan amplio y diverso en lo que respecta a la formación actoral, aunque con coincidencias en la búsqueda de estéticas realistas, hacía uso de una de las nuevas estrategias de difusión de *Abuelas* que consistía en contactar a figuras del espectáculo para participar de sus actividades culturales, artísticas y mediáticas. Esta estrategia no sólo tenía el objetivo de otorgarle legitimidad al homenaje, sino también de generar la asistencia de una gran cantidad de espectadores que podían sentirse convocados por la presencia de aquellas figuras, antes que -o no sólo- por la causa de *Abuelas*.

El homenaje, demostrando elementos herederos del teatro político de los ‘60, escenificó, directa y explícitamente, un episodio pasado de la historia argentina: el delito de apropiación de menores cometido durante la última dictadura militar, y un episodio presente: el trabajo institucional de *Abuelas* por la búsqueda y localización de aquellos/as menores, y la restitución de sus identidades. Para esto, el homenaje apeló a

documentos escritos y orales como casos, datos estadísticos y testimonios. En este sentido, el homenaje veneró de manera solemne a las Abuelas, jerarquizando necesariamente en escena materiales institucionales de la Asociación en torno a la apropiación de menores y a la restitución de la identidad. No obstante, el relato de las diferentes modalidades de resolución de casos de apropiación, o en proceso de resolución, configura ciertos matices que transmiten la idea de un pasaje complejo del acto de apropiación al acto de restitución.

Algunos parlamentos hacían referencia a las solicitudes de apoyo que las Abuelas efectuaron a personalidades de la Iglesia católica y de la Justicia, y que fueron desoídas o rechazadas: los pedidos de audiencia -sin respuesta- a los papas Paulo VI y Juan Pablo II, y las declaraciones a favor del delito de apropiación de menores por parte de la jueza Delia Pons:

Estoy convencida que sus hijos eran terroristas, y terrorista es sinónimo de asesino. A los asesinos yo no pienso devolverles los hijos porque no sería justo hacerlo. No tienen derecho a criarlos. Tampoco me voy a pronunciar por la devolución de los niños a ustedes. Es ilógico perturbar a esas criaturas que están en manos de familias decentes que sabrán educarlos como no supieron hacer ustedes con sus hijos. Sólo sobre mi cadáver van a obtener la tenencia de esos niños (en Herrera – Tenenbaum, 1990: 24).

En este sentido, el homenaje interpeló a dos instituciones imperantes, la Iglesia y la Justicia, teniendo en cuenta que algunos de sus miembros fueron cómplices del delito de apropiación de menores cometido durante la dictadura y que, por lo tanto, guardaron silencio, rechazaron las peticiones de apoyo de las Abuelas para las búsquedas o permanecieron inactivos ante ellas.

Al levantarse el telón, se observa en escena un bandoneonista con ropa blanca manchada de rojo sangre. Livia Fernán, con un pañuelo blanco en la cabeza, relata la apropiación de un bebé ocurrida la misma noche del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Alicia Berdaxagar y Carolina Fal se presentaron con sus nombres propios, según Pablo Zunino, el periodista del diario *La Nación* que cubrió el homenaje, “deslizando la idea de que a ellas, por sus respectivas edades, les podría haber tocado ser una Abuela de Plaza de Mayo o una nieta entregada a otros padres distintos de los biológicos, negándoseles así su derecho a conocer y a vivir su verdadera identidad” (Zunino, *La Nación*, 28/11/1997). De esta manera, el homenaje tematizó y dramatizó el delito de apropiación de menores con el objetivo de promover la “restitución *del derecho* a la identidad”.

Otros personajes eran Abuelas, embarazadas detenidas-desaparecidas, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de menores apropiados/as. El texto, con un formato coral en el que cada uno de los personajes intervenía de manera coordinada, se centró básicamente en el relato de casos de apropiación de menores y de restitución de la identidad, de datos estadísticos sobre la cantidad de consultas recibidas y de casos resueltos o en proceso judicial registrados, hasta ese momento, por la Asociación: “220 chicos desaparecidos. Y suponen que pueden ser hasta 500, ya que hubo familias que, por miedo, no hicieron las denuncias”; “Más de un centenar de jóvenes se han presentado en la sede de Abuelas o en la Subsecretaría de Derechos Humanos en busca de su identidad”; “Ya hay 58 casos resueltos, 8 niños localizados en fosas de NN, asesinados; 31 que fueron restituidos a sus familias biológicas; 13 que conviven armoniosamente entre sus familias biológicas y sus familias de crianza, y 6 casos que siguen en trámite judicial” (Zunino, *La Nación*, 28/11/1997). “Seguiremos buscando” fue una de las frases *leitmotiv* de *Abuelas* que se intercaló a lo largo de la obra y dio cierre a la misma. Al finalizar la función, según el relato institucional, se leyó “una carta hecha a partir de testimonios de nietos” (*Abuelas*, 2007: 124), y las Abuelas y los/as nietos/as que presenciaron el homenaje subieron al escenario para confundirse, entre abrazos y lágrimas, con quienes acababan de interpretarlos/as.

Por otro lado, la puesta del homenaje a las Abuelas en el Teatro Nacional Cervantes (TNC) resultaba doblemente significativa ya que, en primer lugar, desde 1996 estaba siendo dirigido por Osvaldo Dragún, quien ha sido un referente del realismo teatral desde los años ‘50 y, además, inspirador de Teatro Abierto; y, en segundo lugar, la sanción de la Ley de Teatro en 1997 le otorgó la autarquía al TNC, es decir, la independencia administrativa, económica y artística. El TNC comenzó a contar con un presupuesto anual fijo y dejó de depender de la, por entonces, Secretaría de Cultura de la Nación.

El TNC padecía un proceso de declinación económica que se había iniciado en el período radical y que se agudizó durante los gobiernos menemistas. Durante algunas administraciones hubo una ausencia total de presupuesto que se intentó subsanar por medio de la realización de coproducciones o por la inclusión de producciones privadas en la programación. “La gestión de Osvaldo Dragún apareció como la apropiación por parte de los mismos integrantes de la cultura de un espacio que paulatinamente la política cultural del gobierno menemista había alejado del Estado y entregado a los emprendimientos privados” (Pellettieri, 2003: 401). Si bien esta gestión “tuvo el

objetivo de revalorizar el teatro argentino, produjo puestas en escena de limitada actualidad y no tuvo una verdadera productividad estética” (Idem). Sin embargo, el homenaje se destacó por poner en escena la vigencia del delito de apropiación de menores que no era una temática abordada por el teatro de ese período, y por hacerlo en un teatro oficial devenido autárquico y administrado por Dragún, acompañado por Osvaldo Calatayud como subdirector, quien había sido director del TNC y tenía una larga historia como militante en el teatro independiente argentino⁹³.

En suma, por un lado, un grupo de *teatristas* (Dubatti, 2012: 210), pertenecientes a la tendencia realista, buscaba reafirmar el proyecto y la puesta en práctica de un teatro comprometido ideológica y políticamente. Por el otro, *Abuelas* intentaba otorgarle legitimidad y visibilidad públicas a su causa por medio del despliegue de estrategias de búsqueda y de difusión culturales, artísticas y mediáticas. A partir de esta confluencia de intereses, podría aventurarse, el teatro apareció entonces como un lugar posible de búsqueda y de encuentro para intentar incidir recursivamente en torno a las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Por su parte, los actores y las actrices se erigieron en los profesionales indicados para abordar dichas problemáticas, ya que su labor consiste en cambiar constantemente sus identidades, de acuerdo a las palabras de José Pablo Feinmann parafraseadas al inicio de la primera parte de esta tesis.

2. Del homenaje al semimontado: la puesta en escena de una disputa testimonial

Las temáticas de la apropiación de menores y de la búsqueda de la identidad comenzaron a ser abordadas, aunque de manera aislada, luego de la recuperación de la democracia, por parte de algunas obras de teatro. En la década del ‘80, el tema de la apropiación de menores apareció claramente con *Potestad* (1985), de Eduardo Pavlovsky, desde la mirada del apropiador. En los años ‘90, *El hombre de Arena* (1992), de El Periférico de Objetos; *El Instituto* (1996), de Jorge Leyes; *Mujer, esposa, niña, y joven desde lejos* (1998), de Marcelo Bertuccio y *Paula.doc* (1998), de Nora Adriana Rodríguez abordaron las temáticas de la sustitución, de la pérdida y de la búsqueda, por

⁹³ Entre 1952 y 1957 estuvo al frente del Nuevo Teatro Bonorino, luego condujo el Teatro de la Diagonal y montó espectáculos en esas salas y en el Agón, el ABC, el Instituto Di Tella y en el Teatro General San Martín.

parte de jóvenes, de una identidad que fue arrasada en los años dictatoriales. En las orillas de los 2000, *A propósito de la duda* expuso explícitamente esa misma búsqueda desde ambas perspectivas: la de los/as apropiadores/as y la de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as.

Según *Abuelas*, el camino abierto por el homenaje se vio consolidado el 5 de junio del año 2000 con el estreno del espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego, en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires. Este semimontado, sin sospecharlo, daría origen a TxI y su primer ciclo teatral realizado en el año 2001⁹⁴.

Patricia Zangaro egresó de la carrera de Actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) e inició su formación en el área de la dramaturgia con Osvaldo Dragún, más tarde con Mauricio Kartun -ambos autores realistas y, como se ha visto, con un fuerte compromiso social-, y con el dramaturgo y director teatral español José Sanchís Sinisterra, más vinculado a la investigación y la experimentación teatrales. Entre las obras escritas por Zangaro se destacan: *Hoy debuta la finada* (1988), con dirección de Jorge Laureti; *Pascua Rea* (1991), dirigida por Manuel Iedvabni; *Por un reino* (1993), bajo la dirección de Graciela Spinelli; *Auto de fe... entre bambalinas* y *Advientos* (1996) que comprende dos piezas breves: *Confín* y *Última luna*, llevadas a escena por Daniel Marcove; y *Náuseas y Variaciones en blue* (1999), con dirección de Daniel Fanego.

Además, Zangaro participó en Teatro Abierto y fue una de las fundadoras de la Fundación Somigliana (SOMI), creada en 1990 por dramaturgos realistas como Cossa, Bernardo Carey, Carlos Pais, Roberto Perinelli, Marta Degracia y Osvaldo Dragún, con el fin de estimular la labor de los autores nacionales, y se encargó de la realización del boletín institucional desde su creación hasta 1995.

A pesar de su formación y de sus participaciones con autores realistas consagrados entre los años '70 y '80, Zangaro forma parte de la denominada "nueva dramaturgia argentina", que se inicia con la recuperación de la democracia y que se afianza durante la década del '90. En esta tendencia también se incluyen otros autores como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián y Javier Daulte. Sus creaciones se caracterizan por "la diversidad tanto formal como tematólogica, la multiplicidad de

⁹⁴ Sitio web de *Abuelas*: <https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1> (Fecha de consulta: 8/3/2012).

sentidos y de mundos, el retorno a las tradiciones teatrales rioplatenses resemantizadas y la revalorización de las poéticas extranjeras” (Devesa, 2002: 385).

“Dentro de la variedad que la obra de Zangaro presenta, se advierten preocupaciones políticas y sociales, en casi todos los casos ancladas en un referente histórico argentino o latinoamericano” (Persino, 2006: 61). Esas preocupaciones se explicitaron en la necesidad, tanto personal como profesional, manifestada por la propia autora, de querer colaborar con la causa de *Abuelas*:

La necesidad que nosotros sentíamos coincidía con una necesidad social que era la de que esta cuestión se instalara sobre la escena pública. (...) Nosotros nos acercamos y ellas nos recibieron con los brazos abiertos. (...). Para mí el teatro es una manera de tender un puente hacia la comunidad que me dio origen (...) ⁹⁵.

Para esto, Zangaro se contactó con el actor y director Daniel Fanego quien, como se mencionó anteriormente, había dirigido dos de sus obras en 1999 –*Náuseas* y *Variaciones en blue-* y, a través de la actriz Valentina Bassi, quien ya venía colaborando con la Asociación –incluso, formó parte del elenco de *¿Vos sabés quien sos?* (1997), de Cossa-, se pusieron en contacto y se reunieron con las Abuelas, quienes les asignaron una fecha en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires para el estreno del semimontado ⁹⁶. Fanego cuenta al respecto:

Cuando nos acercamos para ofrecer nuestra colaboración, llevamos algunas ideas teatrales pero en Abuelas nos contaron el plan de acción que tienen previsto para los dos próximos años, con vistas al 2002, cuando se cumplirán veinticinco años de la creación de Abuelas de Plaza de Mayo (*Vía Aérea*, 2000) ⁹⁷.

De manera similar a la puesta del texto de Cossa, el elenco de *A propósito de la duda* estuvo conformado por actores y actrices pertenecientes a distintas generaciones y provenientes de diferentes circuitos, como el teatro oficial, comercial e independiente, el cine y la televisión. El elenco estaba integrado por: Valentina Bassi, Martín Orecchio, Mágara Alonso, Lucrecia Capello, Catalina Speroni, Diana Lamas, Ana María Colombo, Elena Petraglia, Chela Cardalda, Manuel Callau, Ricardo Merkin, Gonzalo Costa, Pepe López, Chicho Gil, Clarisa Gantos, Luciano Cáceres, Esteban Prol, Osqui Guzmán, Mara Bestelli, Lola Berthet, Tomás Megna, Martín Slipak, Florencia Massei, Daniel Schapira y Rubi Gattari. Nuevamente, la convocatoria de un elenco tan amplio y diverso hizo uso de la estrategia de difusión de *Abuelas* que pretendía generar la asistencia de una gran cantidad de espectadores por la presencia de aquellas figuras, en

⁹⁵ Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita

⁹⁶ Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita

⁹⁷ Archivo de prensa de TxI, s/p.

algunos casos mediáticas, a través de las que accederían al conocimiento de la causa de *Abuelas*

El estreno se realizó el lunes 5 de junio del año 2000 a las 22 hs., día no laborable para la actividad teatral –al igual que la puesta del texto de Cossa-, con entrada libre y gratuita, en la sala “Batato Barea”, la principal del Centro Cultural Rojas, dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Universidad de Buenos Aires. Desde mediados de los ‘90 en adelante, este centro cultural ya no era considerado, como lo fuera originariamente en los ‘80, uno de los reductos del movimiento *under* y del fenómeno del “teatro de la parodia y el cuestionamiento” “al ‘teatro serio’ y al ilusionismo propio del realismo dominante al que percibían como inactual” (Mogliani-Sanz en Pellettieri, 2003: 498).

La movida de los años ‘80 estaba conformada por actores, directores y grupos teatrales que surgieron a partir del advenimiento de la democracia en 1983, quienes “propusieron un teatro basado en el humor y en la comunicación directa con el público en el que la parodia al teatro realista era el principio constructivo de sus puestas en escena” (Idem). Una de las figuras más destacadas de esta movida fue Batato Barea, quien “sumó a su participación en *El Clú del Claun* y *Los Peinados Yoli*, numerosas presentaciones tanto en números o ‘sketchs’ como en espectáculos unipersonales o con otros actores que también respondían a este modelo inicial” (Pellettieri, 2003: 502).

Aunque lejos de lo que el Rojas representó en los ‘80, en el año 2000, simbolizaba un lugar que se había convertido en un espacio de innovación artística y cultural. Esto puede observarse en algunos de los proyectos realizados allí en ese mismo año, que buscaban vincular las diversas disciplinas del arte entre sí y con los fenómenos sociales. Entre aquellos proyectos se destaca, por un lado, la quinta edición del *Proyecto Museos*, concebido por Vivi Tellas en 1995. La idea consistió en asignar a diferentes directores teatrales museos no artísticos de la ciudad para que indagaran en los modos de escenificación de la historia en nuestra cultura y las políticas que promueven ese tipo de exhibición. En esta edición participaron Beatriz Catani, Luciano Suardi y Alejandro Tantanian (Cruz, *La Nación*, 25/11/2000). Por otro lado, el ciclo *Las marcas de la cultura*, coordinado por la directora Susana Rivero, que trajo a Buenos Aires a distintas personalidades del exterior, buscó profundizar la relación entre el teatro y los fenómenos sociales. La *performance*, como acto creativo, fue el eje de cada uno de los seminarios dictados en el Rojas (Sin autor, *La Nación*, 26/12/2000). Asimismo, el Rojas era un lugar consagrado y de referencia para la crítica de espectáculos. Además, por la

ubicación geográfica de la sala –cercana al circuito teatral de la Avenida Corrientes- y la gratuidad de la entrada, se podía presuponer que el semimontado llegaría a tener una gran afluencia de espectadores. Por su parte, la cantidad de figuras públicas que formaban parte del elenco y la difusión del semimontado por parte de *Abuelas* generaría espacios de cobertura y de crítica propios en la prensa de espectáculos.

Según Zangaro, para el estreno de *A propósito de la duda* no necesitaron hacer ningún tipo de difusión, la gran asistencia de espectadores “fue algo espontáneo” y gracias al “boca a boca”⁹⁸. Estas palabras configuran una versión “abuenada” de los hechos, producto de una construcción de la memoria que se ha perdido en pos de la generación de un mito, cuya operación ideológica consiste en naturalizar o generalizar (Barthes, 1980). Ese mito de la espontaneidad y del “boca a boca” se desnaturaliza/desgeneraliza ante las evidencias de la presentación en sociedad del semimontado junto con *Abuelas* (“Todos con *Abuelas*”, Chaina, en *Página/12*, 25/05/2000) y del anuncio del estreno del semimontado en algunos periódicos de tirada masiva (“Quiénes son esos chicos”, sin autor, en *Clarín*, 5/6/2000). Además, por tratarse de un centro cultural dependiente de la Universidad de Buenos Aires, los espectadores, en su mayor parte, podían llegar a ser jóvenes que cursaban carreras universitarias en dicha casa de altos estudios y que promediaban la edad de los/as jóvenes apropiados/as en ese momento: entre 20 y 25 años aproximadamente. Según Zangaro, los/as jóvenes que asistieron tenían ese promedio de edad y no eran espectadores de teatro⁹⁹. Por lo que podría suponerse que el motivo de la concurrencia a ver el semimontado residía más por el interés en su contenido político-institucional que en su formato estético.

A propósito de la duda fue, entonces, un espectáculo semimontado. Esto quiere decir que, en términos estéticos, se trataba de una “obra breve y abierta” (Devesa, 2002: 389). El texto “apenas contiene algunas indicaciones de iluminación, sonido, desplazamiento y actitud de los personajes y carece de acotaciones espacio-temporales y de entrada y salida –exceptuando a los personajes negativos a los que sí se les marca la salida-, por lo que están en escena en todo momento” (Idem). Además, “Zangaro trabaja con la idea de que a través del diálogo aparezcan tanto la caracterización como las acciones de los mismos” (Ibidem).

⁹⁸ Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita.

⁹⁹ Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita.

En términos políticos, la idea de semimontado se relaciona con la consideración de Zangaro respecto de su obra como “una dramaturgia de la *urgencia*” (Zangaro, *Página/12*, 20/6/2004). Dicha urgencia podría ser interpretada como una necesidad de *Abuelas* de instalar su causa a nivel social, teniendo en cuenta que en ese año 2000 se estaban sucediendo varios hechos a nivel judicial en torno a algunas causas por el delito de apropiación de menores: detuvieron a nueve suboficiales de la Marina en el marco de la investigación por el robo de bebés en la Base Naval de Mar del Plata. El ex Jefe del Ejército, Martín Balza, fue citado a declarar por el caso del médico Jorge Luis Magnacco, imputado en una causa por sustracción de menores. Balza dijo que había leído declaraciones de médicos, enfermeras y del general Benedetti, y que se había enterado de la existencia de embarazadas detenidas que dieron a luz en Campo de Mayo. Luego del allanamiento al Hospital Militar de Campo de Mayo, se encontró el “Libro de partos” de los años 1974 a 1978. Ratificaron la prisión preventiva dictada por la Cámara Federal a Videla, Massera y Suárez Mason, entre otros, por el robo de bebés. El entonces procurador general de la Nación, Nicolás Becerra, rechazó la pretensión de los tribunales militares de quedarse con la causa en la que se investigaba la apropiación de bebés durante la dictadura. Por último, la nieta del poeta uruguayo Juan Gelman, María Macarena, reconstruyó su historia durante su declaración por videoconferencia desde Montevideo, ante el Tribunal Oral Federal N° 6 que juzgaba el Plan Sistemático de Apropiación de Menores.

Pero también *A propósito de la duda* resultó ser un semimontado por los tiempos y las condiciones de trabajo a los que debieron ceñirse sus creadores. En este sentido, Fanego afirma:

Decíamos que era un semi-montado, pero decíamos eso porque no hicimos a tiempo a montarla del todo. Me dijeron que en un mes estrenaba y teníamos que ensayar en los horarios más estrambóticos, con treinta actores que nunca estaban todos juntos (Wittner, *Teatros de Buenos Aires*, 2002: 2).

Si bien, según los relatos de Zangaro y Fanego citados anteriormente, la creación de *A propósito de la duda* no había sido solicitada por las *Abuelas*, tal como había ocurrido con el texto de Cossa, la Asociación no sólo direccionó la problemática que debía abordar -la duda en torno a la identidad-, sino que, como en el caso del homenaje, también proporcionó los documentos en los cuales debía basarse: material periodístico y audiovisual sobre testimonios de referentes de *Madres*, de *Abuelas*, de H.I.J.O.S., de nietos/as recuperados/as, pero también de represores y de apropiadores.

El texto dramático de *A propósito de la duda* encadena una serie de fragmentos de testimonios que han sido compilados por *Abuelas* e intervenidos por la dramaturga con los objetivos de configurar una trama de sentidos en torno al delito de apropiación de menores, de manera similar al libro *Botín de guerra* (1985), de Julio E. Nosiglia, analizado en el capítulo I. No obstante, el semimontado evidencia una disputa con otros testimonios por establecer “la verdad” sobre la apropiación, a diferencia del libro que sólo abordó de manera literaria o narrativa testimonios yuxtapuestos de familiares de menores apropiados/as.

El semimontado no sólo sería inaugural en el sentido de dar origen a TxI, sino también por utilizar de manera predominante testimonios reales para ser abordados dramáticamente, a diferencia del homenaje que finalizó con la lectura de una carta hecha a partir de testimonios reales de nietos. “El ‘nombre’ y el ‘testimonio’ (...) son algunas de las estrategias de *visibilidad* que eligen la mayoría de las representaciones [de TxI en el período 2000-2010] para exponer el conflicto” (Arreche, 2012: 123). La elección predominante de ambas estrategias reside en que éstas “figuran de manera inmediata como el rastro material de un vínculo de sangre deshecho, y su tratamiento dramático lleva sobre sí la intención que tiene como premisa el movimiento, la búsqueda de *restitución*¹⁰⁰ como restauración parcial de una justicia postergada” (Idem). La figura del testimonio será utilizada en las obras de TxI del período mencionado bajo tres modalidades: “como ‘fuente’ de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)”; “como ‘formato’, exaltando su naturaleza en el juego de lo dramático (...) donde los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de *performer*, insistiendo en su naturaleza –la de *ser* relato testimonial– y exaltando así su *teatralidad*””; y como fuente y como formato (121; 123).

Éste último tipo de uso, como fuente y como formato, es el que se observa en el semimontado, ya que su texto está basado en fragmentos de testimonios reales, pero además, los actores y las actrices juegan dramáticamente a ser los protagonistas o testigos reales de aquellos fragmentos de testimonios que relatan en primera persona (Beverley, 1996 en Beverley, 2004).

¹⁰⁰ Resaltado en el original.



Foto: Nicolás de la Fuente

*A propósito de la duda*¹⁰¹ comienza con la escena de un niño que juega a la pelota y que abandona el juego al escuchar el sonido de un helicóptero que aparece como símbolo sonoro de los operativos militares durante la dictadura. Una Abuela recoge la pelota y se la enseña a otras dos que la miran conmovidas, dando a entender de manera elíptica, que el niño ha sido apropiado. En el centro del espacio escénico, la Apropiadora masajea intensamente el cuero cabelludo de un joven calvo denominado en el texto como “Muchacho Pelado”. Las tres Abuelas los observan atentamente. Una de ellas pregunta si la calvicie es hereditaria y, finalmente, las tres afirman al unísono: “¡La calvicie es hereditaria!” (TxI, 2001: 156). Ante esta afirmación, el Apropiador, expondrá en su parlamento discursos heroicos y autovictimizantes, utilizados por los miembros de las Fuerzas Armadas y de Seguridad implicados en delitos de lesa humanidad, para defenderse de las acusaciones de los organismos de derechos humanos:

(...) Estamos condenados de antemano. Apropiadores, torturadores, represores dicen que somos. Les pregunto si ven alguna señal de tortura en el chico. Yo lo único que sé es que trabajé toda la vida de policía. Y le decía al chico que nunca dijera que papá era policía. Y eso no era mentir, sino obviar. En esta casa no se miente. Hoy, en la Argentina, quienes luchamos por nuestro país somos delincuentes. Pienso que a mí, como a muchos, tendrían que levantarnos un monumento en lugar de perseguirnos. Pero dejando de lado lo del monumento, tendrían al menos que dejarnos tranquilos. No a mí, que soy un soldado que está luchando contra la ignominia, pero a estos pobres inocentes. Ellos son los que más sufren. Es la familia lo que están destruyendo. Lamentablemente, los derechos humanos son de izquierda. Nosotros no somos humanos. No tenemos derechos (TxI, 2001: 156-157).

Por su parte, la Apropiadora presenta un discurso similar de autodefensa:

¿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.

¹⁰¹ Pueden verse escenas filmadas de la obra en el documental *A propósito de la duda*, realizado por Alejandro Narvaez y Horacio R. Ramos, 2000. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=YhGO5ERjZg4> (Fecha de consulta: 10/3/2012).

Y ahora quieren condenarlo a este destierro. Yo soy y voy a seguir siendo siempre 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 (...) (TxI, 2001: 157).

Mientras tanto, “Pelado” manifiesta en su discurso una serie de actos fallidos, que se transponen escénicamente con el silencio y las miradas aterradas entre él y su Apropiador:

Yo me salvé. Tengo una familia, una carrera, un auto. Me siento un *number one*. (...) Lo único que me jode es la pelada. A mi viejo, el muy guacho, le sale pelo hasta en las orejas. Pero de joven era pelado, igual que yo... (se detiene, confundido). Yo me salvé. 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 retorcerle las bolas. (...) Mejor peludo que con las bolas rotas, como el viejo... (se detiene confundido). Yo me salvé. 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. No me gustan los pelados. Son iguales a mi viejo... (El Muchacho Pelado se detiene confundido ante la mirada acusatoria del Apropiador) (TxI, 2001: 158).

La reiteración de la frase “Yo me salvé” remite al relato militar de la “salvación de la Nación” y de su “célula básica”, la familia, de la penetración “subversiva” en los años ‘70 (Jelin, 2010, [2006]; Filc, 1997); y, por lo tanto, a la “salvación” de los/as hijos/as de desaparecidos/as de ser criados/as y educados/as en un hogar “subversivo”, al haber sido entregados a “buenas familias” (miembros de fuerzas policiales y/o militares, y personas de clase socio-económica alta), para asegurar una “buena crianza” dentro de los valores occidentales y cristianos, mencionados en el capítulo I. Pero, además, la frase refiere a una salvación individual, económica y expresada con una frase en inglés que no es casual, en tanto el estreno de este semimontado se inscribe en el contexto de crisis del neoliberalismo en la Argentina, cuya ideología fomentaba ese tipo de aspiraciones en la juventud. Además, se inserta en el marco del teatro político de los ‘90 que “denuncia la racionalidad instrumental que ponía los valores económicos del capitalismo neoliberal por sobre la vida humana, la desintegración social y la pérdida de sentido que trajo a Latinoamérica la globalización” (Proaño-Gómez, 2007: 16).

A continuación, las tres Abuelas, y una serie de nietos/as recuperados/as, hermanos/as de jóvenes apropiados/as y el niño de la escena inicial, irán apareciendo, de manera intercalada, para salir al encuentro de “Pelado” y le contarán, no sólo a él, sino también a los espectadores, sus historias de búsqueda, de apropiación y de restitución:

Muchacha I: “Mi vieja decía ‘Dame el tenedor’. Era una película de un cumpleaños familiar. Y mi vieja aparecía un segundo, y decía ‘Dame el tenedor’. Mi vieja estaba de ocho meses cuando la chuparon. Yo nací en el Pozo de Banfield. Una mujer policía se apropió de mí (...). Cada vez que digo ‘Dame el tenedor’, me

río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja. No la ausencia, sino la presencia.

Abuela I: A mi hija la secuestraron cuando estaba embarazada de seis meses. Sé que tuvo un varón, y lo estoy buscando.

Abuela II: Tengo mis tres hijos desaparecidos. Graciela, la menor, estaba a punto de dar a luz. No tengo noticias de ninguno de ellos.

Abuela III: 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 (TxI, 2001: 158-159).

De manera sorpresiva, un ex gendarme, integrante de un grupo de tareas durante la dictadura, que se encuentra sentado en la platea entre los espectadores, interrumpe a los gritos con su parlamento:

¡Un momento! No puedo callar. Tengo algo que decir. Cuando fue el golpe acababa de terminar el curso de gendarme. Fui acuartelado y me dieron el pase al Destacamento Móvil 1 de Campo de Mayo, que fue un escuadrón que se preparó para combatir la guerrilla. (...) Estuve en la Brigada Olimpo, mi tarea era conducir detenidos. (...) Los detenidos iban medicados e inconscientes, en situación de delirio. En el último viaje me tocó llevar a una mujer que estaba a punto de dar a luz. A mí no me informaban lo que iban a hacer con los detenidos, pero uno lo imaginaba. 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. Era una forma de protegerlos para que no crecieran en un medio subversivo. 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 remordimientos porque no maté a nadie. Yo sólo trasladaba detenidos (TxI, 2001: 159).

Al finalizar su parlamento, aparece un grupo de jóvenes con remeras que llevan escritas consignas como “Justicia y castigo para los asesinos”, y “Prisión para los torturadores”. Este vestuario funciona como *ícono visual* (De Toro, 1987: 105) que materializa el referente de la agrupación H.I.J.O.S. en escena. Este grupo inicia un sorpresivo escrache contra el represor, al grito de “¡Asesino! ¡Asesino!”.

De aquí en más, un coro de jóvenes comenzará a cantar y a bailar, al ritmo de la murga, la pregunta “¿y vos sabés quién sos?”, de manera intercalada entre los parlamentos de cada uno de los personajes, y dará cierre al semimontado, dirigiéndose no sólo a “Pelado”, sino también a cada uno de los espectadores:

Niño: Mi abuela me está buscando. Ayúdenla a encontrarme. (El Muchacho Pelado empieza a irse, turbado).

Coro de Jóvenes: (al ritmo de la murga) ¿Y vos sabés quién sos?

Muchacha II: Mi hermano acaba de cumplir 20 años. Todavía lo sigo buscando. Me lo había imaginado como un pendejito molesto con el que iba a poder jugar. Es duro acostumbrarse a lo que ya no puede ser, a lo que no compartimos, a lo que no nos dijimos.

Coro de Jóvenes: ¿Y vos sabés quién sos?

Muchacho I: ¿Vos sabés quién sos? ¿Qué días cumplís años? A mí me dijeron que nací el 3 de julio de 1977, pero yo había nacido el 1° de agosto de 1976. Me robaron un año de mi vida.

Muchacha III: Hace muy poco conocí mi historia. Los recuerdos borrosos eran porque 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. Los recuerdos son borrosos, pero hay recuerdos.

Coro de Jóvenes: ¿Y vos sabés quién sos?

Muchacho II: Quiero saber si tengo un hermano. Sueño con él, un hermanito de 22 años. Yo lo necesito a él porque es parte de mi identidad. Lo que daña no es la duda, sino la mentira.

Muchacho III: ¡Pelado! Me dijeron que tengo la misma forma de cruzar los brazos. Así, como si estuviera acunando a un chico. Mi viejo desapareció cuando yo tenía cuatro años. Mi familia me dijo que se había ido a Tierra del Fuego. Pero de cara no me parezco. Eso dice. Aunque yo creo que hay algo en la comisura de los labios. Algo así, como una risa (...).

Coro de Jóvenes: ¿Y vos sabés quién sos?

Muchacha IV: (...) Yo tengo la esperanza de que un día, ahora, o dentro de cuarenta años, mi hermano me empiece a buscar.

Coro: (al público) ¿Y vos sabés quién sos?

(Apagón). (TxI, 2001: 159-162).

Rancière (2014 [2000]) plantea que la estética y la política sostienen una relación esencial con el llamado “reparto de lo sensible”. Este autor plantea que existe un común de la experiencia sensible que está conformado por espacios, tiempos y formas de actividad que es repartido, en el sentido de que es compartido, se es partícipe de él, pero también que es vuelto a partir por un orden que denomina con el término de *policía*. Ese orden policial efectúa una repartición de partes y de lugares de acuerdo a las actividades u ocupaciones que tiene cada individuo y del espacio-tiempo en el que aquellas se ejercen. Esas actividades u ocupaciones definen competencias e incompetencias respecto a ese común y determinan quiénes pueden tener parte, quiénes pueden ser visibles, quiénes pueden hablar, quiénes pueden ser escuchados en un espacio común y quiénes no.

En este sentido, el semimontado expone relaciones binarias y efectúa una determinada distribución espacio-temporal de lugares y de partes, esto es, una nueva configuración simbólico-material de lo visible y de lo decible. *A propósito de la duda* establece un *lugar de conflicto* (Mouffe, 2005) definido a partir del antagonismo que puede surgir en cualquier tipo de relación social. Esta categoría de lo social se aplica para el análisis de esta obra, ya que pone en escena personajes antagónicos¹⁰² portadores de memorias opuestas sobre el pasado reciente: la memoria del movimiento de derechos

¹⁰² “Los antagonismos no son relaciones objetivas sino relaciones que revelan los límites de toda objetividad. La sociedad se constituye en torno a sus límites, que son límites antagónicos (...)” (Laclau-Mouffe, 1987: 14).

humanos y la memoria cívico-militar. De este modo, el semimontado le otorga visibilidad y audibilidad a la disputa de sentidos que existe entre ambas memorias en torno a la configuración de sentidos sobre la vigencia del delito de apropiación de menores cometido durante la última dictadura militar. Así, mientras para la primera memoria, la apropiación de menores constituye un delito de lesa humanidad; para la segunda, se trató de una forma de protegerlos para que no crecieran en un medio “subversivo”. No obstante, el semimontado expone también su posicionamiento político en favor de la memoria de los organismos de derechos humanos.

A propósito de la duda (re)produce dos *estructuras del sentir* (Williams, 1997) opuestas que se disputan por establecer una versión no sólo sobre lo sucedido durante el pasado de represión estatal, sino también acerca de los motivos y de los destinos de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron sustraídos/as de sus familias biológicas durante ese pasado.

A partir del material proporcionado por *Abuelas*, Zangaro escribió un texto basado en la historia ficcional de un joven calvo: “‘La calvicie es hereditaria’, dijo un día Daniel Fanego, y a partir de allí ese personaje sirvió de metáfora y disparador de una historia común a muchos” (Pacheco, *La Nación*, 30/6/2000). La denominación del personaje principal como “Pelado”, en consonancia con su calvicie, funciona como metáfora de la sustitución de su identidad y como el indicio principal para inferir la duda en torno a su identidad, ya que su apropiador posee, por contraste, una abundante cabellera. De este modo, se observa que el abordaje dramático de la identidad sustituida se efectúa, principalmente, extremando una característica física que da cuenta de la dimensión biológica de la identidad: la calvicie aparece como un rasgo físico que se hereda sin posibilidad de ser modificado y que, por lo tanto, permitiría a “Pelado” poner en duda, a la vez que restituir su identidad. No obstante, esa dimensión biológica de la identidad es “leída” por “Pelado” desde la dimensión constructivista y narrativa de la identidad sustituida por la experiencia de la apropiación como un malestar hacia su calvicie y hacia los calvos, entre ellos, su padre biológico.

A propósito de la duda pone en escena los dos usos o sentidos del concepto de identidad: por una parte, el sentido *ídem*, referente a lo que es permanente en el tiempo y “opuesto” a lo diferente; y, por el otro, el sentido *ipse*, inverso a “otro”. En el primer caso se trata de la identidad como *mismidad*, mientras en el segundo es la identidad como *ipseidad* (Ricoeur, 1999: 215). “Esta última dimensión (...) refiere al hecho de devenir *otro* en el tiempo como consecuencia del carácter eminentemente narrativo de la

identidad” (Quintana, 2011: 47). Ahora bien, “aunque la identidad genética constituye la prueba fehaciente del arrebato identitario, el drama de la apropiación/restitución se centra preeminentemente en el trastocamiento narrativo de la identidad causado por la apropiación” (49). En este sentido, el semimontado pretende demostrar que la identidad de “Pelado” no podría ser restituida solamente a través de un examen de ADN, ya que existe una (im)posibilidad de devenir en ese *otro* de haber sido criado por los padres biológicos.

Por otro lado, los ensayos de *A propósito de la duda* se realizaban en el Paseo La Plaza, un espacio integrado al circuito teatral comercial ubicado sobre la Avenida Corrientes que fue facilitado por su director, Pablo Kompel, un empresario y productor de teatro, de cine y de música. El hecho de que los ensayos del semimontado –cuya puesta en escena se realizaría en el circuito independiente- se efectuaban en el circuito comercial no generó ningún tipo de discusión de carácter ético al interior del grupo. Si bien la colaboración con actividades sin fines de lucro es, por definición, antagónica con los emprendimientos empresariales, estas fronteras no resultan infranqueables y se descubren fisuras entre los distintos circuitos culturales. Al parecer, entonces, estas fisuras funcionaron como condiciones de posibilidad para que se produjera, sin ningún tipo de cuestionamientos, este intercambio entre los circuitos teatrales independiente y comercial.

Los ensayos eran dirigidos por Fanego, quien recuerda:

Tenía a la agrupación H.I.J.O.S. detrás que venía a ver los ensayos y escuchaba. Yo decía: “Se encuentra con los padres” y de atrás me gritaban: “Los apropiadores”. Así me enfrenté a un lenguaje que desconocía. Cuando uno utiliza un lenguaje de forma equivocada va creando una forma distinta de conciencia. Y me daba cuenta lo mal que hacía en decir padres, porque los padres están muertos, en el Río de la Plata, no sé dónde...y de eso no se puede volver (Méndez, *Tiempo Argentino*, 2010).

De esta manera, se observa que la agrupación H.I.J.O.S. también participó en el armado del semimontado. La relación entre H.I.J.O.S. y *Abuelas* podía entenderse por la mencionada renovación generacional en el movimiento de derechos humanos que trajo aparejado un cambio en las prácticas y los discursos de aquel movimiento. Tal como se mencionó en el capítulo I, algunos/as hijos/as de desaparecidos/as que militaban en H.I.J.O.S. participaban del grupo de jóvenes que organizaba y que realizaba actividades artísticas en *Abuelas*. Pero, además, H.I.J.O.S. le aportaría a *Abuelas* elementos de los escraches y su espíritu festivo para abordar la problemática de la apropiación de menores lejos del tono solemne, triste y doloroso que caracterizaba a las movilizaciones

del movimiento de derechos humanos. Ahora bien, la indicación imperativa, por parte de los integrantes de H.I.J.O.S. a Fanego, en cuanto al modo correcto de nombrar a los responsables y cómplices del delito de apropiación de menores, permite observar la vigencia del *familismo* (Jelin, 2010, [2006]), es decir, de la identificación de la verdad en torno al pasado reciente con la posición de los familiares directos de las víctimas de la represión estatal, en este caso, los/as hijos/as de desaparecidos/as agrupados colectiva y políticamente.

Eduardo Enrique “Wado” de Pedro, integrante de H.I.J.O.S., fue quien propuso la idea de incorporar el escrache. Esta idea trajo, a su vez, la propuesta de colocar una murga en escena que, para Zangaro, “le dio una estética muy particular, popular, callejera”. Fanego cuenta que “la puesta en escena de la murga incorpora el bombo (...) que forma parte de los elementos que la agrupación H.I.J.O.S. utiliza en los escraches para señalar a los represores” (Chaina, *Página/12*, 25/5/2000). Pero, además, “el bombo es el motor de la murga, el instrumento que acompaña a la muchedumbre y un disparador de sentimientos” (Romero, 2003: 133). La murga elegida para participar del semimontado fue *Los verdes de Montserrat*¹⁰³. Su primera participación pública fue el 24 de marzo de 1996 en la marcha a Plaza de Mayo en conmemoración de los veinte años del último golpe militar. Desde entonces, participa en festivales, marchas y encuentros junto con organizaciones sociales y organismos de derechos humanos, entre los que se encuentran *Abuelas*, *Madres - Línea Fundadora* e H.I.J.O.S.

La puesta en escena de esta murga en *A propósito de la duda* no sólo acompaña el coreo de la frase *leitmotiv* “Y vos, ¿sabés quién sos?” –como se mencionó, título de la campaña de difusión lanzada por *Abuelas* y del texto de Cossa en 1997-, sino que también se presenta como una sinécdoque del escrache. Es decir que, en esta escena, la murga aparece como la parte de un todo que es el escrache, representándolo por medio de algunos de los elementos que lo caracterizan como el bombo y las consignas que suelen cantarse: “Como a los nazis les va a pasar, a donde vayan los iremos a buscar” y “Hay que saltar, hay que saltar, el que no salta es militar”.

¹⁰³ Impulsada por dirigentes de ATE Capital (Asociación de Trabajadores del Estado), esta murga organiza desde entonces el curso del barrio de Montserrat. Además, realiza tareas de apoyo escolar, talleres de música para niños y microemprendimientos para la autogestión de la murga. Sitio web de *Los Verdes de Montserrat*: <http://www.agrupacionmurgas.com.ar/AgupacionesCapital/Monserrat/LosVerdes.htm>. (Fecha de consulta: 27/3/2012).

El semimontado culmina con la salida del personaje principal, “Pelado”, confundido ante la escucha de los fragmentos de testimonios confrontados a lo largo de la puesta sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad, sin poder resolver su duda identitaria. Es decir que el semimontado es abierto y su final también, en tanto no efectúa un cierre de los sentidos configurados en la puesta con la restitución de la identidad del personaje principal, sino con el vacío que implica su permanencia en la duda. La temática de la duda configura sentidos suspendidos, indeterminados y vacilantes en el ánimo del personaje del joven apropiado que se debate entre atender el llamamiento de la dimensión biológica de su identidad: la calvicie heredada genéticamente, o permanecer en la zona de confort que le otorga la dimensión cultural de su identidad sustituida: las ideas, los valores y las creencias impuestos por sus apropiadores. Pero *A propósito de la duda* y su pregunta “Y vos, ¿sabés quién sos?” señalan, además, que en la temática de la duda está latente no sólo la búsqueda de la restitución de la identidad de “Pelado”, sino también la búsqueda de la “restitución *del derecho* a la identidad” de los espectadores.

Al finalizar la función, integrantes de *Abuelas*, *Madres* e H.I.J.O.S. subieron al escenario para reunirse con los actores y las actrices, entre abrazos y expresiones de emoción, con quienes entonaron aquellas consignas, de manera similar a lo ocurrido al final del homenaje. Esto podría ser interpretado como una suerte de *performance* espontáneo que, en términos de Rancière (2000), interrumpió repentinamente los lugares asignados a actores y a espectadores en el espacio-tiempo de la actividad teatral para confundirlos en actores –teatrales y sociales- que supieron otorgarle un efecto de realidad a esa sinécdoque del *escrache*.

Al mismo tiempo que *A propósito de la duda* se estaba presentando en el Rojas, esta obra también trataba, desde el año 1999, el tema de la apropiación de menores en sus consecuencias actuales: *Playback*, de Pablo Zukerfeld, por Espacio Vacío Compañía teatral, se presentaba en una sala del circuito independiente, Antonin Artaud, los viernes a las 21 hs.

El elenco de *Playback* estaba formado por tres actores: Federico Langer, Antonio O’ Higgins y Federico Zukerfeld. Estos actores tenían entre 20 y 21 años, la edad que tenían los/as menores apropiados/as en ese momento. Tanto los actores como *Zukerfeld*, el director del grupo y autor de la obra, pertenecían al colectivo de artistas *Etcétera* que intervenía en los escraches de H.I.J.O.S. en la década del ‘90, tal como fue

mencionado en el capítulo I. Pablo Zuzkerfeld tiene un hermano desaparecido y su actividad artística está vinculada a la música¹⁰⁴. Tal es así que la estructura de su obra se asemeja a una composición de música contemporánea: “Es un tema con variaciones - precisa-. Trabajo la repetición como variación y esto sirve para construir una metáfora” (Pacheco, *La Nación*, 30/6/2000).

Los actores juegan en el escenario a ensayar una obra, cuestión que el público descubrirá con el correr de las escenas cuando los actores vayan exponiendo el artificio teatral. La escenografía está compuesta por un par de sillas y tres luces cenitales que resaltan en parte a los actores, pero que también generan sombras que producen un efecto dramático sobre sus figuras. Por lo que no se sabe quiénes son los personajes que encarnan los actores, ni dónde están ubicados, solamente se destaca el vestuario con trajes antiguos de hombre que connotan ciertos rasgos de formalidad. Uno de los personajes camina con ayuda de una muleta y hace playback, es decir, que sincroniza los movimientos labiales para simular el hablar en vivo, reproduciendo como una máquina lo que dice una voz en off grabada.

Por un lado, dos de los personajes relatan, de manera intercalada, cómo se hacen experimentos con ratas en los laboratorios para estudiar los efectos de la privación del sueño REM (el período del dormir en el que se produce la mayor relajación muscular), que pueden llevar a la muerte del animal. Mientras tanto, uno de los personajes hace temblar su cuerpo como si fuera una rata que agoniza.

El texto del personaje que hace playback menciona cuáles son las condiciones que debe reunir el interrogador (autoridad y adaptabilidad), las técnicas del interrogatorio (tanteo emocional, bondad y simpatía, y patriotismo e ideología), y las reacciones más comunes del interrogado y sus significados ante cada pregunta (por ejemplo, el rostro con colores muy vivos indica cólera o vergüenza).

Los textos de ambas escenas remiten de manera casi directa a las sesiones de tortura y a los interrogatorios a los que eran sometidos los detenidos en los centros clandestinos de detención durante la dictadura. Por su parte, otros parlamentos de los personajes hacen referencia de manera implícita, por un lado, a los represores que están libres, ya que en ese momento no habían sido juzgados y condenados por haber cometido o haber sido cómplices de delitos de lesa humanidad; y, por el otro, a la

¹⁰⁴ Ha estrenado obras tanto en el terreno de la música sinfónica y de cámara, en el Centro Cultural San Martín, Centro Cultural Recoleta, etc., como en el del teatro musical contemporáneo, en Sala Alberdi, CELCIT, Liberarte, Sala Enrique Muiño, etc.

supuesta indiferencia de la sociedad durante la dictadura. Por momentos, los personajes se dirigen al público con textos o con la mirada fija, resquebrajando así la cuarta pared:

A: Estamos juntos. Por lo menos, si hay alguno, estamos juntos. ¿Ustedes saben a quién tienen detrás? Andan sueltos, circulan entre nosotros, nos observan...

B: ¡Basta! A ellos no les importó antes ni les importa ahora. Son público, miran la obra.

A: ¿Y si hubiese alguno, acá, entre nosotros?

B: Y si hubiese alguno, ¿qué te gustaría hacerle? (Apagón)¹⁰⁵.

Los personajes detienen el ensayo una y otra vez para hacer comentarios sobre cómo están saliendo las escenas e intentan corregir al personaje que hace playback para que su modo de hablar no sea monocorde y tenga, en cambio, “modulaciones de la voz, matices, picos de tensión, cosas que vayan llevando al texto por distintos lugares”¹⁰⁶. Recurriendo al humor sobre ciertos lugares comunes del teatro, uno de los personajes dice: “Esto es teatro, acá cada función es distinta, única”¹⁰⁷. Los personajes comienzan de nuevo la rutina de ensayo en la que se repiten, pero también se modifican textos y acciones. Los personajes no logran que el personaje que hace playback modifique la monotonía del tono de su voz porque también hace playback como actor. Zukerfeld comenta al respecto:

Yo utilice el recurso del playback con la idea de matar al actor, es decir, de quitarle lo vivo que tiene la actuación. Hacer teatro también es hablar con la voz del otro, la del personaje o la del director. Pero también usé ese recurso como metáfora de un joven apropiado, como alguien que no tiene voz o que repite lo que le dijeron sus apropiadores¹⁰⁸.

El hecho de que se haya utilizado una voz en off grabada en lugar de una voz en off en vivo no es un dato menor, en tanto hace que esa voz que repite el discurso de los otros posea, además, connotaciones de automaticidad y de artificialidad. Así, el despojo del atributo humano de la voz propia aparece como metáfora de la sustitución de la identidad personal y de la posesión de un discurso propio. El recurso de la voz grabada convierte perversamente a ese ser de carne y hueso en una máquina programada de antemano que puede ser manejada por los otros a su antojo.

El personaje que hace playback tiene una serie de crisis a lo largo de la obra, ya que manifiesta que no puede hacer lo que le piden sus compañeros, que quiere volver a caminar sin ayuda de la muleta, y se dirige a su padre diciéndole que se acuerda de él, de su cara, de su imagen y que lo quiere. Mientras tanto, agobiado por tanta presión,

¹⁰⁵ Texto dramático inédito. Archivo: Pablo Zukerfeld.

¹⁰⁶ Texto dramático inédito. Archivo: Pablo Zukerfeld.

¹⁰⁷ Texto dramático inédito. Archivo: Pablo Zukerfeld.

¹⁰⁸ Entrevista personal, Buenos Aires, 30/4/2015. Inédita

comienza a sacar un rollo de cinta de cassette de su cuerpo, en primer lugar, de su boca, luego, de su pecho y, finalmente, de su ombligo. Mientras tanto, se escucha la voz en off que dice: “Hoy, la mayoría de esos jóvenes no saben sobre sus orígenes verdaderos. Algunos, viven con los antiguos enemigos de sus padres, en un mundo de secretos”¹⁰⁹. En la escena final, uno de los personajes le pregunta al actor que hace playback, quien se encuentra sentado en una silla mirando fijamente al público y haciendo anotaciones en una libreta con la mano izquierda: “¿Vos sos hijo, del zurdo?”. La voz en off grabada dice: “Hay que imaginarse lo que es para un joven saber que la gente a quien llamaba papá y mamá toda su vida, no son realmente papá y mamá, sino que, en realidad, son los que mataron a papá y mamá”. El personaje que hace playback, inspirando y espirando, dice: “Aire, aire, aire” (Apagón)¹¹⁰.

De este modo, finalmente, la obra pone al descubierto la problemática de la apropiación de menores que fueron criados por los asesinos de sus padres. El padre desaparecido aparece representado, por un juego de doble sentido -biológico y cultural- de la palabra “zurdo”, como aquella persona que utiliza la mano izquierda, pero también como militante de una organización política de izquierda. Estos modos de representación excluyen otras identidades de los/as desaparecidos/as que, quizá, no tenían militancia política y también otros destinos que tuvieron algunos/as hijos/as de desaparecidos/as, como por ejemplo, la apropiación por parte de personas que no fueron los asesinos de sus padres.

De manera similar al personaje de Pelado en *A propósito de la duda*, el personaje que hace playback intenta, pero no logra salir de la crisis que le provoca, como metáfora de la apropiación, el hecho de no poder hablar con su voz, de caminar con sus piernas y de recordar la imagen de su padre biológico desaparecido.



Foto: <http://www.alternivateatral.com/obra355-playback>

¹⁰⁹ Entrevista personal, Buenos Aires, 30/4/2015. Inédita

¹¹⁰ Entrevista personal, Buenos Aires, 30/4/2015. Inédita

Playback realizó funciones para organismos de Derechos Humanos: se presentó en la Librería de la *Asociación Madres de Plaza de Mayo*, hizo funciones para *Herman@s de Desaparecidos por la Verdad y la Justicia*, y un grupo de *Abuelas* fue invitado a ver la obra en la sala Antonin Artaud, en 2000. Se puso en escena en facultades y centros culturales como IMPA, la Fábrica Ciudad Cultural, en 2002 y el Centro Cultural El Umbral de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en 2007. También se presentó en colegios secundarios, en el marco de la conmemoración de La Noche de Los Lápices en el Colegio Carlos Pellegrini de la Ciudad de Buenos Aires, en 2007. Además, se llevó a otros países: se presentó en la Universidad Católica de Chile, en 1999; fue invitada a participar del Festival de Teatro y Derechos Humanos en Ferrara, y también se realizó en Bologna, Italia, en 2002.

En definitiva, *Playback* constituye una reflexión sobre el teatro y la actuación que remite a la fórmula utilizada por el dramaturgo y novelista italiano Luigi Pirandello del “teatro dentro del teatro”. Según esta fórmula, los actores dan vida a unos personajes que a su vez se representan a sí mismos como personajes de un teatro que es su propia vida. Esto remite al concepto de la máscara empleado por este mismo autor. Para Pirandello, hay una máscara interna vista solamente por la persona que la usa y también máscaras externas por las cuales uno es conocido por los demás. Esta máscara exterior puede ser algo creado por la propia persona o, por el contrario, impuesto por la sociedad, cuya opinión pública le impide desembarazarse de ella (Nicoll, 1964).

En última instancia, *Playback* también constituye una reflexión acerca de las construcciones de la identidad. Una identidad cuyas dimensiones biológica y cultural están interrelacionadas: un conjunto de rasgos propios que caracterizan a los individuos y los diferencian frente a los demás que son heredados genéticamente, pero también (re)configurados por los modos de vida, las costumbres, los conocimientos, la época y el grupo social al que cada uno pertenece. De este modo, la identidad puede ser vista como una máscara interna y una máscara externa, individual y social, que se crea y se impone. En los casos de la sustitución y restitución de las identidades, los apropiadores impusieron una máscara externa a los/as apropiados/as, aunque sólo en parte. Porque existe en ellos/as otra máscara externa creada por su familia biológica que permanece inalterable a lo largo del tiempo y que comienza a manifestarse a pesar de la condición de apropiación.

Los juegos de identidades en el teatro y en la sociedad abonan la idea inicial de *Abuelas* de que el teatro y los actores eran el medio de comunicación artístico y los

profesionales indicados para abordar las problemáticas de la sustitución y de la restitución de la identidad. Puesto que su trabajo consiste en crear sus propias máscaras arriba y abajo del escenario, en tanto hombres y mujeres de teatro –o en aceptar la imposición de máscaras por parte de dramaturgos y de directores. En este sentido, los actores eligen actuar de otros/as, a diferencia de los/as apropiados/as a quienes sus apropiadores, podría decirse, los hicieron “actuar” de otros/as, intentando construirlos/as como personajes que piensen, sientan y actúen como ellos.

Para comprender cómo fue que *A propósito de la dudas* derivó en la creación de TxI, cabe mencionar que esta obra había sido pensada para cinco únicas funciones, pero debido a la gran afluencia de espectadores debieron realizar dos funciones por día a sala llena. Por este motivo, y porque el Rojas ya tenía comprometida la sala para otro espectáculo, las funciones continuaron desde el mes de septiembre y hasta fines de noviembre del 2000 en el Auditorio del Centro Cultural Recoleta, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, también con entrada libre y gratuita. Se estima que el semimontado fue visto por más de ocho mil espectadores (Freire, *Página/12*, 6/12/2000).

Las repercusiones del semimontado pueden evaluarse tanto a nivel teatral como de la causa de *Abuelas*. Por un lado, debido a la magnitud de la cifra de espectadores, la obra fue representada en el marco de la vigésima Marcha de la Resistencia en Plaza de Mayo, organizada por *Madres y Abuelas*, en diciembre de 2000; en Mar del Plata, con un elenco local en 2001; en Londres y en París, con actores ingleses y franceses en 2003 y 2004, respectivamente. El texto, por su parte, fue publicado en el Suplemento Especial Teatro x la Identidad en *Página/12* (9 de abril de 2001); en el libro *Teatro x la Identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, editado por EUDEBA y *Abuelas de Plaza de Mayo* (2001); y fue traducido al inglés y publicado por la revista *Index on Censorship* del Reino Unido (2001).

Por otro lado, una carta de *Abuelas* firmada por su presidenta Estela de Carlotto y, por entonces, su secretaria Alba Lanzillotto, dirigida a los “amigos del *Teatro por la Identidad*”, afirmaba que *A propósito de la duda* había contribuido eficazmente a generar en muchos jóvenes la duda en torno a sus identidades; yaa que, en ese año 2000, habían conseguido que seis de los chicos que buscaban habían recuperado sus identidades. Además, exhorta al grupo creador a continuar trabajando, no sólo porque

redundará en beneficio de la búsqueda de las Abuelas, sino también por la gratificación que tendrán al servir a la causa de la Asociación (2/1/2000)¹¹¹.

Por su parte, Zangaro sostiene que tanto su obra como las obras que luego formarían parte de los ciclos de TxI, contribuyeron de manera directa para que muchos/as jóvenes llamaran y concurrieran a la sede de *Abuelas* con dudas acerca de su identidad, aunque desconoce cuántos/as de ellos/as habrán sido efectivamente parte del número de nietos/as recuperados/as que se fue acrecentando en los últimos años¹¹².

En este sentido, se observa que las repercusiones que tuvo el semimontado hicieron que éste pasara de ocupar un lugar marginal a tener un lugar más institucional en el campo teatral y en la esfera social. La realización de funciones en un centro cultural perteneciente al circuito cultural oficial y en una de las marchas más emblemáticas del movimiento de derechos humanos; el hecho de haber trascendido las fronteras no sólo de la Ciudad de Buenos Aires, sino también del país; y la circulación de su texto en libro, y en la prensa gráfica nacional e internacional, demuestran un creciente interés por parte de los hacedores de la cultura y del arte escénico por abordar la problemática de la apropiación de menores; y, con ello, amplificar la difusión de la causa de *Abuelas* en Argentina y en el exterior, en donde se han encontrado nietos/as apropiados/as y podrían llegar a encontrarse más.

Según *Abuelas*, el éxito de *A propósito de la duda*, que superó todas las expectativas, movió a los actores a hacer una convocatoria amplia a la gente de teatro, y así surgió TxI y su primer ciclo teatral en el año 2001¹¹³. La legitimación institucional de *Abuelas* hacia los creadores del semimontado por haber logrado el objetivo inicial propuesto de generar la duda en aquellos/as jóvenes nacidos/as durante el período dictatorial -más allá de que luego fueran efectivamente o no hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as-, constituye un guiño sumamente importante para que el grupo continuara y ampliara el proyecto de *A propósito de la duda*, y para incitarlo a consolidar el vínculo establecido con *Abuelas* y su causa.

¹¹¹ Archivo de prensa de TxI.

¹¹² Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita

¹¹³ Sitio web de *Abuelas*: <https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1> (Fecha de consulta: 26/4/2012).

Capítulo IV. Arriba el telón: del semimontado a TxI

1. El contexto, los fundadores y sus características

De acuerdo con el relato de Zangaro, al finalizar una función de *A propósito de la duda* en el Centro Cultural Recoleta, se acercaron las productoras teatrales Eugenia Levin y Cristina Fridman, quienes propusieron ampliar ese proyecto teatral convocando a más dramaturgos y directores. Así fue como ellas junto con algunos compañeros del grupo que participaban del espectáculo semimontado, como Daniel Fanego y Valentina Bassi, se sumaron a la organización¹¹⁴.

Por su parte, Cristina Fridman, una de las fundadoras e integrantes de la comisión directiva de TxI, cuenta que cuando ella asistió a ver *A propósito de la duda*, los integrantes del grupo, entre ellos Fanego, le solicitaron ideas para hacer algo con este proyecto, ya que había resultado un éxito por la gran concurrencia de espectadores jóvenes gracias al “boca a boca” y en un contexto en el que circulaba socialmente la creencia de que a los/as jóvenes no les interesaba la política. Entonces, Fridman, junto con Fanego y Bassi decidieron armar una agenda de números de teléfonos de compañeros/as teatristas allegados/as para invitarlos/as a ver el semimontado.

Luego, Fridman propuso hacer una convocatoria y le solicitó al productor y empresario teatral Miguel Rottemberg el Teatro del Nudo, ubicado sobre la Avenida Corrientes, para hacer una primera reunión a la que asistió una gran cantidad de teatristas. Fridman se encontraba trabajando en ese momento en Entrecasa del Espectáculo, propiedad también de Rottemberg, y allí comenzaron a hacer las primeras reuniones en las que pasaban horas discutiendo qué hacer y de qué manera. Según Fridman, en esas reuniones intentaban “no dejar a nadie afuera y ser lo más horizontales posibles, no teníamos un peso, además”¹¹⁵. A partir de esto podría interpretarse que la falta de recursos económicos posibilitaba, de alguna manera, la horizontalidad del grupo en la toma de decisiones. Cuando tenían dudas sobre la problemática de la apropiación de menores y el proceso de restitución de la identidad, los/as teatristas concurrían a hablar con las Abuelas, y éstas también asistían a las reuniones a dar charlas sobre ambas temáticas. Así surgió la idea de armar un concurso de obras de teatro sobre la

¹¹⁴ Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita

¹¹⁵ Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita

apropiación. El concurso también superó todas sus expectativas, ya que se presentaron más de cien obras, por lo que tuvieron que armar una comisión de selección y otra de rechazo para explicarles a aquellos/as autores/as por qué sus obras no habían sido elegidas¹¹⁶.

Más allá de pretender establecer si la propuesta de ampliar el proyecto de *A propósito de la duda* fue una iniciativa de dos productoras teatrales o de los mismos creadores del espectáculo, lo que resulta interesante es que ambos relatos asignan a un grupo de teatristas la creación de la idea de escribir obras de teatro sobre la apropiación de menores. *Abuelas*, por su parte, aparece en los relatos de los agentes teatrales desempeñando una función subsidiaria, como fuente de consulta en torno a las informaciones institucionales elaboradas sobre el delito de apropiación de menores y el proceso de restitución de la identidad. Esta versión de la historia del origen de TxI difiere de la relatada por Estela de Carlotto, Presidenta de *Abuelas*, quien sostiene que TxI fue una de las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión que la Asociación comenzó a elaborar a partir del año 1997. Para poner en marcha esta estrategia, *Abuelas* comenzó a contactarse con teatristas que ya venían colaborando con la causa para solicitarles formalmente la creación de obras de teatro que abordaran problemáticas referidas a la duda en torno a la identidad y al derecho a la identidad. Los/as destinatarios/as de aquellas obras serían jóvenes nacidos/as durante el período dictatorial, con el objetivo de que posteriormente se acercaran a la institución con dudas sobre su identidad (TxI, 2005; 2007).

Resulta llamativo cómo en el homenaje, en el semimontado y en la creación de TxI todos los agentes se atribuyen el haber formado parte de la idea inicial. Esto constituye parte de la *novela institucional* de TxI, es decir, de “una producción cultural que sintetiza el registro que se tiene del origen y las vicisitudes sufridas a lo largo del tiempo, haciendo particular referencia a acontecimientos críticos y a figuras de mayor pregnancia en la vida institucional: ‘personajes’, ‘héroes’ y ‘villanos’” (Fernández, 1996: 11). Esta novela institucional sobre el origen parece atribuirse al hecho de que se trata de una experiencia que resultó exitosa para *Abuelas*, ya que colaboró en el acercamiento de jóvenes con dudas sobre su identidad, y para los/as teatristas que formaron parte de la primera comisión de TxI, tanto a los/as más jóvenes como a los/as que tenían una extensa trayectoria, les habría permitido reposicionarse dentro del campo

¹¹⁶ Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita

teatral del período como los continuadores del teatro comprometido política e ideológicamente que pretendían los realistas.

El primer ciclo de TxI se inauguró el 26 de marzo de 2001, dos días después de la multitudinaria marcha en conmemoración del 25° aniversario del último golpe militar, con un acto de lanzamiento realizado en el Teatro Liceo de la Ciudad de Buenos Aires, cedido por su propietario, el productor y empresario teatral Carlos Rottemberg. La apertura consistió en la lectura, a cargo de Valentina Bassi, de la carta escrita por Daniel Fanego. Bassi y Fanego fueron dos de las figuras de mayor pregnancia que desempeñaron un rol preponderante en el origen de TxI. Entre otras cuestiones, la carta afirmaba lo siguiente:

Hace más de diez años que en nuestro país no ocurre un hecho de esta naturaleza. Creo que catorce años, exactamente, luego de la última edición de Teatro Abierto, referente indiscutible de la lucha contra la dictadura (...) Teatrolaidentidad nos confronta con nuestra propia identidad, porque se nos hizo carne eso de que, mientras exista un solo pibe con su identidad robada o falseada, está en duda la identidad de todos. Teatrolaidentidad resignifica nuestro oficio, tantas veces alquilado, por horas, cada día peor pagas o, simplemente, a cambio de la dádiva del brillo circunstancial. Teatrolaidentidad nos devuelve nuestra condición de juglares de nuestra gente, testigos de la memoria de nuestro pueblo, de nuestra memoria. Nos dignifica. Nos reúne...nos encuentra. Somos nosotros los agradecidos de poder ponernos al servicio de la causa de Abuelas de Plaza de Mayo, que es nuestra causa, la causa de nuestra identidad. De la identidad cultural, social y política de por lo menos tres generaciones de argentinos (TxI, 2001: 25).

Estos/as teatristas postularon que TxI resignificaba la precarización laboral de su oficio, así como también su utilización puramente comercial y espectacular, al devolverles su condición de “juglares de nuestra gente” y “testigos de la memoria de nuestro pueblo, de nuestra memoria” (TxI, 2001: 25). El “juglar” suele asociarse con el actor o intérprete (Pavis, (2011, [1996]): 266). Mientras que el “testigo” se referiría, en este caso, al “sobreviviente”, en tanto puede dar testimonio y lo hace en nombre de quienes no han podido, llevando a costas la vergüenza de haber sobrevivido (Agamben, 2000).

Al respecto, Longoni realiza un análisis de tres textos que ficcionalizan los testimonios de sobrevivientes de centros clandestinos de detención: *Recuerdo de la muerte* (1984), de Miguel Bonasso; *Los compañeros* (1987), de Rolo Diez y *El fin de la historia* (1996), de Liliana Heker y, siguiendo a Agamben y a primo Levi, los pone en relación y contraste con los testimonios de los/as sobrevivientes sobre los/as que pesa el estigma de la *traición* (Longoni, 2005).

Ahora bien, de acuerdo con lo señalado anteriormente, los/as teatristas que formaron parte del origen de TxI se autoconcibieron como actores-sobrevivientes de un pasado dictatorial del cual pueden dar testimonio, en tanto la mayoría vivió la época de la dictadura, y lo hacen tanto en nombre de quienes no han podido dar testimonio, como acompañando a otros que han podido dar testimonio de ese pasado, en este caso las Abuelas, pero sin manifestar expresamente culpa alguna por haber sobrevivido.

TxI surgió en el año 2001 en la Ciudad de Buenos Aires y se definió como un movimiento de teatristas (actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores) que se propuso contribuir a la causa de *Abuelas* por la localización y la restitución, a las familias legítimas y de las identidades, de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). En este sentido, TxI podría interpretarse en esta etapa fundacional como un *teatro-movimiento*, concepto bajo el cual se agrupa a “ciertas empresas marginales u oficializadas, que integran el teatro a las luchas políticas, sociales, o a la vez culturales y políticas, y que constituyen así uno de los medios de expresión de ciertos grupos sociales, partidos, sindicatos o minorías culturales” (Dupré y Copferman, 1969: 7). De este modo, TxI se autoconcibió como uno de los “brazos artísticos” de *Abuelas*. Además, TxI “se inscribe dentro del marco del teatro político”¹¹⁷. Dentro de este marco, podría decirse que TxI se trata de un teatro que *nombra a lo político*, en el sentido de que “es un tipo de teatro tiene que ver con una concepción política concreta” (Bert en Arreche-Verzero, 2010): “(...) hacer nuestra la búsqueda de nuestras queridas Abuelas quienes desde hace más de tres décadas siguen el rastro de cuatrocientos jóvenes que aún tienen su identidad cambiada”¹¹⁸.

El origen de TxI se inscribe en el contexto de superposición de crisis política, económica y social -producto de las políticas neoliberales implementadas durante la década del noventa y profundizadas a principios de los dos mil- que desembocó en el estallido social desencadenado durante las jornadas de diciembre de 2001. El gobierno de la “Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación”, comandado por el Presidente de la Nación Fernando de la Rúa, implementó sucesivos planes de reducción del gasto público, destinado a áreas como salud o educación, recortes de salarios y jubilaciones,

¹¹⁷ Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php?s=1> (Fecha de consulta: 27/4/2012).

¹¹⁸ Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php?s=1> (Fecha de consulta: 27/4/2012).

incremento de impuestos, despido de trabajadores y privatización de empresas, a cambio de la obtención de créditos de organismos financieros internacionales para aumentar la recaudación fiscal y pagar la deuda externa. Estas medidas generaron el aumento del desempleo y de la pobreza, la paralización del comercio y del crédito, la ruptura de las cadenas de pago y el asfixio de la economía informal que tradujeron la tensión social en saqueos a comercios y a supermercados, movilizaciones populares con “cacerolazos” y piquetes, creando un estado de insubordinación civil, que incluyó represión policial y muertos.

En este contexto, la crisis económica había obligado a recortar los presupuestos que los organismos estatales destinaban al teatro independiente y al teatro oficial. El presupuesto del Instituto Nacional del Teatro (INT), dirigido por Rubens Correa, sufrió un alarmante recorte (cuando se inauguró en 1998, el instituto contaba con 11 millones de pesos, mientras que en el año 2000 sólo contaba con 3 millones para otorgar subsidios en todo el año), por lo cual las salas independientes que recibían subsidio se vieron afectadas. A pesar de que el Secretario de Cultura de la Nación, Darío Lopérfido, había anunciado la partida de dinero destinada para ese organismo tal como lo indicaba la Ley de Teatro, el año culminó, según la prensa de espectáculos, con un “escrache” que le realizaron las entidades del MATE (Movimiento de Apoyo al Teatro), la Asociación Argentina del Teatro Independiente, la Asociación de Teatros Independientes y los coreógrafos independientes (Sin autor, *La Nación*, 26/12/2000). Por otro lado, si bien se puso en funcionamiento Proteatro, organismo presidido por Onofre Lovero, destinado al fomento del teatro no oficial en la Ciudad de Buenos Aires, y el Secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Jorge Telerman, también había asegurado la partida de dinero para ese nuevo organismo, los anuncios no se concretaron, y el vínculo entre el Estado y el teatro oficial se deterioró aún más. Éste último, a causa de la crisis presupuestaria, no anunció sus programaciones para el año 2002. Por su parte, las salas teatrales independientes de la Ciudad de Buenos Aires debieron bancarizarse forzosamente. Por otro lado, si bien se sancionó la Ley de Mecenazgo destinada a fomentar la inversión privada en cualquier iniciativa destinada a promover el desarrollo cultural y artístico en la Argentina a cambio de beneficios fiscales, nuevamente, no se respetó la partida de presupuesto correspondiente para el INT y los subsidios de fomento para el teatro fueron víctimas otra vez de los recortes (Cruz, *La Nación*, 23/12/2001).

De la misma manera, disminuyó la cantidad de espectadores quienes, a pesar de la crisis, se concentraron en el circuito comercial. En el año 2001, si bien la crisis económica se vio reflejada en una disminución de casi el 50% de espectadores con respecto al año 2000, las salas del circuito comercial, especialmente aquellas que presentaban comedias y espectáculos de humor, y musicales se vieron colmadas (Freire, *La Nación*, 03/6/2001). La temporada teatral terminó abruptamente con los hechos sucedidos el 19 y 20 de diciembre de 2001, y la caída del gobierno del Presidente de la Nación Fernando de la Rúa.

El surgimiento de TxI se inserta, además, en el período de “eclosión o *boom* de la memoria” (Lvovich y Bisquert, 2008), mencionado en el capítulo I. En este contexto, las primeras aproximaciones a la causa de *Abuelas* y los antecedentes teatrales inmediatos de TxI, el homenaje y el semimontado, y el primer ciclo teatral de TxI irrumpieron entre los años 1997 y 2001. Este es un momento bisagra del desplazamiento en las narrativas que intentan gestionar la *catástrofe*, es decir, “la quiebra de las relaciones sociales entre la realidad social y el lenguaje que produce la figura del detenido-desaparecido” (Gatti, 2011: 32): de las *narrativas del sentido*, asociadas con procesos de construcción de identidades fuertes (*Madres, Abuelas, H.I.J.O.S.*), hacia una nueva narrativa que se comienza a configurar en esta etapa y que va a poner en cuestión las formas de representación de la identidad del desaparecido como militante: las *narrativas de la ausencia de sentido* que se permiten habitar la ausencia, el resto, lo inasimilable, el agujero (32-34). Un hito de ese desplazamiento en la producción cultural se puede observar, por ejemplo, en el cine del período con la realización de los documentales de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as que se propusieron indagar críticamente en la historia de sus padres militantes, con el objetivo de tomar distancia de esa generación precedente para construir sus identidades (Amado, 2009).

En lo que respecta a la situación del campo teatral del período, la irrupción de TxI se inscribe en “el nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura” (1983-2001) (Dubatti, 2002), tal como se mencionó en la introducción de esta tesis. Dentro del subconjunto del “nuevo teatro”, TxI es ubicado dentro de los espectáculos que “garantizan la comunicación ‘mensajista’ u objetivista y salen en busca de la recuperación del poder pragmático del teatro” (Dubatti, 2002: 58-59). Dentro del conjunto del “teatro de la postdictadura”, TxI puede insertarse en una de las grandes actitudes del teatro del período que es la del “teatro como constructo memorialista, como lugar de construcción de relatos sobre el pasado, en especial sobre la dictadura” (Dubatti, 2006: 14).

En este marco, TxI se originó como uno de esos lugares de construcción de relatos, en particular, sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad para intentar, además, incidir recursivamente sobre aquellas problemáticas.

En la carta escrita por Fanego y leída por Bassi en el lanzamiento de TxI, los/as teatristas equipararon a TxI con Teatro Abierto, un movimiento legitimado en la historia del campo teatral argentino durante los últimos años de la dictadura por haber congregado, de manera similar, a un grupo de teatristas, pero con otro objetivo político: movilizar el teatro en un campo cultural inmovilizado por la censura y la autocensura (Giella, 1991), tal como se mencionó en el capítulo III.

Roberto Cossa, quien fuera uno de los teatristas movilizados, sostuvo que TxI “es heredero de Teatro Abierto y ambos tienen sus raíces en el Movimiento de Teatros Independientes. Pero tiene sus características propias. Nació al cobijo de una entidad de los derechos humanos y de su causa” (Suplemento Especial Teatro x la Identidad, *Página/12*, 9/4/2001).

El teatro independiente surgió en Buenos Aires, a fines del año 1930, con la fundación del Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de aquel año por parte del escritor y periodista Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista. “Su propósito fue distanciarse de tres elementos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado” (Fukelman, 2015: 1); y asumir una tarea didáctica con “la puesta en escena de textos de autores extranjeros y de contenidos universales como modo de ejercer una denuncia social, en oposición tanto al teatro popular y comercial (...) que, desde esta perspectiva era considerado alienante, como a las formas de vanguardia de las décadas anteriores” (Verzero, 2013: 73).

De la misma manera, TxI es pensado en relación a Teatro Abierto bajo la idea de “herencia de memoria”, en tanto “dos movimientos que emergen para denunciar la dictadura en coyunturas históricas y políticas diferentes, y cuyas visiones de comunidad contrastan contundentemente para revelar las grandes transformaciones en políticas de memoria y demandas durante los veinte años que separan a los dos movimientos” (Werth, 2012: 173). Además, TxI es considerado como “la segunda respuesta colectiva sobre un tiempo traumático, el de la violencia ejercida por la última dictadura militar. Aportando al gesto de denuncia que proponía su antecedente la búsqueda de memoria como acto de reparación” (Arreche, 2012: 109). En este sentido:

Ambos movimientos teatrales difieren entre sí, temporalmente, en cuanto a su sentido y forma de institución; lo que sí tienen en común, es la marca de la

dictadura. Teatro Abierto fue un movimiento de resistencia que trabajó por las causas de esa dictadura y Teatro x la Identidad, fue y es un movimiento de resiliencia que trabajó y trabaja aún en la actualidad por los efectos de la misma, por la recuperación de los hijos sustraídos a los padres desaparecidos; por los nietos con su identidad negada que buscan las Abuelas de Plaza de Mayo, a los cuales se estima resta restituirles la identidad, a cerca de cuatrocientos de ellos” (Villagra, 2013: 364).

Sin embargo, cabe aclarar que la relación teatro-política no nació con Teatro Abierto. El teatro de los años ‘70 constituye un referente ineludible y, entre sus piezas paradigmáticas, se destaca *El avión negro* (1970), de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik, algunos de los autores más destacados del realismo reflexivo de esa década. “Esta obra es considerada fundante del teatro paródico a la ‘historia oficial’ que se desarrolló en la Argentina entre finales de la década del ‘60 y comienzos de la del 70” (Verzero, 2013: 92). Por su parte, “*El avión negro* es la primera pieza de teatro de arte en la que el peronismo aparece tematizado y, junto a él, los sectores populares y sus vínculos con las clases medias” (97)¹¹⁹.

La referencia a Teatro Abierto por parte de los integrantes de TxI tiene asiento en que algunos/as de éstos/as participaron en aquél movimiento. Asimismo, Teatro Abierto será referente en lo que respecta a ciertos dispositivos de producción, de circulación y/o de recepción de las producciones teatrales desarrollados por aquel movimiento, como un modelo a seguir por parte de TxI. Algunos de estos dispositivos serán analizados en el punto 3 de esta segunda parte y el capítulo VI: la puesta en escena de un conjunto de tres obras de fácil montaje y desmontaje que tenían una duración aproximada de media hora; la realización de talleres para teatristas novatos; el “Espacio Abierto” a figuras del espectáculo; y la venta de libros que reúnen los textos dramáticos de las obras para financiar la realización de los ciclos.

En este sentido, estos/as teatristas se asumieron como los continuadores de un movimiento teatral de resistencia a la dictadura, al ponerse al servicio de la causa de *Abuelas* que busca revertir las consecuencias de uno de sus delitos aún vigentes. El gesto de mayor envergadura, sin embargo, se observa en el desplazamiento discursivo de aquella causa del orden político-institucional para convertirla en una causa de interés social: “Somos nosotros los agradecidos de poder ponernos al servicio de la causa de Abuelas de Plaza de Mayo, que es nuestra causa, la causa de nuestra identidad. De la identidad cultural, social y política de por lo menos tres generaciones de argentinos” (TxI, 2001: 25).

¹¹⁹ Para un análisis en profundidad de la obra y su contexto de producción ver Verzero, 2013: 91-104.

No obstante, más allá de la apertura original, sus miembros fundadores continuaron definiendo quiénes podían participar de TxI. En este punto cabe destacar que *Abuelas* ya había convocado a aquellos/as teatristas que venían colaborando con la causa para solicitarles formalmente la creación de obras de teatro que abordaran problemáticas referidas a la identidad. También sus miembros fundadores fueron delimitando cómo se debía abordar la problemática de la apropiación, a partir de la creación de un concurso de obras y de la conformación de comisiones para organizar no sólo dicho concurso, sino también TxI mismo.

La primera comisión de dirección estuvo integrada por actores y actrices que, en algunos casos, también desempeñaban roles de dramaturgos/as, directores/as y/o productores/as: Marta Betoldi, Luis Rivera López, Claudio Gallardou, Norberto Díaz, Eduardo Blanco, Susana Cart, Marcela Ferradás, Joaquín Bonet, Andrea Tenutta, Coni Marino, Daniel Di Biase, Cristina Fridman, Eugenia Levín, Valentina Bassi, Daniel Fanego, Camila Fanego, Diana Lamas y Martín Orecchio. En términos generales, estos/as teatristas habían transitado diversos circuitos como el teatro oficial, comercial e independiente, el cine y la televisión. Además, pertenecían a distintas generaciones, por lo que algunos/as tenían una vasta y reconocida trayectoria, mientras que otros/as se encontraban dando los primeros pasos de su carrera artística, de manera similar a lo que ocurrió con los elencos de *¿Vos sabés quién sos?* y *A propósito de la duda*.

Otra de las características sobresalientes de este grupo es que varios de sus integrantes habían participado en movimientos y en grupos teatrales que buscaron establecer relaciones entre lo estético, lo político y lo social, tales como el mencionado Teatro Abierto: Susana Cart, Claudio Gallardou, Norberto Díaz, Cristina Fridman y Jorge Rivera López, padre de Luis Rivera López. *La Banda de la Risa*: Claudio Gallardou, Cristina Fridman y Diana Lamas. Esta banda forma parte de los grupos que pertenecían al mencionado fenómeno del “teatro de la parodia y el cuestionamiento”. “Se presentaban a sí mismos como una compañía de payasos (...) integrada por figuras circenses –el maestro de pista, el clown, el tony, el agosto-, cuyo fin era escenificar una historia frente al público” (Pellettieri, 2003: 506). *Libertablas*: Luis Rivera López y Eduardo Blanco. “Se caracteriza por la creación de espectáculos de alta calidad escénica en los que se combinan el teatro de actores y el de títeres” (Sormani, 2009).

Además, estos teatristas que se integraron a TxI habían trabajado en producciones cinematográficas y televisivas que abordaban diversas temáticas y problemáticas históricas, políticas y sociales, y dentro de éstas, aquellas referidas al

pasado reciente argentino. En cine: Marta Betoldi y Norberto Díaz (*No habrá más penas ni olvido*, Héctor Olivera, 1983); Claudio Gallardou (*Los enemigos*, Eduardo Calcagno, 1983 y *Cerca de la frontera*, Rodolfo Durán, 2000); Eugenia Levin (*La noche de los Lápicos*, Héctor Olivera, 1986); Claudio Gallardou y Norberto Díaz (*Sentimientos: Mirta, de Liniers a Estambul*, Jorge Coscia y Guillermo Saura, 1987); Valentina Bassi y Cristina Fridman (*El caso María Soledad*, Héctor Olivera, 1993); Daniel Dibiasé (*Garage Olimpo*, Marco Bechis, 1999); Valentina Bassi (*El visitante*, Javier Olivera, 1999); Norberto Díaz (*Buenos Aires plateada*, Luis Barone, 2000); y Susana Cart (*Ni vivo ni muerto*, Víctor Jorge Ruiz, 2000). En televisión: Susana Cart (*Yo fui testigo*, canal 13 y canal 2, 1986-1989) y Susana Cart, Claudio Gallardou y Norberto Díaz (*Compromiso*, '80, canal 13, 1983-1984).

No obstante, al momento de ponerse en escena *A propósito de la duda*, y de iniciarse TxI y su primer ciclo, la mayoría de estos/as teatristas/as se encontraban trabajando no sólo en películas y obras de teatro, sino también en programas de la televisión abierta que ocupaban el horario central de audiencia, tales como unitarios, telenovelas y comedias: Eduardo Blanco, Valentina Bassi y Martín Orecchio: *Primicias*, canal 13, 2000; Marta Betoldi: *Calientes*, canal 13, 2000; Marta Betoldi y Martín Orecchio: *Ilusiones*, canal 13, 2000; Coni Marino: *Vulnerables*, canal 13, 2000; Claudio Gallardou, Valentina Bassi y Daniel Fanego: *Culpables*, canal 13, 2000; Cristina Fridman: *Siempre Listos*, canal 13, 2000; Diana Lamas: *El Soderó de mi Vida*, canal 13, 2001 y *Amor Latino*, canal 9, 2000; Marta Betoldi y Cristina Fridman: *Luna Salvaje*, Telefé, 2000; Susana Cart y Diana Lamas: *Verano del '98*, Telefé, 2000; Norberto Díaz y Coni Marino: *Cabecita*, Telefé, 2000; Valentina Bassi y Diana Lamas: *Tiempo Final*; Telefé, 2000; Norberto Díaz: *Yago, pasión morena*, Telefé, 2001 y Claudio Gallardou: *Los buscas de siempre*, canal 9, 2000/2001.

Al parecer, el hecho de que este grupo de teatristas se encontrara por aquellos años trabajando en producciones mediáticas no parece haber despertado ningún cuestionamiento por parte de la comunidad teatral a la que pertenecían. Por el contrario, tal como se puede observar en la carta escrita por Fanego y leída por Bassi, el cuestionamiento aparecía por parte de estos actores y estas actrices que se integraron a TxI hacia los usos puramente comercial y mediático que, por entonces, los empresarios privados hacían del oficio actoral “alquilado por horas, cada día peor pagas” o “a cambio de la dádiva del brillo circunstancial” (TxI, 2001: 25). TxI aparecía entonces como la oportunidad para generar y gestionar un proyecto por parte ellos/as mismos/as

que, además, les permitía resignificar el oficio al comprometerlo con la causa político-institucional de un organismo de derechos humanos. No obstante, el hecho de que estos actores y estas actrices tuvieran un reconocimiento, tanto material como simbólico, por trabajar en televisión significaba un plus para TxI. Por un lado, al tener un trabajo remunerado, disponían de tiempo para colaborar en una actividad de su interés en forma *ad-honorem*. Por el otro, el hecho de aparecer en un medio masivo de comunicación les otorgaba un alto grado de notoriedad pública.

En este sentido, los/as fundadores/as e integrantes de la primera comisión directiva de TxI tenían como características en común: por un lado, trayectorias profesionales que habían vinculado lo estético y lo político, y que posibilitaron el surgimiento de TxI que también buscaba poner en relación ambas esferas; y, por el otro, el tránsito por diversos circuitos artísticos y mediáticos que les permitiría visibilizar a TxI y la causa a la cual éste adhería no sólo en el campo teatral, sino también en los medios de comunicación y en la esfera social.

Esta comisión directiva luego ampliada y, constantemente en recambio, sería la encargada de centralizar los aspectos logísticos del primer y de los sucesivos ciclos teatrales. Asimismo, TxI se fue organizando en diferentes comisiones y grupos de colaboradores: además de las comisiones de dirección y lectura, para el primer ciclo hubo colaboradores de producción, de escenografía y de vestuario, y se designaron responsables de salas, de salas de audio y de ensayo. En el futuro, a medida que TxI fuera creciendo, se irían creando otras comisiones: producción general, producción artística, comisión de difusión, comisión de finanzas y comisión de selección de espectáculos.

De este modo, TxI iba dejando atrás esa imagen inicial de horizontalidad para ir tomando una forma más vertical con una comisión directiva, y una división de roles y de tareas a los fines organizativos no sólo del primer ciclo, sino de TxI mismo. En este sentido, si bien en el primer ciclo participaron más de quinientas personas entre actores, directores, dramaturgos, músicos, murgueros, escenógrafos, vestuaristas, técnicos, productores y empresarios de salas¹²⁰, sus integrantes comenzaron a evidenciar la necesidad de sumar recursos humanos para poder llevar adelante esas tareas, así como también de generar recursos económicos para afrontar costos de logística, técnica y traslados, entre otros.

¹²⁰ Archivo de prensa de TxI, s/f.

2. La puesta en escena de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad: el nombre, la sangre y el testimonio

El primer ciclo de TxI se realizó del 9 de abril al 9 de julio de 2001 y puso en escena cuarenta y una obras en catorce salas teatrales de la Ciudad de Buenos Aires. Las funciones se llevaron a cabo los lunes, día no laborable para la actividad teatral –al igual que el “Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo” y *A propósito de la duda-*, a las 21 hs., con entrada libre y gratuita.

Para este primer ciclo, la comisión directiva de TxI implementó la modalidad del concurso, a través del cual se realizó la selección de las obras que debían abordar “el delito de apropiación de bebés y el cambio de sus identidades a manos de la dictadura que gobernó Argentina a fines de los ‘70 y la identidad en un marco más general, en tanto la identidad del otro, como parte de una comunidad, nos afecta y nos modifica” (TxI, 2001). La mayoría de las obras seleccionadas y puestas en escena en ese primer ciclo se construyeron alrededor de los ejes temáticos del nombre, de la sangre y del testimonio, al igual que los spots de *Abuelas* que fueron analizados en el capítulo II. A continuación se analizará una selección de estas obras para poder dar cuenta de los sentidos que construyen en torno a la apropiación de menores y a la restitución de la identidad.

Tal como se mencionó anteriormente, el testimonio y el nombre constituyen dos estrategias estético-políticas de *visibilidad* que eligen la mayoría de las obras de TxI del período 2000-2010 para dar cuenta de los vínculos de sangre deshechos y contribuir a la causa de *Abuelas* (Arreche, 2012). De acuerdo con esta autora, ya en los títulos de algunas de las cuarenta y una obras que formaron parte del primer ciclo de TxI se pueden encontrar, de manera reiterada, referencias al nombre: *Las letras de mi nombre*, de Vita Escardó y Victoria Egea; *Sin nombre*, de Sol Levinton; *Margarita*, de Adriana Tursi; *El nombre*, de Griselda Gambaro; *El que borra los nombres*, de Ariel Barchilón; e *Hijos naturales, nombres civiles*, de Horacio Banega.

El interés en analizar los títulos de las obras radica en que aquellos constituyen los nombres de las piezas. Estos nombres condensan los asuntos que tratan las obras. Los nombres identifican a las obras. En este sentido, siguiendo el argumento de Da Silva Catela (2005) en relación al nombre, podría decirse que los nombres de las obras son una de las clasificaciones que remiten a un orden y a un espacio de pertenencia (en este

caso, una idea originaria, un autor, etc.). Ese orden de clasificaciones y ese espacio de pertenencia caracterizan a cada una de las obras y las distinguen frente a las demás.

Algunas de estas obras abordan las problemáticas de la apropiación de menores y de la sustitución de la identidad, de manera referencialmente directa, a través de la temática de la sustitución del nombre. El nombre y el apellido no son un mero dato, sino “un signo de identificación con el espacio de referencia del grupo, una marca de la pertenencia a una familia y de esa familia en ese espacio de referencia” (Da Silva Catela, 2005: 136).

En *Las letras de mi nombre*, una joven de entre veinticinco y treinta años de edad llamada Sofía, que fue adoptada sin que sus padres adoptivos ni ella supieran que era hija de desaparecidos hasta que las Abuelas la encontraron, está a la espera del primer encuentro con su abuela biológica materna. Tiene pocos datos concretos acerca de su madre Clara, pero se ha construido una imagen mental de ella, con la que mantiene diálogos, preguntas y discusiones.

Cuando una se dirige a la otra los movimientos no concuerdan, como *índices gestuales* que funcionan en contradicción al discurso “provocando una división entre el *ser/ parecer* de un personaje” (De Toro, 1987: 110) y, en este caso, dando lugar a un irremediable desencuentro. Ambas se encuentran sentadas en un banco de plaza. Es verano, Sofía lleva puesta una remera de magas cortas, una pollera y sandalias. Clara está vestida como una joven de los años ‘70: con un pullover, un jean y está descalza. Para ella, es invierno. De este modo, el banco de plaza y los vestuarios opuestos de ambas funcionan como *índices espacio-temporales* que cumplen una función “mimética” (evocadora) (112) de un mismo espacio, la plaza, y de dos tiempos diferentes, un invierno de los años ‘70 y el verano del año 2001. Del mismo modo, la inclusión en la obra de las canciones “Cantor de oficio”, de Miguel Ángel Morelli y la murga de *Araca la cana* “Compañera” cantada por Los Olimareños operan también como índices temporales de los años ‘70.

En la obra, uno de los conflictos que se pone en escena es el de la negación que le provoca a la joven la posibilidad de que la restitución de su identidad implique también la restitución del nombre que le había puesto su madre desaparecida. Un nombre que no quiere que la imagen que se ha hecho de su madre le diga, ni que tampoco esta imagen le dice cuál es. El nombre aparece aquí como algo del orden de lo no dicho, de lo que se omite en la superficie simbólica del discurso:

Clara: (...) A mi nena le pusieron Sofía... Sofía, ese no es tu nombre...

Sofía: ¿Ni siquiera me vas a dejar mi nombre? ¿Cómo me hubiera llamado? ¡No me lo digas! Yo te inventé, sos como yo quiero que seas, sos “mi” recuerdo, sos “mi” versión. Yo no sé si quiero que eso cambie... (...). (TxI, 2001: 168-169).

Las autoras, directoras y actrices son Victoria Egea y Vita Escardó. Egea estuvo exiliada junto a su madre en Suecia, donde se formó como actriz, y su padre estuvo preso durante la dictadura. Escardó estudió en la Escuela de Teatro de Alejandra Boero, y con Raúl Serrano. Boero y Serrano basan sus enseñanzas, predominantemente, en el sistema Stanislavsky que propone una actuación de carácter realista. Además, Escardó es Psicóloga y psicodramatista especializada en dramaterapia, esto es, la aplicación de una estructura dramática con fines terapéuticos. Ambas formaciones estéticas implican una fuerte conexión con los estados emocionales internos de los personajes a encarnar y que se exteriorizan en pensamientos, sentimientos y comportamientos que se observan en los discursos y en las acciones de las intérpretes.

Una actuación de carácter realista pretende construir e interpretar fielmente la psicología de personajes que, en algunas puestas realistas, se presentan dentro de un sistema maniqueo, con el objetivo de que los espectadores se identifiquen empáticamente con los personajes “buenos”. Ahora bien, en el caso de las obras que se proponen construir y transmitir memorias sobre el pasado reciente, este tipo de actuación simplifica la complejidad de la psicología de los protagonistas reales que portan memorias en disputa en torno a ese pasado. Además, una actuación referencial asigna un lugar de pasividad e inmovilidad a los espectadores, en tanto los invita a participar vitalmente de la escena para recibir la transmisión de una memoria, de una verdad, de una versión de ese pasado. Este tipo de actuación obtura la potencialidad de un *espectador emancipado* (Rancière, 2010) capaz de distanciarse activa y críticamente de la escena para completar los sentidos que se le presentan, a partir de poder asociar las memorias en escena con los saberes sociales de esas memorias que posee de antemano.



Foto: Mariela Sánchez

En *Sin Nombre*, el escenario está dividido en dos partes iguales. A la izquierda, se encuentra el personaje de un joven llamado Esteban que está festejando su cumpleaños, y que simula estar rodeado por su familia y amigos, a quienes va nombrando y con quienes va realizando acciones físicas a lo largo de la obra, como alzar la copa para brindar o ponerse en posición de sacarse una foto. Estas acciones funcionan en tanto *íconos kinésicos* que “operan como significantes expresando la acción cuyo objeto está ausente” (De Toro, 1987: 106). En este caso, se trata de personajes que están ausentes. A la derecha, hay una Abuela que busca a su nieto llamado Facundo. De este modo, el texto dramático define dos “‘espacios dramáticos’ en funcionamiento binario (es decir, en correspondencia el uno con el otro) pero sin ser homotéticos el uno del otro” (Ubersfeld, 1989: 132). Las escenas van alternando y conectando lo que se dice y lo que sucede en ambas partes del escenario.

Los actores son Graciela Araujo y Joaquín Bonet. Araujo estudió en la Escuela de Teatro de La Plata. “El principal aporte de esta institución consistió en incorporar al campo teatral de la ciudad los primeros intentos de sistematizar el modelo de actuación de Stanislavski durante la década del sesenta” (Radice en Pellettieri, 2007: 57). Bonet estudió actuación con Agustín Alezzo y Carlos Gandolfo, dos de los formadores de actores en el sistema Stanislavsky más reconocidos de la Argentina, junto con Augusto Fernandes. De este modo, los parlamentos y las actuaciones de ambos intérpretes dan cuenta de las motivaciones internas que mueven a los personajes a actuar para generar la empatía emocional en los espectadores.

Cada uno de los personajes está frente a una torta repleta de velitas y se escucha la música del “feliz cumpleaños”. El objeto y la música operan como índices espacio-temporales que tienen una función mimética o evocadora del festejo de cumpleaños en nuestra sociedad. Luego, ambos personajes apagan las velas y dicen al unísono:

Ambos: Odio el momento después de apagar las velitas (...).

Abuela: ¡Marcos! ¡María! ¡No se los lleven! ¡Bestias, animales! ¡No se dan cuenta de que está embarazada? ¡Fuerza, hijos! ¡Cúdense, y cuiden mucho a Facundo...!

Esteban: Esteban... Pero, ¿quién está detrás de ese nombre? Nadie, nada... Alguien que a veces siento que desconozco... ¿Por qué no hay fotos de mi nacimiento? (TxI, 2001: 322; 324-325).

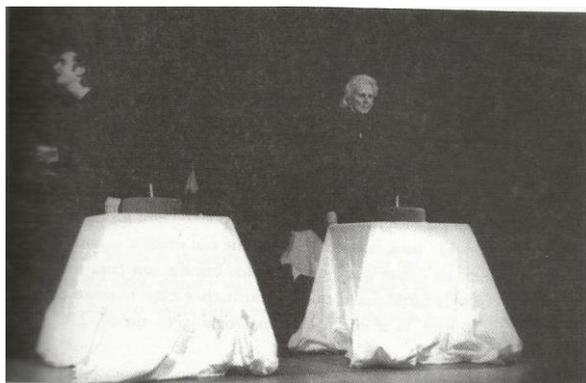


Foto: Silvana Batista

El odio compartido del momento después de apagar las velitas por parte de ambos personajes funciona como un sentimiento transmitido por los lazos de sangre. Los festejos de cumpleaños en soledad es uno de los tantos síntomas, indicios y evidencias de la condición de apropiación elaborados y puestos en circulación por la literatura institucional de *Abuelas*. Además, aparece como temática recurrente no sólo en las obras del primer ciclo de TxI, sino también en algunas de las producciones culturales que abordan la problemática de la construcción de la identidad por parte de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as. Tal es el caso de la película *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, en la que la actriz Analía Couceyro, quien interpreta a Carri, dice en una escena que odia apagar las velitas en los cumpleaños porque se acuerda del largo período en que los tres deseos se concentraban en pedir la aparición de los padres.

En *Sin Nombre*, por un lado, el nombre aparece como un elemento visibilizador de los padres detenidos-desaparecidos por un grupo de tareas, cuyos integrantes son representados como seres inhumanos (“bestias”, “animales”). Por otro lado, el nombre también aparece como un índice de las dudas acerca de la identidad del joven apropiado Esteban/Facundo, que se ven acrecentadas por la ausencia de fotos de su nacimiento. La ausencia de fotos de la madre embarazada o de la primera infancia constituye otro de los indicios del delito de apropiación largamente aludido por el discurso institucional de *Abuelas*, que también aparece de manera reiterada en estas obras. Por el contrario, la presencia de fotos aparece tematizada de manera recurrente en otras obras que se estrenaron posteriormente y por fuera de los ciclos de TxI. Por ejemplo, en *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, las fotos aparecen como un recurso, entre otros - cartas, cintas, ropa usada, relatos y recuerdos borrados-, para que seis actores y actrices nacidos en la década del ‘70 y principios de los ‘80 jueguen dramáticamente a reconstruir la

juventud de sus padres. En las escenas, los actores y las actrices exponen, miran e intervienen las fotos familiares y de sus infancias para darles y encontrarles nuevos sentidos a la luz de sus presentes.

En *Margarita*, las protagonistas son dos Abuelas, una de ellas denominada en el texto como “Abuela Falsa”, y Clarita/Margarita-títere.

Las actrices son Ana María Colombo y Ángela Ragno. Colombo trabajó en *A propósito de la duda*. Ragno estudió actuación con Agustín Alezzo, Heddy Crilla, Juan Carlos Gené y Victoria Oddó, cuyas enseñanzas se basan en el sistema Stanislavsky. En este sentido, las actuaciones ponen en acto, de manera predominante, estas técnicas que buscan producir un efecto de realidad y generar una identificación simpatética en conjunción con el público.

La situación se da en un aula de escuela, con una luz artificial que recrea la luz del día. Desde afuera llegan ruidos estridentes, voces infantiles entremezcladas con gritos y corridas. En el interior del aula hay silencio, algunos pupitres desordenados, sillas fuera de lugar y guardapolvos tirados. La escenografía, los objetos y sonidos operan como índices espacio-temporales que cumplen una función mimética o evocadora del ámbito escolar. Clarita/Margarita-títere es una nena de pelo corto y rizado, con pantalón a rayas y una remera haciendo juego que deja entrever algo de su panza. La Abuela Falsa ingresa al aula para disfrazar a Clarita/Margarita de dama antigua para el acto escolar, mientras la otra Abuela ingresa con un ramo de margaritas buscando a su nieta con las características físicas y de vestimenta mencionadas. Hacia el final de la obra, una voz en off va a ir nombrando a los/as nietos/as que fueron restituidos/as hasta ese momento por *Abuelas*. En una de las escenas, las Abuelas entablarán una discusión con respecto a cuál es el nombre de Clarita/Margarita-títere cuando la Abuela le muestra a aquélla una foto de su hija desaparecida:

Abuela: (Abre su cartera) ¿Querés ver, Margarita?

Abuela Falsa: Se llama Clarita. (Clarita/Margarita se asoma y mira dentro de la cartera de la Abuela).

Abuela: ¿Te viste, Margarita?

Abuela Falsa: Le dije que se llama Clarita. (Clarita/Margarita después de mirar se esconde detrás de la Abuela Falsa). ¿Qué le mostró?... ¿Qué porquerías le anda mostrando a un chico? (...).

Abuela: Es una foto de mi hija, cuando tenía la misma edad de Margarita.

Abuela Falsa: Le dije que no se llama Margarita... se llama Clarita... (TxI, 2001: 519-520).



Foto: Silvia Medina

Los personajes de las Abuelas disputan por establecer el nombre de Clarita/Margarita-títere, que es representada como un objeto que no sólo es manipulado, sino también disfrazado por su Abuela Falsa, quien habla en lugar de ella, ya que no tiene voz. De este modo, estas características de Clarita/Margarita-títere aparecen a modo de metáforas escénicas de la condición de apropiación. Como la identidad de Clarita/Margarita-títere no puede ser restituida por medio del nombre, la foto aparece aquí como una evidencia del parecido físico entre la madre y la hija a la misma edad para certificar la identidad de ésta última.

Otras de las obras mencionadas, tematizan y dramatizan la problemática de la apropiación de menores y la noción de “restitución *del derecho* a la identidad” desde sentidos metafóricos: *El Nombre*; *Hijos naturales*, *Nombres civiles*; y *El que borra los nombres*.

La identidad de una empleada doméstica es sustituida constantemente por sus distintas empleadoras en *El Nombre*.

La protagonista, llamada María, narra en primera persona y de pie frente al público sus vivencias en las diferentes casas en las que ha trabajado, y las relaciones afectivas ambivalentes con sus empleadoras y con las familias de éstas a través de una actuación que busca producir un efecto de realidad en los espectadores:

En una casa me llamé Florencia porque la señora era de Florencia y quería recordar su ciudad y yo me sentí contenta por un tiempo porque parece que es una ciudad que... (se olvida) ¿Cómo? Me enfermé y en el hospital me llamaban la Muda porque hablaba poco. No sabía qué decir. Y después se me dio por hablar. Hablaba como si tuviera a Tito y fuera Ernestina, o cuidara a la vieja y fuera Lucrecia, o tuviera los nombres que me pusieron las señoras (TxI, 2001: 47).



Foto: Fernando Puig

El escenario está vacío, y una luz cenital resalta y genera sombras que producen un efecto dramático sobre la actriz que construye su personaje de empleada doméstica con un vestuario que connota humildad: guardapolvo gris, saco de hilo beige y alpargatas blancas. Su rostro no tiene maquillaje y su cabello está semi atado con algunas hebillas. Su tonada se asemeja a la de una mujer proveniente del interior del país.

La actriz es Isabel Quinteros, de nacionalidad salvadoreña, radicada en Argentina. En 1975 se incorporó al grupo *Once al Sur*, formado en 1960 por Oscar Ciccone y Yaco Guigui, y continuado por integrantes que se sumaron más tarde como Rubens W. Correa -quien sería luego su director-, Lucrecia Capello y Jorge Amorosa, formados en el teatro independiente. Este grupo sostuvo que “para consustanciarse con la realidad político-social, era imprescindible entablar estrecha comunicación con los pueblos latinoamericanos” (Verzero, 2013: 240). Entre 1973 y 1975, el grupo estuvo a cargo del Departamento de Teatro del Centro Nacional de las Artes en El Salvador, de donde Quinteros es egresada. El grupo expresó su compromiso social desarrollando “un trabajo de base, sobre todo en El Salvador y Guatemala (...) a partir de las necesidades expresadas por las comunidades locales” (261). No obstante, ese compromiso estuvo en diálogo con nuevas expresiones estéticas a nivel mundial como las técnicas grotowskianas y de experiencias teatrales norteamericanas (263). En Argentina, Quinteros continuó trabajando con Correa y con Cossa, dramaturgos realistas, en la realización de la puesta de *La Piaf* de Pamela Gemms en los años ‘80, y con Patricia Zangaro en su obra *Auto de fe... entre bambalinas*, en 1996 y 1997. De esta manera, las influencias políticas y estéticas del compromiso social y del realismo impregnaron el trabajo actoral de Quinteros en *El Nombre*.

Hijos naturales, Nombres civiles versa sobre el intento de apropiación y el ocultamiento de la verdadera identidad de la hija ilegítima de una sirvienta y su patrón.

Los personajes son tres mujeres: Edita, una sirvienta que se encuentra lavando sábanas en un lavadero; Licha, la hija que tuvo con su patrón José, que está a su lado remendando un pantalón; y Gloria, la señora de la casa y la esposa de José. El conflicto se desata entre Edita y Gloria cuando ésta le cuenta a Edita que ha visto a Licha en la cama con José. Edita y Gloria pelean por apropiarse de Licha, y para impedir que ésta sepa que es hija de José:

Edita: contra Natura no se pelea.

Gloria: (Interrumpiéndola). Sí, se pelea. Licha se queda conmigo. Así no volverá a encamarse con ningún José.

Edita: Deje que me la lleve.

Gloria: ¿Y dejarte que andés por ahí con semejante secreto a cuestras sobre tu boca siempre dispuesta a comerse un colgajo de macho? Yo voy a salvar a Licha. Jamás se enterará que José es su padre. Y apenas José quiera tocarla lo acuchillo.

Edita: No es verdad. No puede serlo. Su mala entraña es mucha (TxI, 2001: 152).



Foto: Nadia Zelikman

La escenografía está compuesta por un tendal de sábanas, delante del cual se encuentran los personajes. Edita se asemeja a una india de gran belleza morena y lleva puesto un vestido oscuro y un delantal blanco. Licha es de tez blanca y cabellos castaños, y tiene un vestido claro que deja entrever parte de su torso. Ambas están descalzas. Gloria es renga, y lleva puesto un vestido y zapatos muy elegantes.

Las actrices son Dana Basso, Julia Borro y Ruth Scheinsohn. Basso trabajó en obras de Javier Daulte como *Criminal* (1996/1997) y la adaptación realizada por este dramaturgo de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare en 1997. Daulte pertenece a la tendencia del teatro de intertexto posmoderno que en los años '90 se caracterizaba por ser un teatro que llegaba a un público informado. Es decir que esta actriz proviene de una tendencia teatral cuya finalidad tiene más ligazón con lo estético que con lo político. Para Borro la participación en esta obra constituye su debut actoral.

Scheinsohn trabajó previamente en *La lista completa* (2000), de Jorge Goldenberg. Esta obra constituye casi un ritual en la que diariamente una madre recibe de su hijo una enigmática lista de personas que habrán de presentarse a “declarar” por la noche, por tener nombre y derecho. La temática del derecho se reitera en *Hijos naturales, Nombres civiles*: el derecho de Licha a saber la verdad acerca de su padre y de su identidad, que es violado por su madre y por la señora de la casa.

En *El que borra los nombres*, un Doctor borra nombres de personas de una interminable lista.

La situación se produce en un galpón enorme, vacío y oscuro. Esta escenografía funciona como un índice que evoca el espacio de un centro clandestino de detención. En el centro, se encuentra una lámpara cenital que cae hasta dos metros del piso e ilumina una pequeña mesa blanca de metal. En esta mesa trabaja el Dr. Expósito, un hombre muy alto y robusto, de unos cincuenta y cinco años, completamente calvo. Está sentado en una pequeña silla, leyendo con los ojos cerrados un largo listado de nombres impresos en un formulario continuo de computadora. En el cenicero se quema un habano del que sale un humo que crece hacia el haz de luz. El hombre viste un impecable traje de lino blanco. El chaleco, la camisa, la corbata de seda, el sombrero y los zapatos también son blancos. El color blanco aparece como un símbolo visual que connota a este personaje de un aura de pureza. Todos los objetos que lo rodean son del mismo color, salvo el marrón del habano y un lápiz de carpintero, mitad azul y mitad rojo, con el que va señalando nombre por nombre. En algún momento se detiene en uno. La tensión es enorme. Da vuelta el lápiz y con la parte roja lo marca con un círculo. Luego toma una goma y lo borra minuciosamente. La lista de nombres remite a las listas negras confeccionadas por la dictadura y la acción de borrar los nombres aparece como metáfora del delito de desaparición de personas.

El Dr. Expósito se relaja en la silla como si el esfuerzo de borrar un nombre hubiera sido enorme. Succiona con placer el habano, busca en uno de sus bolsillos un pañuelo blanco y se limpia el sudor. En su cuerpo siempre habrá mucho calor en contraste con el frío tremendo que padece el Sr. Baldi. El calor es un índice de vida, mientras que el frío aparece como índice de muerte.

Durante toda la escena el Dr. Expósito permanece con los párpados cerrados, en un gesto de placer beatífico. Succiona el habano y presiona un botón blanco que hay en la mesa. De inmediato suena un timbre y un instante después se abre una escotilla en el

techo por donde entra un haz de luz. Aparece la cabeza del Sr. Baldi, quien lanza una escala de cuerdas y palos desde una claraboya hasta el piso, y baja como un pequeño animal complaciente. Es delgado, pequeño y movedizo. Suele asustarse de su propia sombra. Usa botas de goma, pantalones de franela, un sobretodo muy viejo, bufanda, guantes y un sombrero negro. En él predominan los colores oscuros que funcionan como símbolos visuales que dotan a este personaje de un carácter impuro, en contraste con la preponderancia del color blanco que le otorga una supuesta pureza al Dr. Expósito. La edad del Sr. Baldi es imprecisa, entre treinta y cuarenta años.

En uno de los diálogos con el Sr. Baldi, el Dr. Expósito expone una suerte de manía persecutoria, producto de su rutinaria y desagradable tarea:

Dr. Expósito: Pero no puedo abrir los párpados. Me duelen, Baldi. Llevo meses leyendo nóminas. Los nombres me persiguen. Tengo los ojos rojos (...). ¿Sabe por qué se me han puesto rojos los ojos, Baldi? (Pausa) Cada vez que borro un nombre... (Pausa) ¿Sabía que los nombres sangran, Baldi (...). Sangran porque se resisten. No quieren desaparecer de la nómina. Me salpican los ojos (...) Como si supieran que uno los va a borrar (TxI, 2001: 80).

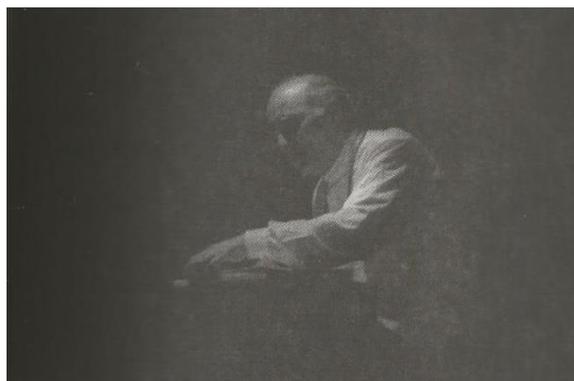


Foto: Damián Zucchi

Los actores son Ricardo Díaz Mourelle y Adolfo Yanelli. Mourelle participó en películas como *Geisha* (1995), de Eduardo Raspo, en la que una mujer va buscando su propia identidad en la aureola de misterio de una amiga muerta. En teatro, intervino en la reposición de obras que formaron parte de Teatro Abierto '81, como *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, dirigida por Rubén Rivas, en *El Quijote*, en el año 2002.

Por su parte, Yanelli ha trabajado en una gran cantidad y variedad de producciones de teatro: desde la obra de un pionero del absurdo, como Alberto Adellach (*Testimonios*, 1975); el teatro épico de Brecht (*Terror y miserias del Tercer Reich*, 1977); de autores provenientes del teatro independiente, como Pepe Bove (*Baile de ilusiones*, 1979); de autores cuyo teatro se basa en una fuerte denuncia social, como Alberto Drago (*El que me toca es un chancho*, Teatro Abierto 1981); de dramaturgos

realistas, como Osvaldo Dragún (*El perdedor*, 1982), Ricardo Halac (*Ruido de rotas cadenas*, Teatro Abierto 1983) y Germán Rozenmacher (*Requiem para un viernes a la noche*, 1987); en una obra hiperrealista de Eduardo Pavlovsky (*El Señor Laforgue*, 1987); en piezas que problematizan el tema de la identidad femenina, como las de Cristina Escofet (*Té de tías*, 1985); hasta puesta dirigidas por teatristas que provienen de la Comedia del Arte, como Claudio Gallardou (*Puck... sueño de verano*, 1999), entre otras. Así como se observa su participación en obras que abordan de manera predominante temáticas históricas, políticas y sociales, también ha intervenido en películas de corte similar: *Gracias por el fuego* (1983), Sergio Renán; *Atrapadas* (1984), Aníbal Di Salvo; *Memorias y olvidos* (1986), Simon Feldman; *Sur* (1988), Fernando Solanas; *Cabeza de tigre* (2001), Claudio Etcheberry; y *La fuga* (2001), Eduardo Mignona, entre otras. En televisión, trabajó en algunas producciones que siguen esta misma línea, como los mencionados ciclos de unitarios *Compromiso* en la década del '80 y *Sin condena* en los '90. Esta gran cantidad y variedad de estéticas puestas al servicio de diferentes temáticas y problemáticas políticas y sociales han influido en los trabajos de ambos actores en *El que borra los nombres*.

Por otro lado, en los títulos de algunas de las obras que se presentaron en el primer ciclo aparecen varias referencias a la retórica de la sangre: *Hija*, de Mariana Anghileri; *Contracciones*, de Marta Betoldi; *Vagamente familiar*, de Carlos Balmaceda; *Sangre Huesos Piel Alma*, de Pedro Sedlinsky; y *Madresperanza*, de Mario Cura.

Algunas de estas obras abordan la problemática de la apropiación de menores y la sustitución identitaria, de manera referencialmente directa, a través de la temática de los vínculos de sangre deshechos: *Contracciones*; *Sangre Huesos Piel Alma*; y *Madresperanza*.

En *Contracciones*, el escenario se encuentra a oscuras. A la izquierda, se enciende una luz cenital, generando un efecto dramático de luces y sombras sobre el personaje de Andrea, una mujer de unos cuarenta años. Del lado derecho del escenario, se encenderá otra luz cenital sobre el personaje de Laura, una mujer de unos veinte años, la hija sustraída y apropiada de Andrea. Ambas están embarazadas y sentadas frente a un escritorio escribiendo una carta dirigida a sus futuras hijas que leen en voz alta. Cuando la acción transcurre sobre una de las actrices, la otra continúa escribiendo en penumbras y en silencio. De manera similar a la obra *Sin nombre*, analizada anteriormente, el texto dramático define dos espacios dramáticos en funcionamiento

binario, es decir, en correspondencia el uno con el otro. En este caso también, las escenas van alternando y conectando lo que se dice y lo que sucede en ambos espacios que, aunque son similares, establecen un desfase en el tiempo.

Las actrices son Laura Azcurra y Malena Solda. Azcurra estudió teatro con Jorge Lira. Por su parte, Solda estudió teatro con Hugo Midón, Cristina Banegas, Julio Chávez y Luis Romero. Estos docentes basan sus enseñanzas en el sistema Stanislavsky. Sus formaciones, de manera preponderante, en técnicas actorales realistas exponen en esta obra una marcada exteriorización de los sentimientos internos de sus personajes, por lo que los espectadores comprenden los motivos de sus acciones y pueden llegar a identificarse con ellos.

A lo largo de la obra, los parlamentos de ambas protagonistas irán dando cuenta de una serie de rasgos físicos, gustos, intereses y sensaciones que han sido transmitidos intergeneracionalmente de Andrea –y otros miembros de su familia- a Laura, y que han permanecido inalterables, no sólo a pesar del paso del tiempo, sino también, y sobre todo, a pesar de de su apropiación y sustitución identitaria:

Andrea: (...) Siempre me resultó mejor la palabra escrita que la hablada para expresar mis sentimientos (...).

Laura: (...) Soy una maniática del género epistolar (...).

Andrea: Mamá dice que esto de escribir es una costumbre heredada de su abuela Antonia (...). De algo estoy segura: serás morena como toda mi familia y la de tu padre; no te sueño con ojos color mar y cabelleras doradas.

Laura: En realidad creo que vas a ser rubia. Tu papá lo es. Y mis viejos son nórdicos. Yo soy la única más 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 (...). Te hago escuchar temas de Charly todo el tiempo y parece que te gusta porque no parás de moverte (...).

Andrea: Tu padre no para de cantarte todo el long play de Sui Generis, el día entero (...). ¿Podés creer que tu papá te compró la camiseta de Boca?

Laura: Ganó Boca y estoy feliz. No sé si te dije, pero mal que le pese a mis viejos, yo soy bostera hasta la médula (...). Me baja la presión, me falta el aire...

Andrea: Y acá hace tanto calor que asfixia (...). Estrecho tu mano por cien veces cinco en la mía. Te beso entera, te abarco con mi alma y mágicamente descubro mi lunar en el medio de tu pecho y sé que dejo mi firma para siempre. (TxI, 2001: 108-121).



Foto: Inés Canevari

En *Sangre Huesos Piel Alma*, cuatro mujeres viejas cantan antiguas canciones de cuna en diferentes idiomas, mientras cosen un vestido de novia. Llevan puestos vestidos largos y sacos oscuros, una de ellas tiene un centímetro colgando de su cuello. Una por una, iluminadas por una luz cenital, recitan fragmentos de testimonios de una misma historia de vínculos de sangre deshechos por la desaparición de una mujer embarazada y la apropiación de su hijo nacido en cautiverio, jugando dramáticamente a ser las protagonistas o testigos reales de la historia que narran en primera persona (Beverley, 1996 en Beverley, 2004). Una de las mujeres viejas habla en lugar de la “verdadera testigo”, en términos de Agamben (2000), la mujer desaparecida, pero como si fuera ella, como si ella hubiera podido dar testimonio de su propia muerte. Pero también las otras mujeres viejas hablan en lugar de los sobrevivientes, el esposo y la hija de la mujer desaparecida, quienes también, a su vez, hablan en nombre de ella. Un integrante del Equipo Argentino de Antropología Forense aparece como testigo indirecto de la historia.

Esta obra exhibe la posibilidad del teatro de hacer hablar a los muertos y, en este caso, a los desaparecidos. Pero también aquí radica una de las especificidades del teatro: *dar cuerpo, poner en cuerpo*. Según Arreche (2013), en el teatro, el actor aparece como “cuerpo de trabajo”, como “cuerpo en actuación”. “El cuerpo territorial del actor se desterritorializa en un nuevo cuerpo poético, se somete a procesos de des-individuación para convertirse en materia de la *poíesis* y el espectador contempla el espesor de la convivencia entre el cuerpo natural – social, el afectado y el poético” (Idem).

Las actrices son Alicia Bellán, Teresa Gómez, Esther Shafer y Titina Makantassis. Bellán y Gómez han participado de una gran cantidad y variedad de obras clásicas. Mientras que, para Shafer, la participación en esta obra constituye su debut actoral. Makantassis formó parte de uno de los elencos rotativos de *A propósito de la*

duda. La trayectoria preponderante de dos de las actrices en obras clásicas le otorga cierto grado de legitimidad y de solemnidad a sus actuaciones como mujeres sabias en el arte de contar historias de otros. Mientras que en el caso de las otras dos actrices, la participación en esta obra parece iniciarlas en ese arte.

Los fragmentos testimoniales funcionan como piezas de rompecabezas de la historia de desaparición de Liliana, y de la apropiación y búsqueda de Pablo, su hijo nacido en cautiverio y sustraído.

En *Sangre*, la Mujer 1 recita el testimonio del padre que busca identificar a su hijo a través de un análisis de ADN:

Mujer 1: (...) 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 (...). Pablo, ese es el nombre que él guarda, mezclado en la sangre (TxI, 2001: 454).

En *Huesos*, la Mujer 2 relata el testimonio de un integrante del Equipo Argentino de Antropología Forense acerca de la identificación del cuerpo de la joven desaparecida que estaba embarazada:

Mujer 2: (...) 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 este joven guarda dentro de sus huesos (TxI, 2001: 457).

En *Piel*, la Mujer 3 narra el testimonio de una joven sobre el secuestro de su madre en su presencia y la espera por encontrarse con su hermano apropiado:

Mujer 3: (...) Pero esa vez, sentí como su cuerpo se frenó de golpe, y como tiraban de ella, hubo un grito que no puedo recordar. Yo me agarré de su mano. La arrastraban. No la soltaba, la apreté con toda mi fuerza, para fundir mi mano con la suya, mi piel con la de ella. Fue un instante (...). Pablo es el nombre que está grabado en tu piel. Pablo recibirte en mis brazos, piel de mi piel (TxI, 2001: 459).

En *Alma*, la Mujer 4 interpreta el testimonio de la mujer detenida-desaparecida que rememora su parto en cautiverio, la sustracción de su hijo recién nacido y su muerte al ser arrojada desde un avión:

Mujer 4: Me empujan y caigo, atravieso el aire (...). Un último recuerdo esposada a la 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. 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 es el nombre que lleva escrito en el alma (...). (TxI, 2001: 459-460).



Foto: Alejandro Eguren

En estos textos se observa que el nombre del hijo de desaparecidos que fue apropiado, Pablo, aparece estrechamente vinculado al doble eje de la genética y de la familia con que el discurso institucional de *Abuelas* se refiere a la identidad (Gatti, 2011). Por un lado, tal como se mencionó, el nombre aparece como una marca de pertenencia a determinados vínculos de sangre que han sido deshechos por los delitos de desaparición y de apropiación (Da Silva Catela, 2005). Por el otro, el nombre, por remitir a un espacio y lazos de consanguinidad específicos, aparece como un elemento heredado genéticamente en partes o componentes del cuerpo humano (los huesos, la sangre) que permiten certificar la apropiación y, por tanto, la identidad y filiación verdaderas. Sin embargo, el último fragmento rompe con esta suerte de biologización del nombre al hacer mención a su escritura en el alma que, para algunas religiones y culturas, es una sustancia espiritual o principio sensitivo que le da vida al cuerpo humano.

En *Madresperanza*, los personajes son una joven, de aproximadamente veinte años, que lleva puesto un vestido y está embarazada; tres jóvenes embarazadas con vestidos blancos, sucios y raídos; un hombre, de unos treinta años; tres hombres con ropas de encierro; una mujer, alrededor de sesenta años; y tres mujeres abuelas. De este modo, el vestuario opera como un ícono visual que materializa en la escena el referente de las figuras de las embarazadas detenidas-desaparecidas, de los/as detenidos/as-desaparecidos/as y de los/as presos/as por razones políticas. Los pasos de botas funcionan como un ícono sonoro del vestuario y de la marcha de los militares. El círculo iluminado por el que las tres jóvenes embarazadas caminan aparece como un signo que materializa visualmente las rondas de las Madres. El sonido del viento, mencionado en el texto como el “viento del olvido”, constituye un símbolo sonoro, es decir, un recurso

sonoro que, por convención o asociación de la obra, se considera representativo del olvido contra el que la joven lucha acrecentando su canto de cuna, que aparece como representación sonora de la maternidad. La posición fetal de la joven embarazada, opera en tanto signo que materializa visualmente las figuras de hija y de madre a la vez.

El elenco está formado por Efrat Wolns, Alejandro Zanga, Sara Solnik, Dolores Ortiz de Rozas, Gisela Ripani, Mara Said, Carlo Argento, Francisco Pesqueira, Leonardo Trento, Celina Fuks, Calíope Georgitsis, Ana Giovagnoli, Flora Halac, Pablo Hurovich, Sammy Lerner y Frida Rosental. Estos actores y estas actrices se han formado con docentes y técnicas muy diferentes: Raúl Serrano, Cristina Banegas, Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo y Augusto Fernandes (sistema Stanislavsky); Ricardo Bartís (“campo poético” y autonomía del actor); Osqui Guzmán y Norman Brisky (técnicas de improvisación); Daniel Casablanca y Cristina Moreira (la técnica del clown), entre otros.

En este sentido, si bien las actuaciones trabajan, principalmente con técnicas realistas, la puesta también instaaura un campo poético a partir de los movimientos y las miradas de los/as intérpretes, los sonidos (viento, tarareo, cantos, pasos, rejas, jadeos, etc.), y los jugos de luces y de sombras que van generando distintos y hasta opuestos climas dramáticos. No obstante, los textos, los personajes y las acciones están pautados y no librados a la improvisación de los/as intérpretes, quienes tampoco establecen ningún contacto directo con el público franqueando la cuarta pared, tal como sucede, por ejemplo, con el clown.

A lo largo de la obra, la joven mantendrá una serie de diálogos imaginarios con sus padres detenidos-desaparecidos. Por un lado, el acto de dar a luz es concebido como un acto de (re)nacimiento para el personaje de la joven en tanto madre-hija. Este acto es representado a través de metáforas textuales de la naturaleza (“florecer”, “semillas”), que son acompañadas escénicamente por la caída de pétalos de flores. Por otro lado, el relato de la joven establece una suerte de comparación/contraste entre ciertos rasgos físicos heredados de sus padres y determinadas características personales. De esta manera, tanto la representación del acto de dar a luz/(re)nacimiento, y la referencia a un juego de (in)determinación de los legados biológicos de los padres en la construcción de las identidades de los/as hijos/as de desaparecidos/as aparecen como formas poéticas que buscan, de alguna manera, no sólo restituir, sino también darle continuidad a los vínculos de sangre deshechos:

La Joven: (Mientras pare). Sé que desde algún lugar me están escuchando... Desde ese país que soñaron... me miran... Sépanlo... Desde las ruinas florecen sus semillas. (Lleva sus manos al vientre). En ellas vuelvo a nacer... renazco, renacen hoy... (Pausa, dolorida). Sépanlo... Antes de ver la luz... sé quién soy. Lo sé... (Pausa). ¿No es así, mamá? (Pausa). Tengo tu misma sangre, pero otros años. El mismo color de ojos, pero otra mirada. (Pausa, gira). ¿No es así, papá? (Pausa). Tengo tu misma boca, pero otras palabras. Tus mismos gestos, pero otras manos. Ya viene... En este hijo que llega... renaceré... (Moviendo todo su cuerpo. Grita de menor a mayor). Floreceré... floreceré... floreceré... (La joven termina su parto. Desde las alturas comienzan a caer pétalos blancos y algunos rojos. Simultáneamente las jóvenes embarazadas caen crucificadas. Las mujeres abuelas y los hombres cantan en coro. Las jóvenes embarazadas se van convirtiendo en pájaros mientras el coro crece). (Incorporándose) Me llamo Patricia... (Pausa. Con serena convicción). Soy hija de la esperanza (Apagón). (TxI, 2001: 505-506).



Foto: Alejandra López

Otras de las obras mencionadas tematizan y dramatizan la problemática de la apropiación de menores y la noción de “restitución *del derecho* a la identidad” desde sentidos fragmentarios y yuxtapuestos: *Hija* y *Vagamente familiar*.

Una joven que padece un desequilibrio emocional intenso realiza un monólogo en *Hija*.

La escenografía está formada por seis tensores que sostienen un piso elevado a un metro del escenario. Seis luces cuelgan desde el techo. Esta escenografía construye un lugar pequeño y oscuro. Una mujer está escondida en su propia sombra. Sólo unos delgados hilos de luz la recortan en el fondo. Se escucha una canción que ella canta casi imperceptiblemente. El sonido se distorsiona. El vínculo con la música cambia. Es casi molesto. Después de unos minutos desaparece. Se oye la voz de la mujer que reposa en su sombra bordada en negro sobre el fondo. Todo lo demás es blanco. La sombra y el encierro en un lugar oscuro aparecen como símbolos visuales que, por convención o asociación de la obra, representan la aparición fantasmagórica de la imagen de una persona ausente que fue detenida en un centro clandestino.

Ella enciende una luz, se encuentra en ropa interior de color blanco y se viste. Esta acción se repite hasta el final. Enciende y apaga las luces que se encuentran desparramadas en el espacio. Se viste y se desviste. Se divierte. Juega a nadar, a volar, a dormir, a contar. Se hamaca. Se aburre. Encuentra y desencuentra lo que busca. Las acciones son repetitivas, contrapuestas entre sí, desequilibradas e infantiles. La actriz construye un personaje que ha enloquecido o que ha quedado congelado en el tiempo de la infancia ante el dolor de una ausencia:

Tengo piel mate. Ojos café. Dientes de leche. Sufro. Un tratamiento de conducto y cuatro muelas de juicio. Las uñas me crecen débiles. El ruido me asfixia. Entonces canto y me visto de blanco. Tomo vino. Fumo. Como cosas ricas. Me río. Lloro. Pero no tanto. Las guardo para alguna ocasión. A las lágrimas. Para alguna fiesta o algo así. ¡Qué exagerada! Para mí que está tocada (TxI, 2001: 36).



Foto: Fernando Puig

Mariana Anghileri, además de ser la actriz, autora y directora de este unipersonal, es hija de un fotógrafo que militaba en Montoneros y que se encuentra desaparecido. Anghileri ha actuado en teatro, en cine y en televisión. En teatro participó en puestas de José María Muscari (*Mujeres de carne podrida*, 1998; *Pornografía emocional*, 1998/2000) y de Marcelo Bertuccio (*El Señor Bergman y Dios*, 2000). La obra de Muscari presenta “una estética bizarra, desbordada, audaz, kitsch y desconcertante que, lejos de toda frivolidad, encierra una fuerte carga de crítica social y cultural” (Trastoy, 2006). Por su parte, la obra de Bertuccio toma poéticamente la figura del director sueco Ingmar Bergman e imagina la situación ficcional de su fiesta de cumpleaños que coexiste con la de su velatorio. Una estética sin clasificaciones, o de difícil definición, y la convivencia de la vida de la hija y de la ausencia del padre aparecen también como formato y como temática en *Hija*.

Los recursos de la yuxtaposición y de la fragmentación se reiteran en otros proyectos de Anghileri como directora. La yuxtaposición del lenguaje cinematográfico en un código teatral, y una narración fragmentada temporal y espacialmente fueron

utilizados en el espectáculo *3Ex – pieza íntima para teatro* (2000), escrita en colaboración con Gustavo Tarrío. Por su parte, el interés por articular una producción artístico-cultural con un proyecto socio-político se observa en *Puentes* (2001), de Mariana Chaud y la misma Anghileri. En este proyecto, siete personajes implican al espectador en el recorrido de la historia de la fábrica recuperada IMPA a través del formato policial. En cine, participó en películas como *Esperando al Mesías* (2000), Daniel Burman, en la que un joven judío se cuestiona constantemente su identidad, problemática que será retomada en *Hija*.

En *Vagamente familiar* una mujer y quien fuera su torturador establecen un diálogo, se cambian sus nombres constantemente y van atando recuerdos sueltos, inventados, encubiertos y hasta absurdos.

Un hombre y una mujer se encuentran sentados en unas sillas ubicadas a una corta distancia uno del otro y de frente al público. Ambos se encuentran vestidos completamente de blanco: ella lleva puesto un vestido largo y él, un traje y zapatos. El color blanco aparece como un símbolo visual que connota a estos personajes de una pureza, de manera similar al Dr. Expósito en *El que borra los nombres*. Una luz cenital sobre cada uno de ellos los resalta en parte y genera sombras que producen un efecto dramático sobre sus figuras.

En uno de los diálogos, el recuerdo de la tortura de la mujer es interrumpido por un recuerdo, en apariencia, inconexo por parte del hombre:

Ella: aprendí a dejarme. El alambre de cobre me cosquilleaba entre las piernas y las cabezas de tres o cuatro en sombras altísimas contra las paredes de azulejos blancos (eran blancos los azulejos con olor a pinoluz) se asomaban oscureciéndome el cuerpo. Era como el olor a caramelo que mamá le ponía al flan, el pelo chamuscado, flotaba en el olor yo, mi cuerpo, era hermoso mi cuerpo, y convulsionado, atado con correas de cuero, parecía un potro, más bien una yegua con el pelo bien puta, rojo, derramado sobre un ojo.

Él: A los más lieros los sentaban adelante, eso era lo que tenían las hermanitas. ¿No se acuerda?

Ella: No.

Él: Que a usted nunca la sentaron, porque en esa época no hacía lío...

Ella: ¡Aahhh! Yo todo diez, toda aplicación...

Él: Bueno, más o menos.

Ella: (Lo mira fijo mientras dice entre dientes): Todo diez... (TxI, 2001: 443).



Foto: María Soledad Cáceres

Los actores son Carlos Balmaceda y María Laura Siano. Balmaceda es sociólogo, dramaturgo, escritor y profesor de Letras. En su rol de actor, se ha destacado como comediante de *stand up*, un estilo de comedia donde el comediante se dirige directamente a los espectadores e interactúa con ellos, estableciendo diferentes tipos de diálogos. Por su parte, para Siano, directora de esta obra junto a Balmaceda, la participación en esta pieza constituye su debut actoral. Si bien *Vagamente familiar* no se trata de un espectáculo de *stand up*, en tanto los actores no interactúan con el público, podría ser interpretado como una obra en donde prevalece el recurso al humor para abordar la controvertida temática de la relación afectiva ambivalente entre un represor y su víctima.

Al tiempo que se desarrollaba el primer ciclo de TxI, no sólo se seguía presentando *Playback*, de Pablo Zukerfeld, analizada anteriormente, sino que también la Fundación Somigliana organizó desde el 21 de junio de 2001 el ciclo “Jueves de la Memoria” en el Teatro del Pueblo, perteneciente al circuito independiente, “destinado a poner en escena obras que aborden el tema de los derechos humanos”¹²¹.

El ciclo incluyó tres espectáculos que se ofrecieron durante dos meses cada uno, los jueves a las 21 hs, con una entrada al valor de \$3. Teniendo en cuenta que, en aquel momento, el valor promedio de una entrada al cine era de \$5 y al teatro comercial de \$30, una entrada para ver tres obras de teatro era muy accesible. Las obras que se presentaron fueron: *Sesión de gimnasia*, de Jorge Savoia y dirección de Ana María Casó, con la actuación de Marta Degracia y Jesús Berenguer. Esta obra trataba sobre una mujer que estuvo casada con un militar con quien se apropió de un hijo de

¹²¹ Disponible en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/obras/jueves_de_la_memoria.htm. (Fecha de consulta: 19/4/2012).

desaparecidos y llegada una instancia crucial de su vida decide no mentir ni mentirse más. *Soledad tango*, de Carlos Pais y dirección de Leonor Manso, con la actuación de Perla Santalla. En este unipersonal, Santalla interpreta a la cantante de tangos Violeta Echagüe, a quien un día de 1976 le secuestraron a su única hija Malena, y desde ese día dejó de cantar. *Tres buenas Mujeres (o cómo asar un pavo a la pimienta)*, un cuento de Laura Bonaparte, madre de tres desaparecidos, en versión teatral de Graciela Holfeltz, con dirección de Georgina Parpagnoli, y las actuaciones de Adela Gleiger, Ana María Castell y Dora Baret. En la pieza, tres madres de desaparecidos pertenecientes a diferentes clases sociales se encuentran, en días posteriores a la sanción de los indultos a los militares que cometieron delitos durante la dictadura, elaborando una cena-sacrificio en la cocina que aparece como metáfora del deseo de justicia por mano propia. Lo que tienen en común estos/as teatristas es que pertenecen a corrientes hegemónicas del campo teatral (realismo, teatro épico) y sus búsquedas estéticas no se presentan como rupturistas con respecto a sus corrientes de pertenencia.

El hecho de que se haya elegido el día jueves para realizar este ciclo se debe, según Roberto “Tito” Cossa, en representación de la Fundación SOMI, a que es un día emblemático asociado a las rondas de las *Madres* (Sin autor, *Clarín*, 21/6/2001). De hecho, el ciclo fue inaugurado con las palabras de Laura Bonaparte, designada por Cossa como madrina del ciclo, y la presencia de otras Madres pertenecientes a la Línea Fundadora.

Las repercusiones por la gran asistencia de público y por la prensa que tuvo el primer ciclo de TxI posibilitaron y legitimaron la creación de un ciclo de teatro que, de manera similar a TxI, pretendía colaborar con la causa de otro organismo de derechos humanos, en este caso de *Madres*. Dice Cossa al respecto: “(...) Nosotros veníamos pensando en poner en marcha este proyecto desde el año pasado, pero cuando apareció Teatro por la Identidad preferimos esperar. Pero el éxito obtenido por los chicos también nos estimuló” (Sin autor, *Clarín*, 21/6/2001).

Las tres obras mencionadas que abordaron las temáticas de la apropiación de menores y de los desaparecidos apelaron a procedimientos del realismo, como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las actuaciones que buscan generar un efecto de verosimilitud y de empatía emocional en los espectadores, de manera similar a la mayoría de las obras que formaron parte del primer ciclo de TxI. No obstante, una de las obras problematizó el deseo de venganza hacia los responsables de las desapariciones por parte los familiares de desaparecidos, que aparece como algo del

orden de lo no dicho tras las visibles y reiteradas demandas por Justicia en el espacio público.

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

En síntesis, aquellas obras que eligieron un abordaje directo y realista de la apropiación de menores a partir de los ejes temáticos del nombre, de la sangre y del testimonio, se centraron en dramatizar el acto de restitución de la identidad. Mientras que aquellas obras que optaron por un tratamiento más indirecto o metafórico de aquella misma problemática, tendieron a focalizarse en tematizar la “restitución *del derecho* a la identidad”.

3. Dispositivos y apoyos: entre las lógicas de la autogestión y de la industria cultural

En primer lugar, entre los dispositivos de producción del primer ciclo de TxI, se encuentra el del concurso, a través del que se realizó la selección de las obras. De ciento quince obras breves de autores argentinos presentadas en el año 2001, fueron seleccionadas cuarenta y una, la mayoría de las cuales fueron escritas especialmente para el ciclo. Para efectuar dicha selección, se organizó una comisión de lectura conformada, en su mayor parte, por teatristas. Entre ellos, se encontraban dramaturgos/as y directores/as teatrales, como Daniel Veronese, Susana Torres Molina, Mauricio Kartun, Jorge Goldemberg y Ricardo Talento; y actores que trabajaron en teatro, en cine y en televisión, como Ingrid Pellicori y Arturo Bonín. Por un lado, Veronese y Kartun participaron en el 2001 como curadores del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), que “nació en 1997 como un espacio de exposición de las expresiones más importantes del arte escénico contemporáneo”¹²². Por el otro, Torres Molina, Goldemberg y Pellicori recibieron premios importantes por sus trabajos en ese

¹²² Sitio web del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA): <http://festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/fiba/home13/web/index.php/es/about/index.html> (Fecha de consulta: 5/5/2012).

mismo año 2001 (en el primer caso, Primer Premio Concurso de Obras Teatrales Inéditas del Fondo Nacional de las Artes; en el segundo, Premio Konex en el rubro Guión de Cine y Televisión; y, en el tercero, Premio Konex, diploma al mérito, como actriz de teatro, por la década 1991-2001). Por su parte, Ricardo Talento era el director del grupo de teatro comunitario *Los Calandracas* desde 1987, con quienes fundó el Circuito Cultural Barracas en 1996. Resulta pertinente resaltar, además, que Torres Molina participó como co-autora de *Sorteo*, de Rubén Pires y como directora de *La tierra sabe lo que hace cuando tiembla*, de María Mascheroni -en la cual actuó Pellicori-, dos obras que formaron parte del primer ciclo de TxI. En este sentido, este grupo heterogéneo estaba conformado por dramaturgos/as, directores/as y actores y actrices con trayectoria, que habían oficiado de curadores, habían sido premiados, pertenecían a diversos circuitos teatrales, artísticos y mediáticos e, inclusive, participaron de la creación y de la puesta en escena de obras que ganaron dicho concurso.

Esta comisión de lectura también estaba formada por integrantes de la comisión directiva de TxI (Valentina Bassi, Joaquín Bonnet, Daniel Dibiasé, Norberto Díaz, Diana Lamas, Coni Marino y Luis Rivera López) y por representantes de *Abuelas* (el estudiante de Letras César Núñez que participaba en el grupo de jóvenes que organizaba y realizaba actividades artísticas en la Asociación; y Mariana Eva Pérez, hija de desaparecidos, hermana de un nieto recuperado, militante de H.I.J.O.S. y, por entonces, de *Abuelas* y quien sería, además, escritora y dramaturga de obras y de monólogos de TxI). La conformación de esta comisión demuestra que la elección de las obras para el primer ciclo de TxI fue tomada, de manera determinante, por los/as teatristas, quienes ocupaban un lugar relevante en la comisión de lectura –teniendo en cuenta que los integrantes de la comisión directiva de TxI y que una de las representantes de *Abuelas* también eran teatristas.

Por otro lado, en cuanto a los dispositivos de circulación y/o de recepción del primer ciclo de TxI, las obras seleccionadas por concurso se presentaron en catorce salas teatrales de la Ciudad de Buenos Aires, algunas de las cuales eran cercanas entre sí para poder facilitar la circulación de los espectadores.

Los circuitos teatrales pueden ser entendidos como el “conjunto de salas por las que transitan pero, sobre todo, en las que exhiben sus propuestas escénicas las distintas organizaciones teatrales que conforman cada uno de los diferentes sistemas de producción” (Schraier, 2006): oficial, comercial e independiente. En teoría, podría

decirse que el sistema de producción independiente se plantea poner en primer plano la libertad creativa por encima de lo rentable. Los actores y las actrices que trabajan en este circuito no suelen ser figuras del espectáculo y el precio de la entrada es más económico que el del teatro comercial.

Por su parte, los centros culturales oficiales mencionados dependen de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. En particular, el Centro Cultural San Martín forma parte del Teatro San Martín que, a su vez, conforma el Complejo Teatral de Buenos Aires (Presidente Alvear, De la Ribera, Regio y Sarmiento). En teoría, el sistema de producción oficial también ubica lo económico en un segundo plano y está regido por la política cultural del gobierno de turno. No obstante, en los últimos años se han generado cruces e intercambios entre los circuitos. Por ejemplo, hay autores/as, y actores y actrices del circuito independiente que participan en obras que se presentan en los circuitos oficial y comercial.

Las salas en las que se pusieron en escena las obras del primer ciclo de TxI, en su mayor parte, pertenecían al circuito independiente (El Ángel del Abasto, Teatro del Nudo, Teatro La Máscara, La Trastienda, Teatro del Pueblo, Bajo Corrientes, Teatro Margarita Xirgu, Teatro Belisario, Teatro IFT, Madera de Sueños y Entrecasa del Espectáculo) y, en menor medida, al circuito oficial (Centro Cultural Recoleta y Centro Cultural San Martín). Estas salas fueron cedidas para su uso de manera gratuita los días lunes. En cada una de estas salas se ponía en escena un conjunto de tres obras de fácil montaje y desmontaje que tenían una duración aproximada de media hora.

El financiamiento económico del primer ciclo se basó en la recaudación de fondos mediante la realización de una fiesta en Entrecasa del Espectáculo, donde se hicieron las primeras reuniones de TxI. También se pudo realizar gracias al trabajo *ad-honorem* de la gran mayoría de sus integrantes y de la autogestión de cada grupo participante para poner en escena su obra que había sido seleccionada por concurso. Además, contribuyó el aporte de dinero voluntario por parte de los espectadores depositado en las alcancías colocadas a la salida de los teatros. La venta de bonos contribución de un peso en los teatros adheridos, con diseño gráfico del dibujante uruguayo Hermenegildo Sabat -quien realizaba las caricaturas de la sección de política del diario *Clarín*-; y la venta de remeras con un *imago tipo* que acompañaba al *logotipo* de TxI, que es “la versión gráfica estable del nombre de la marca” (Chaves, 1988: 43). El *imago tipo* y el *logotipo* fueron diseñados por Raúl Bellucia, profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y

Urbanismo de la UBA, quien había colaborado en la producción de materiales gráficos para *Abuelas*.

El imagotipo se trata de “una imagen muy estable y pregnante que permite una identificación que no requiere la lectura en el sentido estrictamente verbal del término. Su único requisito genérico es su memorabilidad y capacidad de diferenciación respecto del resto” (Chaves, 1988: 51). El imagotipo y el logotipo connotan la existencia de un grupo con cierto grado de institucionalización que busca ser identificado en el espacio público, sin necesidad de hacer referencia al nombre de su marca en términos verbales. El diseño de este imagotipo está construido de manera “motivada”, ya que “el signo visual observa plena o cierta relación con nociones o hechos asociados con la institución a la cual identifica” (53). El imagotipo de TxI muestra a las dos máscaras del teatro que representan a sus dos géneros principales, la tragedia y la comedia. Colocadas de manera superpuesta, dan lugar a la aparición de una tercera máscara, con una cresta de color rojo, que representa a un rostro humano. Este rostro aparece como sinécdoque de la identidad. De esta manera, el imagotipo pretende representar la idea de que la identidad humana puede ser recuperada a través del teatro.

El teatro, además de ofrecerse como producción cultural, conforma un dispositivo comunicacional, puesto que es un productor o configurador de sentidos sociales. Por otro lado, el concepto de identidad, tiene dos usos o sentidos: la *mismidad* o lo que es permanente en el tiempo y “opuesto a lo diferente”, y la *ipseidad* o lo que es inverso a “otro” (Ricoeur, 1999: 215), tal como se mencionó en el análisis de *A propósito de la duda* en el capítulo III. De este modo, podría decirse que el dispositivo teatral tiene la capacidad para producir significaciones sociales en torno a la identidad, entendida como un conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.

Por otro lado, el nombre de la institución incluido en el imagotipo refuerza el sentido construido por la imagen. La tipografía se asemeja a la de una pintada sobre una pared, como si se tratara de una intervención artística callejera. El color blanco de las letras otorga al nombre institucional sentidos de claridad, de iluminación y de pureza. La preposición “por” es reemplazada por la grafía de la letra “X”, que se destaca por su tamaño mayor al resto de la frase. Esta letra X tiene la función de enunciar el motivo de la causa del teatro: la identidad. En este sentido, se observa que TxI no se nombra a sí mismo como una parte del teatro, sino como “el teatro”. Por su parte, su causa no es la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la

dictadura, sino la identidad en términos más amplios. De este modo, y desde sus inicios, el imagotipo de TxI se plantea el proyecto ambicioso, revolucionario e iluminista de ser el todo y no la parte de ese todo. Ser el Teatro que tiene como causa la Identidad y la capacidad de recuperar la identidad a través de la producción de sentidos sociales por parte del teatro.

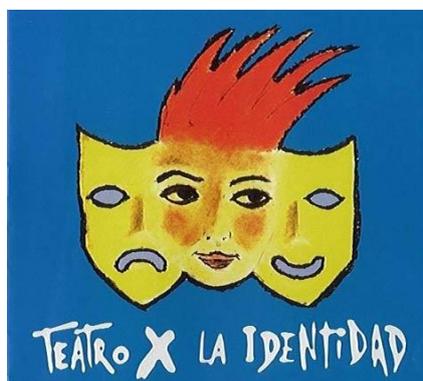


Foto: www.teatroxlaidentidad.net

En suma, se observa que el primer ciclo de TxI se realizó a partir de colaboraciones y de acciones autogestivas que involucraban a algunos/as teatristas, artistas y espectadores. La venta de *merchandising*, es decir, de objetos promocionales, en este caso, remeras constituye una lógica de mercado perteneciente a la industria cultural¹²³. Como se sabe, *merchandising* es un término anglosajón compuesto por la palabra *marketing*, cuyo significado es mercadeo y la terminación *-ing* que significa acción, es la parte de la mercadotecnia que tiene por objeto aumentar la rentabilidad en un punto de venta. Este término se ha castellanizado e implica una colonización del mercado capitalista que, como siempre, se produce a través del lenguaje. El hecho de que una experiencia teatral que tiene por causa la identidad utilice ese término extranjero parece contradecirse con la idea de tematizar y de problematizar la identidad, entendida como un conjunto de rasgos propios que caracterizan y diferencian a un individuo, a una sociedad y a una cultura frente a los demás.

En esta etapa fundacional, TxI ingresa en la lógica de la industria cultural como una contrapartida necesaria para afrontar costos y no como una dinámica antagónica

¹²³ Con el uso del concepto de industria cultural no se está haciendo referencia a la acepción restringida de Adorno y Horkheimer (1944-1947) en *Dialéctica del Iluminismo* que remitía a la producción masiva de bienes culturales propia de la capacidad técnica de la economía capitalista, sino a una definición más amplia que da cuenta de un sector de la economía que se desarrolla en torno a bienes culturales tales como el arte, el entretenimiento, el diseño, la arquitectura, la publicidad, la gastronomía y el turismo.

para la autogestión del teatro, considerado como un sector de la economía que se desarrolla en torno a los bienes culturales.

Pero, además, el *merchandising* constituye una forma de propaganda. La propaganda puede definirse como una “forma de diseminar un concepto que apela, tanto al intelecto como a las emociones del público al que va dirigido. Debido a la combinación de sus objetivos es el medio preferido para la comunicación de ideas, doctrinas, etc.” (*Diccionario de Marketing*, 1999: 278). En este sentido, TxI utilizó la venta de *merchandising* con el objetivo de recaudar dinero para afrontar los gastos del primer ciclo. Pero también de diseminar su marca institucional y de comunicar la causa a la que adhiere para atraer la mayor cantidad posible de espectadores a los ciclos y, por ende, de adherentes a la causa de *Abuelas*, apelando tanto a los saberes como a las emociones que puede generar en los espectadores la relación visual que proponen el imagotipo y el logotipo entre teatro e identidad, analizada anteriormente.

En lo que respecta a los apoyos, el primer ciclo de TxI recibió el Premio Trinidad Guevara a la labor teatral 2001, otorgado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y fue declarado de Interés Cultural por la Comisión de Lectura de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. También recibió adhesiones por parte de sindicatos, entidades cooperativas e instituciones dependientes de los Gobiernos de la Nación y de la Ciudad: Asociación Argentina de Actores, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Sindicato Unificado de Trabajadores de la Educación, Provincia de Buenos Aires (SUTEBA), Defensoría del Pueblo de la Nación, Instituto Nacional de Teatro, Proteatro y el Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA, hoy UNA). Estos reconocimientos le otorgaron cierto grado de legitimidad política e institucional en esta etapa fundacional. Entre los apoyos, se destaca el de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) y de *Abuelas* para la publicación del primer libro que contiene los textos dramáticos de las obras que formaron parte del primer ciclo de TxI.

Por otro lado, en el acto de lanzamiento del primer ciclo realizado en el Teatro Liceo de la Ciudad de Buenos Aires participaron personalidades de la cultura, del arte y de los medios de comunicación. El uso de esta estrategia que consiste en convocar a figuras del espectáculo -que fue utilizada por las campañas de difusión de *Abuelas*, el homenaje de Cossa en 1997 y el estreno de *A propósito de la duda* en el 2000-, tenía el aparente propósito de establecer apoyos legitimantes para TxI.

En algunos casos, aquellas personalidades tenían en común el hecho de haber participado en Teatro Abierto, como los actores Patricio Contreras y Víctor Laplace, y las actrices Leonor Manso y Cipe Lincovsky, o años antes, en el grupo *Octubre*, como Víctor Laplace. En marchas de los organismos de derechos humanos, como las actrices María Rosa Gallo y Leonor Manso. En actividades de militancia durante la década del setenta, como el escritor y periodista Miguel Bonasso, quien había militado en Montoneros; el escritor y filósofo José Pablo Feinmann, en la Juventud Peronista; y la cantante Adriana Varela, quien había participado en marchas del Partido Comunista y luego se identificó con el movimiento peronista.

Pero, además, en el año 2001, varias de estas personalidades se encontraban participando en producciones cinematográficas, teatrales y televisivas, como Patricio Contreras en los films *La fuga*, de Eduardo Mignona y *Ciudad del Sol*, de Carlos Galettini; María Rosa Gallo en la obra *El cerco de Leningrado*, de Sánchez Sinisterra y en la serie policial *22, el loco*, emitida por canal 13; Cipe Lincovsky en film *Un amor en Moisés Ville*, de Antonio Ottone; y Enrique Pinti con su espectáculo *Pericón.com.ar* en el Teatro Maipo. En festivales internacionales, como Adriana Varela que se presentó en el Festival “Tango en París” y fue nominada como “Mejor Artista de Tango del Año”. En la prensa gráfica, como Miguel Bonasso y José Pablo Feinmann, quienes escribían colaboraciones para el diario *Página/12*. En producciones teatrales que, de manera similar a TxI, buscaban colaborar con las causas de otros organismos de derechos humanos, como Leonor Manso, que participó como directora de la obra *Soledad tango*, de Carlos Pais, presentada en el mencionado “Ciclo de la Memoria”, organizado por la Fundación Somigliana, en el Teatro del Pueblo, en el año 2001.

De esta manera, se observa que las características en común de estas personalidades, de manera similar a las de los integrantes de la primera comisión directiva de TxI, y a las de algunos actores y algunas actrices que trabajaron en las obras que formaron parte de su primer ciclo, reúnen una serie de elementos estéticos, políticos y mediáticos: trayectorias en producciones culturales que pretendían vincular el arte y lo político, la militancia política, la participación en la lucha de los organismos de derechos humanos, y el trabajo en producciones mediáticas. Este conjunto de características que se reitera va a otorgarle a TxI la caracterización de un teatro al servicio de la causa político-institucional de un organismo de derechos humanos que pretende alcanzar visibilidad no sólo en el campo teatral, sino también en los medios y en la sociedad.

Algunas de las personalidades mencionadas subieron al escenario para leer o interpretar una selección de textos y de monólogos propios o de autores reconocidos internacionalmente. Miguel Bonasso, por entonces, periodista de *Página/12*, leyó un fragmento de su primera novela testimonial *La memoria donde ardía*, de 1990 que revive las vicisitudes, penurias, esperanzas, la dignidad de la militancia de los '70, y el exilio. El fragmento leído por Bonasso reafirmaba el valor de la identidad de una nena que recuerda que se llama Evita, porque ése era el verdadero nombre que le puso su madre.

El actor Patricio Contreras seleccionó un texto del escritor uruguayo Eduardo Galeano titulado "La función del arte" que es, según el autor, ayudar a mirar. La actriz María Rosa Gallo eligió un extracto de una nota del escritor Julio Cortázar, publicada en 1982 por el diario *La República de París*, titulada "Nuevo elogio de la locura" para reivindicar la importancia de la lucha de las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo. En la nota, Cortázar pedía que "sigamos siendo locos, madres y abuelitas de la Plaza de Mayo, gentes de pluma y de palabra, exiliados de dentro y de fuera" (Cortázar, *Página/12*, 21/3/2001). La actriz Cipe Lincovsky se expresó con indignación hacia una diversidad de problemáticas históricas, políticas, sociales y culturales de Argentina, y de otros países del mundo vinculadas en una suerte de ecuación pasado-presente: "Mierda la guerra en Oriente y la ETA... ¿Qué nos habrá hecho la mierda que todo el día se oye, los salarios de mierda, ese 24 de marzo de mierda, esos corruptos de mierda...". El humorista Enrique Pinti realizó una crítica a la dirigencia política argentina: "Ahora se vota al pedo, votás por uno y sale otro. Nos gobiernan el imperio de los incas, de los incapaces". Además, Pinti afirmó el desconocimiento por parte de la generación de la que él formaba parte, del delito de apropiación y de sustitución de la identidad, y concibió a la identidad como un derecho: "No sabíamos que la identidad se podía robar, falsear y hacerla desaparecer. Se quiso anular la identidad de la gente que es el derecho a ser persona" (Frieri, *Página/12*, 28/3/2001).

Este conjunto de textos y monólogos citados buscaba, en apariencia, legitimar a TxI y a la causa que adhería a través de los siguientes núcleos temáticos:

- La función del arte. En tanto arte, se le pide a TxI que su función sea ayudar a los espectadores a mirar. Es decir, que esta experiencia teatral tenga la función pedagógica de transmitir ciertos saberes sobre las temáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. En este caso, se propone que la relación dramaturgo/director-espectador reproduzca la identidad de la causa y el efecto que

también se puede observar en la relación maestro-alumno: “Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hace ver*” (Rancière, 2010: 20).

-La identidad como un valor y como un derecho. El valor de la identidad aparece vinculado al nombre puesto por la familia biológica. En un sentido similar, la identidad entendida como un derecho incluye el otorgamiento de un nombre, un apellido, una fecha de nacimiento, un sexo y una nacionalidad. En definitiva, marcas de pertenencia que remiten a determinados vínculos de sangre.

-La reivindicación de la lucha de *Madres y Abuelas* por la búsqueda de los/as desaparecidos/as, de sus hijos/as que fueron apropiados/as, la restitución de sus identidades y la denuncia de los responsables de estos delitos de lesa humanidad.

-La crítica hacia la dirigencia política argentina y la indignación hacia ciertas problemáticas históricas, políticas, sociales y culturales, tanto nacionales como internacionales. Estas equiparaciones funcionan como una suerte de ecuación espacio-temporal que construye discursivamente la existencia de ciertas continuidades de las dictaduras en las democracias en nuestro país y en otros países del mundo. En el caso de Argentina, la de la vigencia del delito de apropiación de menores.

El diario *Página/12*, que desde sus inicios en 1987 manifestó “un único compromiso con la democracia y los derechos humanos”¹²⁴, y que dedicará las páginas centrales de su sección Espectáculos para difundir los futuros ciclos de TxI, publicó un Suplemento Especial¹²⁵ sobre el primer ciclo el lunes 9 de abril de 2001, día en que se iniciaba el mismo. El suplemento incluyó la carta de apertura escrita por Daniel Fanego; el texto dramático de *A propósito de la duda*; la programación del ciclo; un texto de Mariana Eva Pérez; y los denominados “testimonios” de Estela de Carlotto, Presidenta de *Abuelas*, del escritor y filósofo José Pablo Feinmann, de la periodista de espectáculos del diario Hilda Cabrera, quien cubrió el estreno de *A propósito de la duda*, y del dramaturgo Roberto Cossa. En suma, personalidades reconocidas en los ámbitos del teatro, de la cultura y del periodismo de espectáculos. El encadenamiento de voces autorizadas, desde ámbitos diversos pero puestos en relación, buscaba legitimar públicamente al teatro como el medio de comunicación artístico más indicado y a los

¹²⁴ Sitio web de *Página/12*: <http://www.pagina12.com.ar/usuarios/institucional.php> (Fecha de consulta: 5/5/2012).

¹²⁵ Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/especiales/teatro2001/index.htm> (Fecha de consulta: 6/5/2012).

actores como los seres adecuados para colaborar con la causa de *Abuelas*, tal como se mencionó en el inicio de la primera parte de esta tesis.

4. Una experiencia teatral a escala local

En definitiva, los sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad configurados en este primer ciclo de TxI se construyeron, de manera predominante, mediante el tratamiento dramático de los ejes temáticos presentes en el discurso institucional de *Abuelas*: el nombre, la sangre y el testimonio. Asimismo, se observa que, de manera preponderante, tanto las puestas en escena como las actuaciones tuvieron una impronta fuertemente realista. Esto puede observarse en la apelación a procedimientos como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las actuaciones que buscan generar un efecto de verosimilitud y de empatía emocional en los espectadores.

Pero también aquellas temáticas fueron tratadas desde algunos de los textos dramáticos a partir de sentidos metafóricos, fragmentarios y yuxtapuestos. En una primera instancia, estos sentidos se contraponen a aquellos sentidos fijos y cerrados del discurso de *Abuelas*. Pero, en tanto son sentidos más abiertos y móviles, tienen la intención de desplazar la causa de *Abuelas* del orden político-institucional para transformarla e instalarla como una causa de interés social. Este desplazamiento se produce al abordar otro tipo de situaciones en las que la identidad también puede verse apropiada y/o sustituida. De este modo, estos sentidos diversos coexisten sin ningún tipo de puesta en discusión al interior de TxI en esta etapa originaria. En esta etapa se (re)producen una pluralidad de sentidos –realistas y metafóricos– que son asumidos sin cuestionamientos en sintonía con este momento de apertura.

Asimismo, TxI aparecía entonces como una empresa marginal, en el sentido de pretenderse al margen de cualquier partido político o gobierno de turno. Sin embargo, TxI recibió premios, declaraciones y adhesiones por parte de organismos dependientes del gobierno porteño como la entonces Secretaría de Cultura, la Legislatura porteña y Proteatro en tanto apoyos políticos que, de alguna manera, pusieron en cuestión esa originaria y pretendida independencia. Por su parte, TxI también se pretendía al margen en términos económicos, a través del trabajo *ad-honorem* y de la donación voluntaria de dinero, pero también por medio de la venta de *merchandising* y de la convocatoria a

figuras del espectáculo que colaboraban no sólo con la autogestión económica, sino también con la búsqueda de visibilidad pública para TxI.

De este modo, TxI se constituyó en esta etapa inicial como una experiencia teatral a escala local, por haber surgido y haberse desplegado sólo en la Ciudad de Buenos Aires. Con la llegada del kirchnerismo al gobierno en el año 2003 y la implementación activa de políticas de memoria desde el Estado Nacional, los organismos de derechos humanos, entre los que se encuentra *Abuelas*, ocuparán un lugar preponderante en la planificación y ejecución de aquellas políticas. En este nuevo contexto histórico y memorial, como se verá a continuación en la tercera parte de esta tesis, TxI ampliará su escala y su red de relaciones de lo local a lo nacional en lo que respecta, sobre todo, a los apoyos políticos.

TERCERA PARTE. El proceso de institucionalización de Teatro x la Identidad

Debido a las repercusiones que tuvo el primer ciclo de TxI a nivel teatral, en tanto convocó entre treinta y cuarenta mil espectadores y en cuanto, a nivel institucional, suscitó que cerca de setenta jóvenes se presentaran espontáneamente en la sede de la Asociación con dudas acerca de su identidad¹²⁶, la comisión directiva del colectivo porteño fundador de TxI decidió realizar un segundo ciclo en el año 2002. Desde entonces, el colectivo comenzó a transitar una nueva etapa que, a partir de los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 y 2012-2015), se va a enmarcar en el proceso de “estatalización” u “oficialización” de la memoria sobre el pasado reciente perteneciente a los organismos de derechos humanos. Tal como se adelantó en la primera parte de esta tesis, en este contexto, la causa de *Abuelas* se vio beneficiada, entre las causas de otros organismos de derechos humanos, con la implementación de una serie de políticas estatales en materia de memoria: la anulación de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida; la puesta en marcha de la Red Nacional por el Derecho a la Identidad; el proyecto de reparación económica para los/as menores secuestrados/as en dictadura; la institución del 22 de octubre como Día Nacional por el Derecho a la Identidad; la modificación del funcionamiento del Banco Nacional de Datos Genéticos; y la ocupación de cargos públicos por parte de algunos/as nietos/as recuperados/as.

“La rememoración de los pasados setenta se ha convertido en materia de Estado. La revisión histórica es parte del relato político dominante y esto, de alguna manera, opera legitimando y potenciando la proliferación de producciones al respecto” (Verzero, 2008: 1-2). Entre esas producciones, se destacan los documentales de la generación de los hijos como *Los rubios* (2003), de Albertina Carri y *M* (2007), de Nicolás Prividera, entre muchos otros. Por su parte, además, se produjeron películas en el marco de organismos de derechos humanos en las que “el material de archivo está puesto al servicio de la difusión de las actividades institucionales” (1): *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002), de Carmen Guarini-Marcelo Céspedes (*Madres de Plaza de Mayo*) y *Nietos (identidad y memoria)* (2004), de Benjamín Ávila (*Abuelas de Plaza de Mayo*).

¹²⁶ Sitio web de *Abuelas*: <https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1> (Fecha de consulta: 12/11/2013). Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net> (Fecha de consulta: 12/11/2013).

A la par de este proceso de institucionalización de la memoria, el crecimiento de la institucionalización es una de las tendencias del campo teatral de Buenos Aires que se observa en la primera década del siglo XXI “(a través de la actividad del Instituto Nacional del Teatro, Proteatro, Consejo Provincial del Teatro en la Provincia de Buenos Aires o la puesta en vigencia de la Ley de Mecenazgo desde 2006), con la consecuente mayor presencia del Estado en la administración de la política teatral” (Dubatti, 2012: 255). De este modo, a través de algunos de sus organismos gubernamentales, el Estado promueve y fomenta la actividad de salas, grupos y proyectos teatrales a través de planes, concursos, muestras, festivales, premios, becas, subsidios, incentivos y exenciones fiscales, entre otros.

Por otro lado, la definición de *teatro-institución* se refiere a “la empresa teatral más o menos integrada social y estructuralmente a la que el Estado reconoce, total o parcialmente, una misión, cuya realización debe corroborar los valores que dicho Estado preconiza” (Dupré y Copferman, 1969: 7). En ambos casos, la definición de institucionalización del campo teatral aparece asociada, de manera determinante, al establecimiento de una estrecha relación con el Estado que aparece como un agente que implementa activamente una serie de políticas destinadas a reconocer simbólicamente, material y económicamente los objetivos de salas, grupos y proyectos teatrales, que deben ser coincidentes, o al menos no entrar en contradicción, con los valores ponderados por ese Estado, y a promover sus actividades.

Ahora bien, la definición de *teatro-institución* de Dupré y Copferman se refiere, además, a cierto grado de integración social y estructural por parte de una empresa teatral. A partir de esto, puede postularse una noción más amplia de institucionalización en la que salas, grupos y proyectos teatrales se integren social y estructuralmente, no sólo a través de su articulación con las políticas estatales, sino también con las acciones de otros actores sociales y con la producción planificada de acciones propias que se reproduzcan, de manera sistemática, a lo largo del tiempo.

En esta etapa, si bien TxI continúa siendo un movimiento, en tanto sus integrantes siguen nucleados tras el objetivo de colaborar con la causa de *Abuelas*, comienza a expandirse y a subdividirse en una serie de colectivos: el colectivo porteño fundador, representado por su comisión directiva, y los colectivos creados por parte de teatristas locales que fundaron algunos ciclos y sedes en el interior del país y en el exterior. Hasta el momento, se crearon sedes de TxI en el interior del país: en Córdoba (2002), Mar del Plata (2002), San Miguel (2002), Tucumán (2002), Chaco (2004),

Morón (2005), Quilmes (2006), Bariloche (2006), Zona Sur (2006), Rosario (2006) y Paraná (2007); y, en el exterior: en Madrid (2007), Catalunya (2006), Venezuela (2009) y Londres (2011). Sin embargo, no todas estas sedes y sus ciclos se mantuvieron y se realizaron de manera continua a lo largo del tiempo, como sucedió con el colectivo porteño.

A partir de los procesos mencionados de institucionalización de la memoria y del campo teatral del período, esta tercera parte se propone analizar las acciones del colectivo porteño fundador de TxI, a partir de tres ejes de análisis que podrían funcionar como indicadores de un posible proceso de institucionalización: 1. los sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad; 2. las acciones de producción, de circulación y/o de recepción de aquellos sentidos; y 3. los apoyos económicos, institucionales y políticos establecidos en este período. El objetivo es poder observar, a partir de estos ejes, los modos en que dicho colectivo se articula no sólo con las políticas de los gobiernos de la Ciudad y de la Nación, sino también con las estrategias de *Abuelas* y de otros actores sociales, atendiendo también a aquellas características propias que comienzan a cobrar importancia en esta etapa en lo que refiere a su actividad institucional.

Capítulo V. La apropiación de menores y la restitución de la identidad en escena

En este capítulo se intentará dar cuenta de cuáles fueron los sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad configurados por el colectivo porteño de TxI en esta etapa. Para esto, se analizarán algunas de sus cartas de presentación (2002, 2004, 2007 y 2010), los “monólogos testimoniales” (2002 y 2005), escritos por dramaturgos/as allegados/as a dicho colectivo e integrantes de su comisión directiva, y algunas obras que formaron parte de los ciclos del período 2002-2011: *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002), de Mariana Eva Pérez; *Mi nombre es...* (2004), de Anabella Valencia; *Filigranas sobre la piel* (2005), de Ariel Barchilón; *Vic y Vic* (2007), de Erika Halvorsen; *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi; y *ADN (hijos sin nombre)* (2011), de Andrea Juliá. Se propone observar si existieron debates sobre las construcciones de sentido que efectuaron las cartas, los monólogos y

las obras mencionadas al interior del colectivo, y si es posible establecer alguna relación entre aquellas producciones y un aparente proceso de institucionalización.

Asimismo, se hará una breve mención a otras piezas que abordaron temáticas y problemáticas referidas a la dictadura y a la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as que se presentaron, de manera contemporánea, por fuera de los ciclos porteños de TxI en el período mencionado: *Los Murmullos* (2002), de Luis Cano; *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004), de Ana Longoni, Liliana Ciliberti y Rodrigo Quijano; la reposición en 2005 de *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1994), de Daniel Veronese; *Árboles. Sonata para viola y mujer* (2006-2007), de Ana Longoni y María Morales Miy; y *Mi vida después* (2009), de Lola Arias. El propósito es observar la existencia de continuidades y de rupturas en las formas de representación de estas puestas en relación con las de TxI.

1. Cartas de presentación, monólogos y “testimonios”: el modo de representación institucional

El 15 de julio del año 2002, el colectivo porteño de TxI realizó el lanzamiento de su segundo ciclo en el Teatro Lorange, perteneciente al circuito comercial de la Avenida Corrientes. En el lanzamiento, la actriz Valentina Bassi leyó una carta escrita por el actor y director Daniel Fanego –al igual que en el acto de inauguración del primer ciclo en el año 2001-. Entre otras cuestiones, la carta afirmaba lo siguiente:

(...) Lo que no se pudo hacer por “manu militari”, se consolidó en democracia, de la mano de los dirigentes que han gobernado los últimos veinte años el país (...) esos mismos dirigentes sabían que había chicos apropiados por la dictadura y que hombres de las fuerzas armadas y de las fuerzas de seguridad, responsables de estos hechos, sabían dónde estaban, quiénes los tenían y aún lo saben y lo siguen callando. Son los mismos dirigentes a los que todos los días vemos mintiendo por los medios de difusión dentro y fuera de cámara, ocultando lo inocultable, inflando encuestas y haciendo cálculos mientras catorce millones de pobres se suman a la lista de este nuevo genocidio económico (...). Porque detrás de cada chico aún apropiado está buena parte de los significados que hacen comprensible la derrota que hoy sufrimos los argentinos (...) (TxI, 2002: 21-22).

De esta manera, los integrantes del colectivo visibilizaron públicamente la vigencia del delito de apropiación de menores a partir de una ecuación discursiva que establece una continuidad entre pasado (militares, dictadura y genocidio) y presente (dirigencia política, democracia y “genocidio económico”). En esta ecuación, el delito de apropiación de menores cometido durante la última dictadura militar aparece

representado como el “significado”, es decir, el sentido o la razón de ser de una serie de temáticas y de problemáticas políticas, económicas y sociales que, luego de la crisis del 2001, eran sensibles a la opinión pública. Esta estrategia discursiva genera como efecto de sentido la idea de potenciar uno de los propósitos fundacionales de TxI que era desplazar la causa de *Abuelas* del orden político-institucional para convertirla en una causa de interés social.

Con ese mismo propósito, para el año 2002, la comisión directiva decidió que las obras que se presentaran a concurso para formar parte del segundo ciclo debían abordar dramáticamente otras temáticas y problemáticas referidas a la identidad en otros términos más amplios –tal como sucedió con algunas obras que formaron parte del primer ciclo y que fueron analizadas en la segunda parte de esta tesis-. Es decir que las obras no debían hacer referencia directa al delito de apropiación de menores necesariamente.

Esta decisión arbitraria podría ser interpretada como una pretensión de la comisión directiva de ampliar sus temáticas, y quizás también sus procedimientos y lenguajes estéticos. Esta decisión respondería al mencionado propósito fundacional de convertir la causa de *Abuelas* en una causa de interés público. Esta conversión podía lograrse a través de la idea de que la identidad no era una temática que sólo afectaba a *Abuelas*, menores apropiados/as, familiares de desaparecidos/as y de menores apropiados/as, sino también a otros actores sociales que sufrían el avasallamiento de ese derecho, como las mujeres, los homosexuales y las lesbianas, y los pueblos originarios, entre otros.

Ahora bien, según Araceli Arreche –quien en ese momento formaba parte de la comisión directiva-, como la mayoría de las obras que fueron seleccionadas para el segundo ciclo no abordaban directamente las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad, la comisión directiva temía perder su marco político-institucional fundacional de colaborar con la causa de *Abuelas*. Para continuar enmarcando a TxI en su objetivo originario, la comisión directiva determinó que las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad debían ser abordadas estéticamente a partir de lo que denominó como “temática directa”. Ésta era entendida como el trabajo dramático con testimonios, de manera similar al “teatro documental” (Arreche, 2011: 10)¹²⁷. Esta decisión de que las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad quedaran fuera de la

¹²⁷ Disponible en: <http://memoria.ides.org.ar/files/2012/05/ENTREVISTA-ARACELI-ARRECHE-PARA-PUBLICAR-EN-WEB1.pdf> (Fecha de consulta: 13/11/2013).

convocatoria a los/as teatristas, y se propusiera un nuevo tipo de abordaje como “temática directa” por parte de la comisión directiva reafirmó su poder para establecer un modo institucional de representación de aquellas problemáticas. Para poner en marcha dicha decisión, la comisión directiva convocó a Patricia Zangaro, autora de *A propósito de la duda* -considerado como el espectáculo inaugural de TxI basado en testimonios proporcionados por *Abuelas*-, quien propuso ampliar esa convocatoria a un grupo de alumnas que participaban de su taller de dramaturgia. Según Zangaro, allí surgió la idea de escribir bajo su supervisión “monólogos a la manera de aquellos que fueron parte de *A propósito de la duda*”¹²⁸, a partir del trabajo dramático con testimonios pertenecientes al “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas*. Así, escribieron ocho “monólogos testimoniales” que fueron presentados a modo de “separadores” entre las obras que formaron parte del ciclo 2002: *Mi pelo es rojo y Dulce de alcayota*, de Gilda Bona; *Manos grandes y Mi hijo tiene ojos celestes*, de Mariana Eva Pérez; *Cuando ves pasar el tren*, de Malena Tytelman; y *Dame el tenedor, Quisiera saber si le gustaban las sardinas y Una estirpe de petisas*, de Patricia Zangaro. Estos dos monólogos escritos por Zangaro formaron parte de *A propósito de la duda* y también se basaron en testimonios reales.

La denominación “monólogos testimoniales” combina “un discurso en que el personaje se dirige a sí mismo”, según la definición de *monólogo* para Pavis (2011, [1996]: 297) y “una narrativa contada en primera persona por un narrador que es también un protagonista o testigo real de los eventos que cuenta”, de acuerdo a la concepción de *testimonio* de Beverley (1996, en Beverley, 2004: 24-26). Ahora bien, siguiendo la clasificación propuesta por Arreche (2012) respecto de las modalidades de uso del testimonio por parte de las obras de TxI en el período 2000-2010, los monólogos testimoniales presentados en el ciclo del año 2002 utilizan el testimonio como formato. Es decir que los actores y las actrices juegan dramáticamente a ser los/as protagonistas o testigos reales de los acontecimientos que narran en primera persona.

Estos monólogos fueron interpretados por actores y actrices que personificaron a nietos/as recuperados/as. Algunos/as de los actores y de las actrices habían participado en *A propósito de la duda* o en obras del primer ciclo de TxI, como Malena Figó, Diana Lamas, Karina Beorlegui, Gabriel Galindez y Pepe Monje; habían formado parte de su primera comisión directiva, como Melina Petriella; habían trabajado en obras de teatro

¹²⁸ Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita.

que abordaron la problemática de la apropiación de menores por fuera de TxI, como Malena Figó que protagonizó *Paula.doc* (1997), de Nora Rodríguez; y, además, circulaban por el teatro, el cine y la televisión, como Cecilia Dopazo y Sergio Surraco. La mayor parte de este grupo de actores y de actrices comparte sus formaciones actorales con Alejandra Boero, Agustín Alezzo, Augusto Fernandes y Lizardo Laphitz, entre otros, quienes se basan en la enseñanza del sistema Stanislavski, como se analizó en la segunda parte de esta tesis. Los actores y las actrices estaban presentes en el escenario exteriorizando en sus personajes vivencias internas de nietos/as recuperados/as con el objeto de lograr una identificación emocional con los espectadores.

La puesta en escena consistía en un “espacio vacío” estructurado por las evoluciones gestuales de los actores y las actrices (Brook, 1969 en Pavis, 2011[1996]: 169); una luz cenital o vertical que se proyectaba sobre cada uno/a de ellos/as resaltándolos/as, pero también generando sombras que producían un efecto dramático sobre sus figuras; una ubicación de pie en proscenio, estableciendo una cercanía con el público; vestidos con ropa informal, sugiriendo personajes reales; sin micrófono, para que sus voces se proyectaran naturalmente; y, por lo general, sin objetos, para que se destacaran los relatos y las acciones de los/as intérpretes.

Ahora bien, en este punto cabe preguntarse qué noción de identidad tematizan y dramatizan estos monólogos.

El eje de la corporalidad ocupaba un lugar predominante tanto en los textos como en las actuaciones.

Los sentidos configurados por estos textos replicaban elementos pertenecientes al mencionado doble eje de la genética y la familia con el que el discurso institucional de *Abuelas* se refiere a la identidad (Gatti, 2011: 123). Este doble eje hace referencia a la identidad genética y a su comprobación por medio de un análisis de ADN, pero también a la necesidad de conocer los relatos, las historias y los testimonios de la familia biológica para que la identidad pueda ser restituida no sólo en términos biológicos, sino también, y sobre todo, en términos culturales.

Por un lado, los textos de los monólogos hacen hincapié en relatos sobre la incompatibilidad de rasgos físicos entre apropiados y apropiadores: “Mi pelo es rojo, el de ellos no lo era” (*Mi pelo es rojo*, TxI, 2005: 333); “Pero ellos también tenían ojos oscuros, más oscuros todavía que los míos” (*Mi hijo tiene ojos celestes*: 332).

Por otro lado, se observan narraciones sobre una suerte de “biologización” del gusto y de algunas formaciones del inconsciente, como el síntoma y el sueño: “Yo quisiera saber cómo agarraba el cigarrillo, cómo cagaba, o si le gustaban las sardinas. Porque una mañana uno se levanta y no sabe de dónde le vienen tantas ganas de comer sardinas” (*Quisiera saber si le gustaban las sardinas*: 335). “Tengo hambre de dulce de alcañota. Antojo, dicen (...). Mi hambre lo huele todo y lo sabe a toda hora y en todas partes, como algo que ha probado alguna vez” (*Dulce de alcañota*: 327); “A mí el color verde me produce náuseas. Los fuegos de artificio me vuelan la cabeza. Y las sirenas, todas, congestionan mis orificios (...). Una explosión me aturde, un auto verde dispara raudamente y una sirena me despierta” (*Mi pelo es rojo*: 333).

Por último, los textos de los monólogos permiten dar cuenta de una dimensión constructivista y narrativa de la identidad referida a las informaciones existentes sobre los padres desaparecidos y la familia biológica: “Cuando vi el vestido, me di cuenta que era bajita, como yo (...). Y como la abuela. Y como la abuela de mi abuela, que vi en aquellas fotos de mujeres petisitas (...)” (*Una estirpe de petisas*: 336); “Me dijeron que tengo la misma forma de cruzar los brazos. Así, como si estuviera acunando a un chico (...). Pero de cara no me parezco. Eso dicen, aunque yo creo que hay algo en la comisura de los labios. Algo así, como una risa” (*Quisiera saber si le gustaban las sardinas*: 335); “Ahora sé que mi viejo, el biológico, tenía ojos celestes y me transmitió el gen recesivo que yo le transmití a mi hijo” (*Mi hijo tiene ojos celestes*: 332); “(...) te miro en esa foto en la que quedaste congelada y te descubro igual a mí hoy, chiquita y con hambre” (*Dulce de alcañota*: 327); “Cada vez que digo: Dame el tenedor, me río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja (...)” (*Dame el tenedor*: 329); “Por primera vez me reconocí en su mirada de explosiones, autos verdes y sirenas en medio de la noche” (*Mi pelo es rojo*: 333).

Pero también los textos incluyen, aunque en menor medida, vínculos y afectos que forman parte de la experiencia de apropiación, de manera similar al espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, analizado en el capítulo III: “Lo que no faltaba nunca en mi casa eran argumentos para convencer, para no dejar lugar a dudas. Y yo tenía ganas de creer” (*Cuando ves pasar el tren*: 328); “Una mujer policía se apropió de mí (...) A la mujer policía no quise verla nunca más, ni para putearla” (*Dame el tenedor*: 329); “Sentía mucha pena cuando aquel brazo largo me pegaba. Y no menos pena si me daba una caricia” (*Una estirpe de petisas*: 336).

De esta manera, si la identidad es construida y narrada, puede ser sustituida a través de las historias y de los testimonios de la familia apropiadora, pero también restituida por medio de las historias y de los testimonios de la familia biológica. No obstante, podría decirse que esa restitución no se produce plenamente, en tanto las identidades de los/as menores apropiados/as conservan vínculos y afectos de la experiencia de apropiación.

Las acciones corporales de los/as intérpretes de estos monólogos, en varios casos, operaban como *índices gestuales* que “intensifican el sentido de la palabra, funcionando como un decir-mostrar en relación con la palabra del *yo/tú*” (De Toro, 1987: 10): extender el brazo y colocar la mano en posición de agarrar en *Dame el tenedor*; cruzarse de brazos en *Quisiera saber si le gustaban las sardinas*; mostrar las palmas abiertas de las manos en *Manos grandes*; y tomarse el cabello y taparse los oídos en *Mi pelo es rojo*. Pero también las acciones representaban icónica y kinésicamente un objeto, teniendo en cuenta que el espectador reconoce la semejanza entre el signo y el objeto al cual remite: la palma abierta de una mano frente a la mirada como si fuera una foto en *Mi pelo es rojo*. O bien, las acciones utilizaban algún objeto cuya función era, como en las escenografías realistas y naturalistas en general, la de *índice de comportamiento*. Este índice “ayuda al espectador a comprender a los personajes y sus acciones” (Trastoy-Zayas de Lima, 2005: 6): ver, oler, tocar y apoyar sobre el cuerpo el vestido de parto de la madre desaparecida en *Una stirpe de petisas*.



Dame el tenedor – Diana Lamas – Foto: www.teatroxlaidentidad.net

Estos monólogos constituyen *performances* (Taylor, 1997; 2011: 20) de los *performances* testimoniales de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as, en tanto representaciones, por parte de actores y de actrices, de las estrategias puestas en acto por hijos/as, nietos/as y hermanos/as, primero, en el ámbito educativo universitario, luego,

en algunas producciones audiovisuales de *Abuelas* y finalmente, al finalizar las funciones de los ciclos de TxI. En este caso, los monólogos testimoniales, en tanto representaciones de los *performances* testimoniales de hijos/as, nietos/as y hermanos/as, constituyen estrategias puestas en acto en el escenario teatral y con un guión preparado de antemano por las dramaturgas mencionadas, con el objetivo de dramatizar la transferencia de saberes, memorias y sentidos de identidad configurados por *Abuelas* acerca de las historias singulares-personales de búsqueda, de apropiación y de restitución.

La representación dramática de estos monólogos es mimética, ya que reproduce el acto de dar testimonio de los/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as, pero también es teatral. “La mirada del espectador identifica una serie de divisiones que constituyen el ejercicio mismo de la teatralización” (Féral, 2003: 45): entre lo real y la ficción, entre el espacio cotidiano y el espacio potencial, y entre el actor y el hombre. En este caso, entre el acto y la representación del acto de dar testimonio, entre el escenario jurídico y el escenario teatral, y entre los/as hijos/as, nietos/as y hermanos/as, y los actores y las actrices.

Estos monólogos tematizan y dramatizan una noción de identidad que no llega a vislumbrar profundamente la complejidad de las experiencias de los/as nietos/as recuperados/as, sobre todo en lo que se refiere a la dimensión constructivista y narrativa de la identidad sustituida/restituida. En este sentido, los monólogos remiten, casi de manera exclusiva, a las informaciones existentes sobre los padres desaparecidos y la familia biológica, y sólo de modo excepcional a los vínculos y afectos que forman parte la diversidad de las experiencias de apropiación.

Por otro lado, en ese mismo año 2002, al momento de realizarse la selección de las obras que formarían parte del segundo ciclo del colectivo porteño de TxI, se produjo una controversia entre la comisión directiva (conformada en ese año por Valentina Bassi, Florencia Bendersky, Marta Betoldi, Susana Cart, Daniel Di Biase, Victoria Egea, Vita Escardó, Camila Fanego, Daniel Fanego, Marcela Ferradás, Cristina Fridman, Diana Lamas, Eugenia Levín, Coni Marino, Martín Orecchio, Silvia Aira, Luis Rivera López y Gabriel Rovito) y la comisión de lectura (constituida por Jorge Goldenberg, Susana Torres Molina, Pedro Sedlinsky, Norberto Lewin, Osvaldo Santoro, Leonor Manso, Graciela Maglie, Ingrid Pellicori, Gabriela Fiore, Lorenzo Quinteros. Por la comisión directiva: Luis Rivera López y Marcela Ferradás. Por *Abuelas*: Mariana Eva Pérez y César Núñez).

Para Luis Rivera López, presidente de la comisión directiva, la controversia suscitada se debió a la existencia de un “choque de poderes” entre ambas comisiones ante la escasa cantidad de obras seleccionadas por parte del jurado, unas doce o trece en total (de más de trescientas que se presentaron), en función de la calidad de las mismas. La comisión directiva pretendía que se seleccionara una mayor cantidad de obras, ya que en el ciclo anterior se habían presentado cuarenta y una obras, para no reducir la potencia de llegada del evento. Finalmente, la comisión directiva decidió priorizar la cantidad de gente a la que llegar y se incluyeron veintiuna obras, la mitad que en el ciclo anterior. “Pero eso resultó en una crisis con renunciaciones y mucha discusión”¹²⁹. Por su parte, Silvia Aira, quien en ese momento coordinaba la comisión de difusión del colectivo –que era el nexo entre la comisión directiva y la gente que se acercaba a participar-, sostiene que la decisión de seleccionar una poca cantidad de obras para el ciclo del 2002 se debió a un error de comunicación interna. Error que no se quiso asumir por parte de la comisión directiva en la bajada de premisas para la selección de las obras a la comisión de lectura, y no por una falta de calidad de los espectáculos presentados. Para Aira, en ese momento se produjo una fractura porque se decidió que TxI, una combinación de arte y política única y con un enorme potencial, fuera solamente un ciclo teatral de acompañamiento a la lucha de *Abuelas*¹³⁰.

Más allá de las diferencias que plantean estos representantes de la comisión directiva, y en el caso de Rivera López también de la comisión de lectura, sobre la controversia suscitada entre ambas comisiones, se puede observar que aquella puso en evidencia una tensión entre los objetivos político-institucionales del colectivo –poner en escena una gran cantidad de obras para potenciar la llegada del ciclo a la mayor cantidad posible de espectadores- y sus objetivos estéticos –qué lenguajes y procedimientos podían formar parte de los ciclos y bajo qué criterios debía hacerse esa selección-. Finalmente, la comisión directiva decidió priorizar sus objetivos político-institucionales por sobre los objetivos estéticos.

Esta controversia produjo un quiebre en esta etapa con respecto a la etapa originaria, caracterizada por la apertura en la participación y la horizontalidad en la toma de decisiones, y se resolvió en favor de una concentración del poder en la comisión directiva que unificó discursos y criterios, excluyendo otras voces.

¹²⁹ Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 6/6/2013.

¹³⁰ Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 29/8/2013.

A partir del ciclo del año 2004, la carta de presentación, que comenzó a ser firmada con los nombres de los/as integrantes de su comisión directiva¹³¹, afirmaba en relación al abordaje dramático de la apropiación de menores que “el teatro resulta, entonces, una vía ideal para ese trabajo de conceptualización y duda, porque como forma artística trabaja sobre el conflicto, y se encuentra a sus anchas profundizando en un tema que elude las simplificaciones y remite a los instintos más primarios del ser humano”. Y agregaba: “Por eso la ‘metáfora’ de los niños desaparecidos nos permite hablar de toda la sociedad, de sus dificultades para atreverse a dudar, y de sus problemas para hallarse a sí misma”¹³².

El fragmento citado de esta carta de presentación pretende legitimar al teatro como la herramienta adecuada para trabajar dramáticamente las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Pero, además, postula un modo de abordaje que privilegia el conflicto por sobre la simplificación. De este modo, la “metáfora” de los niños desaparecidos pretende constituirse, en esta etapa, como una política de selección de obras. De hecho, como se mencionó anteriormente, a partir del ciclo del año 2002 en adelante, en su gran mayoría, las obras seleccionadas trabajarán estéticamente temáticas y problemáticas referidas a la identidad en otros términos más amplios (social, cultural, de género, sexual, étnica, etc.). Por otro lado, la consideración de los/as menores que fueron sustraídos/as de sus padres biológicos durante la última dictadura militar como “desaparecidos/as” da cuenta de la persistencia, por parte del colectivo, en el uso de categorías primigenias del discurso de *Abuelas*. Esto también responde al objetivo del colectivo de reafirmar su propósito fundacional, en esta etapa en la que, como se mencionó anteriormente, el colectivo comenzó a sentir la pérdida de su marco político-institucional debido a la ampliación de las temáticas, y de los procedimientos y lenguajes estéticos de las obras que fueron seleccionadas para formar parte de sus ciclos.

Con el mismo objetivo de reafirmar el propósito fundacional del colectivo, para el ciclo del año 2005, un grupo de dramaturgos/as que formaba parte de la comisión directiva escribió cinco “monólogos testimoniales”: *El arbolito de Tati*, de Araceli Arreche; *Rosita*, de Luis Rivera López; *Récord Guinness*, de Erika Halvorsen; *La*

¹³¹ Raquel Albeniz, Julieta Ambrosioni, Araceli Arreche, Valentina Bassi, Jorge Brambati, Mathias Carnaghi, Susana Cart, Gastón Cerana, Darío Chalú, Daniel Dibiase, Daniel Fanego, Cristina Fridman, Erika Halvorsen, Diana Lamas, Eugenia Levín, Mariana Malamud, Lala Mendía, Leonel Meunier, Melina Petriella, Pablo Ponce, Luis Rivera López y Andrea Marina Villamayor.

¹³² Archivo de prensa de TxI.

búsqueda, de Anabella Valencia y *Calio*, de Julieta Ambrossoni. Los monólogos fueron escritos en su totalidad en base a algunos testimonios de familiares de menores apropiados/as que fueron publicados en el mencionado libro *Identidad. Despojo y Restitución* (1990), de Matilde Herrera y Ernesto Tenembaum.

Siguiendo a Arreche (2012), estos monólogos utilizan el testimonio como fuente y como formato. Es decir que están basados en testimonios reales y los/as intérpretes juegan dramáticamente a ser los/as protagonistas o testigos reales de los acontecimientos que aquellos monólogos relatan. Estos monólogos, y los testimonios del “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas* que serán analizados a continuación, fueron escritos y trabajados dramáticamente con la idea de ser leídos e interpretados, en su gran mayoría, por actores y actrices de teatro, cine y televisión, así como también por otras figuras del espectáculo¹³³ que no disponían de tiempo para formar parte de una obra. Estas figuras eran convocadas por la comisión directiva para participar en el denominado “Espacio Abierto” que se realizaba desde el año 2004, antes de comenzar cada función. Este espacio será analizado con mayor detalle en el capítulo VI. La puesta en escena de estos monólogos, y de los testimonios del “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas*, se asemejaba a la puesta de los monólogos del 2002, con la diferencia que se contaba con un objeto fundamental: el papel que contenía el monólogo escrito que era sostenido en mano por el actor o la actriz, o bien, apoyado sobre un atril.



“Espacio Abierto” – Arturo Bonin – Sala Abuelas de Plaza de Mayo del BAUEN - 18/9/2012. Foto: www.expropiabauen.com.ar/?p=289

¹³³ Hilda Bernard, Eduardo Blanco, Andrea Bonelli, Arturo Bonin, Segundo Cernadas, Manuel Callau, Lucrecia Capello, Lidia Catalano, Rodrigo de la Serna, Julieta Díaz, Alejandro Fantino, Joaquín Furriel, Ignacio Gadano, Juan Gil Navarro, Gabriel Goity, Dalma Maradona, Anita Martínez, Claribel Medina, Pepe Monje, Guanella Neyra, Boy Olmi, Mario Pasik, Gastón Pauls, Melina Petriella, Carlos Portaluppi, Florencia Raggi, Roly Serrano, Catalina Speroni, Rita Terranova, entre otros.

La mayoría de los monólogos del año 2005 representan las voces de familiares de desaparecidos/as y sus relatos acerca de las búsquedas de los/as menores apropiados/as y, en algunos casos, la restitución de sus identidades. En estos monólogos, las figuras y las acciones de los familiares por la recuperación de los/as menores apropiados/as fueron construidos, predominantemente, a partir de sentidos heroicos que destacan sus virtudes y hazañas, de manera similar a la construcción de la figura de las Abuelas en el libro *Botín de guerra* analizado en el capítulo I: “Cambió los ingredientes de cocina por mucha astucia y coraje (...). Pero la sigo buscando, no voy a dejar la lucha de mi abuela” (*La búsqueda*, TxI, 2005: 393); “La argentina Dolly Fortunati posee la mayor colección, con 5324 firmas, pertenecientes a su sobrina Laura Fortunati registrándose como Récord Mundial y como símbolo de lucha por la verdad y la identidad” (*Record Guinness*: 396); “Porque si yo estuve detenida no fue por pedir algo para mí sola, sino también para mis compañeros de trabajo” (*Rosita*: 398).

No obstante, se encuentran algunas excepciones a esta regla. El monólogo *Calio* es interpretado por el personaje de un secretario de un juzgado, quien lee en voz alta la sentencia de restitución de una menor apropiada por un policía y su mujer, que redacta en su máquina de escribir, intercalando entre paréntesis sus pensamientos, así como también redacta la reacción y los dichos del acusado, introduciendo algunas fisuras en las fórmulas fijas y cerradas del discurso judicial:

(¿Lavallén o Logares, qué pongo? Por ahora Lavallén ¿no? Bueno, si no que diga el juez cualquier cosa) (...). (Esto va para largo, ¿cómo era?, la restitución de la menor, Paula Lavallén, hija de los desaparecidos Claudio Logares y Mónica Crispón) (...). El acusado responde: Silencio. (Es una manera de decir, ¿no? Porque grita, parece que le va a pegar al juez, a todos en realidad). El acusado responde: primero: que la abuela se vaya a vivir a su casa, segundo: que le deja la casa, que su casa está a su disposición, tercero: que de lo contrario la menor morirá de tristeza, que es el lugar que conoce (TxI, 2005: 385).

De esta manera, este monólogo representa la situación conflictiva que implica el acto de restitución de una menor apropiada en el escenario judicial, el cambio legal del apellido con el que fue inscripta por sus apropiadores al apellido otorgado por sus padres biológicos desaparecidos, y la oposición violenta por parte del apropiador a la restitución de la menor a su familia biológica.

Por otro lado, los monólogos *Rosita* y *El Arbolito de Tati* rompen con la línea de los sentidos configurados por el resto de los monólogos al introducir la figura de la adopción. Esta figura es representada como una adopción de buena fe por parte de matrimonios que desconocían el origen de los/as menores que adoptaron y que permite

dar cuenta de otro de los destinos que tuvieron algunos/as hijos/as de desaparecidos/as. Sin embargo, ese otro destino fue posibilitado por el circuito jurídico-burocrático y su impronta salvacionista en torno al sector de la infancia pobre y abandonada, sobre el que se montó el plan sistemático de apropiación de menores, mencionado al inicio del capítulo I.

En el monólogo *Rosita*, una madre detenida, liberada y exiliada durante la dictadura graba el relato en primera persona acerca de su detención en un cassette para su hija que fue sustraída y criada por otras personas y, finalmente, encontrada por *Abuelas*: “Y en cuanto a tus... a las personas que te criaron...yo sé que ellos no tuvieron nada que ver con esto... sé que no te mintieron nunca” (*Rosita*, 398). Por su parte, en el monólogo *El arbolito de Tati*, una madre adoptiva de dos hijas de desaparecidos narra cómo ella y su marido se enteraron del origen de las niñas, y de cómo reaccionaron y actuaron frente a esta situación: “Porque nosotros aceptamos la verdad y somos los padres adoptivos más orgullosos en la tarea dolorosa de explicar desde el amor lo inexplicable del horror” (*El arbolito de Tati*, 389).

En estos monólogos, la figura de la adopción de buena fe es representada como un destino diferente al destino de la apropiación. Los padres adoptivos aparecen como personajes inocentes frente a la complicidad del circuito-jurídico-burocrático con la dictadura, honestos, bondadosos, orgullosos y auxiliares en el proceso de restitución de la identidad de sus hijos/as adoptivos/as; en contraposición a los apropiadores que aparecen representados como personajes malvados, agresivos, sobreprotectores y obstaculizadores de aquel proceso, como el personaje del acusado en el monólogo *Calio*.

De manera similar a los monólogos del año 2002, estos monólogos representan, de manera mimética y teatral, el acto de dar testimonio por parte de familiares de desaparecidos/as y de menores apropiados/as. Ahora bien, a diferencia de aquellos monólogos que construían versiones más reduccionistas de la experiencia de apropiación, en tanto excluían, de manera casi preponderante, vínculos y afectos de aquella experiencia, estos monólogos introducen algunas narraciones más heterogéneas y matizadas sobre la diversidad de experiencias de apropiación, entre las que se halla la experiencia de la adopción.

Continuando con la política institucional de trabajar con testimonios, para este mismo ciclo del año 2005, la comisión directiva de TxI convocó a la dramaturga Gilda Bona -quien había escrito algunos de los “monólogos testimoniales” para el ciclo del

año 2002-, con el fin de abordar dramáticamente testimonios pertenecientes al “Archivo Biográfico Familiar” *de Abuelas*. El hecho de reincidir en la estrategia rectora de abordar las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad a partir del trabajo dramático con testimonios reales, reafirmó aún más el poder de la comisión directiva que consolidaba así el modo institucional establecido para la representación de dichas problemáticas. De acuerdo con Arreche (2012), estos denominados “testimonios” puestos en escena efectuaron un uso del testimonio como fuente y como formato, al igual que los monólogos testimoniales presentados en ese mismo año 2005.

Los actores y las actrices representaban las voces de familiares de mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas cuyos hijos/as fueron apropiados/as, a partir de sus características físicas y de personalidad, sus ocupaciones, recuerdos y anécdotas familiares. Al finalizar los relatos, los/as intérpretes mencionaban los nombres de estas mujeres, lugares y fechas de nacimiento, así como también de sus desapariciones, edades y de cuántos meses se encontraban embarazadas al momento de sus detenciones. A modo de ejemplo, el “testimonio” sobre Silvia Amanda González, leído e interpretado por la actriz Hilda Bernard, quien personificaba a la hermana de la mencionada desaparecida, relataba lo siguiente:

(...) Ella era libre como un potrillo salvaje y curiosa, de andar metiendo las narices en todo (...) Y por andar curioseando una noche se nos perdió en una estación de trenes (...) Hermosa se puso de muchacha, la más linda de todas las hermanas, un cuerpo hecho para el amor, bien sensual y mimosa, y dulce. Y ni que hablar de lo fuerte que era. Y decidida (...) Y nada de andar esquivándole al sacrificio. La primera en independizarse fue ella. Todavía en la secundaria y ya trabajaba en el hospital. Y ahí ya supo que quería ser instrumentista. Y ahí se enamoró de Juan Carlos, estaba estudiando para médico en La Plata. Y de un día para el otro se casaron (...). A partir de Silvia Amanda González, nacida en Buenos Aires, desaparecida en La Plata el 1 de diciembre de 1976, a los 18 años y embarazada de cuatro meses (TxI, 2005; 2007)¹³⁴.

¹³⁴ Testimonios publicados en el material audiovisual realizado por Teatro x la identidad y la productora CLIPS durante el 2005 y estrenado en el 2007.



Foto: DVD TxI

Bernard interpreta este “testimonio” a partir de una actuación realista que exterioriza emociones internas, sobre todo, a través de los cambios de tono, de entonación y de intencionalidad de su voz. En esta actuación, Bernard combina su formación estética en el sistema Stanislavski con el maestro Antonio Cunill Cabanellas y su destacada labor como actriz de radioteatro durante dieciséis años.

En este “testimonio”, como en el siguiente, se efectúa una representación mimética y teatral del acto de dar testimonio por parte de familiares de desaparecidos/as y de menores apropiados/as, al igual que en los monólogos testimoniales del 2005. En estos “testimonios”, las figuras e historias singulares-personales de mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas son construidas a partir de una fuerte impronta humanitaria y familiar. Esta impronta se ve abruptamente interrumpida por la mención final de los datos fácticos sobre sus desapariciones, evocando así el uso de elementos provenientes del acto testimonial en el escenario judicial.

El “testimonio” sobre Silvia Mabel Isabella Valenzi, interpretado por los actores Daniel Fanego y Claudio Gallardou, respectivamente, personificaron a un inmigrante italiano, padre de la mencionada desaparecida:

(...) De los tres hijos, ella fue la menor, la que nació acá en la tierra nueva (...) Acá, ella de chiquita, bailaba la tarantela para las fiestas, muy bien bailaba la tarantela (...) Ella fue la hija argentina, la más chiquita, la consentida, rubiecita y ojitos de gata (...) Silvia era inteligente, hizo la primaria y la otra, el bachillerato. Y después se metió a la boca del lobo (...) Y ahí se enamoró de un muchacho, del Carlos, y se juntaron (...) Con los Montoneros estaban los dos. Esos sí que se habían metido en la boca del lobo. Y ahí nomás ella se quedó embarazada (...) Veinte años tenía, la gata la llamaban los amigos, alegre, ella seguía bailando la tarantela como cuando era chiquita (...) Tenía locura por los animales, los defendía a las puteadas si los lastimaban. Al escondite donde se tuvo que esconder, se llevó el perro de ella (...) Un día no la vimos más. Dicen que se la llevaron a los campos de concentración, de esos que había allá en la segunda guerra mundial. Dicen que tuvo una nena, pero nosotros no la vimos. Parece que se la quitaron (...). A partir de Silvia Mabel Isabella Valenzi, nacida en La Plata y desaparecida allí el 22 de diciembre de 1976, a los 20 años y embarazada de cuatro meses (TxI, 2005; 2007).



Fotos: DVD TxI

Estos actores interpretan al padre de la desaparecida con algunas diferencias. Fanego lo encarna como un hombre de personalidad seria y dura. Mientras que Gallardou lo personifica como un hombre sensible y alegre. Gallardou intercala durante el relato el tarareo de la melodía de la tarantela, acompañado por el gesto de una de sus manos abierta que se mueve como enarbolando un pañuelo en el aire. En este sentido, la actuación de Gallardou le otorga primacía a la gestualidad corporal por su formación en las técnicas del clown de Jacques Lecoq con Cristina Moreira y por su trabajo en el mencionado grupo teatral *La Banda de la Risa*. No obstante, las actuaciones de ambos actores son realistas, en tanto exteriorizan emociones internas, con lágrimas en los ojos y quiebre de la voz, a fin de generar una empatía emocional en los espectadores.

Si bien en este “testimonio” se menciona la militancia política de la desaparecida en una organización de la izquierda armada (Montoneros), que es representada en un sentido negativo a través de una metáfora animal (“la boca del lobo”), ambos “testimonios” construyen las figuras y las historias de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas, de manera preponderante, a partir de la mención de sus datos identitarios básicos, y de sus vínculos familiares y afectivos. De esta manera, estos “testimonios” evocan y resignifican elementos de la *narrativa humanitaria* (Laqueur, 1996; Sikkink, 1996; Markarian, 2004), de manera similar al libro *Botín de guerra* y a la serie de unitarios *Televisión x la Identidad*, analizados en los capítulos I y II respectivamente.

En estos “testimonios” se observa la dimensión del género dentro del uso de la narrativa humanitaria: el embarazo y la maternidad aparecen como rasgos identitarios que cooptan o anulan identidades políticas. El borramiento de las identidades de estas mujeres como militantes implica que éstas sean representadas como víctimas inocentes sobre las que recayó de manera indiscriminada el peso de la represión.

Por su parte, el hecho de que uno de los “testimonios” sea leído por dos actores que interpretan al padre de la desaparecida, sugiere que la figura masculina se erige en estos relatos como el testigo “sobreviviente” (Agamben, 2000) que puede dar testimonio y lo hace en nombre de quien no ha podido: la “verdadera” testigo que ha perdido todo rasgo de humanidad, convirtiéndose en mera vida biológica, y que es identificada únicamente a partir de su condición de género como mujer y embarazada.

Por otro lado, el uso de la narrativa humanitaria refuerza la búsqueda del efecto de despertar compasión y de generar sensibilidad en los espectadores a través de las actuaciones de carácter realista que exteriorizan emociones internas en los rostros y en las voces de los/as intérpretes de estos “testimonios”.

2. Puestas en escena dentro y fuera de los ciclos porteños: otros sentidos sobre la apropiación de menores, la restitución de la identidad y el pasado reciente

En el ciclo de TxI del año 2002 se presentó el unipersonal *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, de Mariana Eva Pérez con dirección de Leonor Manso. Este unipersonal está basado en la historia real de Pérez, quien encontró a su hermano apropiado en el año 2000. Esta autora cuenta que presentó esta obra a la convocatoria de TxI 2002 porque “(...) tenía miedo que no apareciera ningún texto que se jugara con la contradicción, fuera del panfleto”. Y agrega: “*Instrucciones...* no es el discurso de Abuelas, ni siquiera es mi propio discurso (...) es decir: no somos héroes buscando a estos chicos que son víctimas. Somos un puñado de víctimas buscando a nuestros familiares. Abuelas no es el salón de la Justicia” (Rodríguez, *Veintitrés*, 10/10/2002: 29). De esta manera, Pérez pone en cuestión que los/as teatristas que presentan sus obras al concurso de TxI aborden las temáticas y problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad priorizando objetivos políticos por sobre objetivos estéticos, limitándose a reproducir discursos institucionalizados y sentidos cristalizados.

El unipersonal fue interpretado por la actriz María Figueras, quien también integró el elenco de *A propósito de la duda*. Su actuación puso en acto la técnica realista –en la que se formó con Augusto Fernandes, Agustín Alezzo, Lizardo Laphitz, Juan Carlos Gené y Verónica Oddó–, dando cuenta a través de su monólogo y de sus gestualidades las motivaciones internas que movían a su personaje a actuar, con el propósito de generar una identificación simpatética con el público.

La escenografía está formada por una base circular, una especie de carretel de hilo gigante que funciona como mesa y como asiento a la vez, y una luz cenital que va efectuando un efecto dramático de luces y de sombras a medida que la actriz se mueve en el escenario. Entre los objetos que la actriz trae a escena se observan una caja entomológica de madera con tapa de cristal, en la que se encontraba la reproducción de una mariposa disecada de tamaño mediano y de color azul, pinzas entomológicas, pequeños frascos con goteros, un pincel, etiquetas y guantes. Estos objetos operan como índices de comportamiento que, según las posibilidades que Trastoy y Zayas de Lima apuntan que pueden tener los objetos en escena, “ayudan al espectador a comprender al personaje y sus acciones” (Trastoy – Zayas de Lima, 2005: 4). La actriz está vestida con una remera de color rojo y una pollera de color verde, medias a rayas de varios colores y zapatillas, connotando un estilo informal y juvenil. Su personaje se llama María, una joven entomóloga aficionada, quien mientras observa y manipula la mariposa con sus manos, las pinzas y el pincel, se dirige a su hermano restituido Rodolfo, como si fuera escribiéndole cartas que leía en voz alta.

El personaje de María da cuenta de los rasgos físicos semejantes entre ella y su hermano: “(...) torpe, como yo, de pies planos, como yo, que quiebra los hombros al sentarse igual que yo (...)” (TxI, 2005: 309), de manera similar a los monólogos presentados en ese mismo ciclo del año 2002 analizados anteriormente. Sin embargo, su monólogo expone las contradicciones que le genera el reencuentro con su hermano. Esas contradicciones son expresadas con tonos de voz dulce y risas nerviosas por parte del personaje, pero también alzando la voz con bronca y con un llanto que se irá acrecentando hasta el final como expresión de un dolor interno muy profundo.

Este unipersonal se diferencia de los monólogos examinados precedentemente, en los que el reencuentro con la familia biológica y/o con los recuerdos de los padres desaparecidos y su militancia política era representado como un acto idílico y exento de conflictos:

Querido Rodolfito, dos puntos. Cuando supe de tu existencia me invadió una profunda alegría, pero también me sentí triste por no tenerte a mi lado (...). Vas a querer saber, y yo también quiero saber, qué mierda era ese “fervor montonero” del que hablaba el viejo en una carta de 1977 (con incredulidad y bronca) ¡1977!, del 28 de julio del ‘77, cuando yo tenía un mes de vida y la dictadura más de un año y su amigo Rodolfo había caído hacía ya tanto tiempo (...). Hace muchos meses que no nos vemos porque vos no querés verme, empecinado en demandas sin sentido, y yo tampoco quiero verte, aunque no sabría rechazarte, porque me harté de que me culpes de que porque te busqué y te encontré, ahora resulta que te cagué la vida. Me harté de oírte llamar “mamá” a esa mujer que para mí es una extraña. De oírte hablar mal de la Baba porque es eso que yo más admiro, una Abuela de Plaza de

Mayo, desde la época en que ser eso era jugarse el pellejo. Me harté de sentirme obligada a poner la otra mejilla para que me sigas pegando. (Pausa). En estos meses engordaste mucho y algo más cambió, parece, pero no me animo a creerlo, a extenderte otro cheque en blanco nada más que porque la ciencia dice que somos hermanos (TxI, 2005: 306-307; 311).

En base a la clasificación de De Toro (1987) para el análisis de los signos, la mariposa aparece como un símbolo visual que connota un sentido que trasciende la dimensión puramente icónica de la imagen que el personaje de María se había hecho de su hermano. Una imagen muerta, disecada y frágil que no coincidía con la imagen viva, real y fuerte de aquel. Cuestión que sí sucedía con las imágenes semejantes entre los/as personajes de los/as jóvenes restituidos/as y sus padres biológicos desaparecidos en los monólogos testimoniales del ciclo del año 2002:

No sos Rodolfito, simplemente porque Rodolfito no es nadie más que yo, yo cuando solamente sabía ser tu hermana. No es fácil, pero tengo que dejar que Rodolfito se aleje y le haga lugar al chico alto de las mil cicatrices de un pasado sin mí. Te dije una vez que eras mi vida. A Rodolfito, mi hermanito, el hijo robado de mamá y papá que era mi vida cuando mi vida era tu ausencia, puedo dejarlo clavado acá, con un alfiler, como una mariposa. Y que se quede acá, al amparo del cristal, en silencio (TxI, 2004: 312).



Foto: TxI, 2005

La puesta en tela de juicio de la militancia de los padres desaparecidos y de la construcción de la identidad de los hijos a partir de una asunción crítica de los legados paternos, que aparece por un breve instante en *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, es abordada de manera intensa y poética, en ese mismo año 2002, en la obra *Los Murmullos*, de Luis Cano, con dirección de Emilio García Wehbi, puesta en escena en el Teatro San Martín.

“*Los Murmullos* es un texto de una estructura dramática no convencional: a una fuerte marca poética (construida con registros discursivos muy variados) se une un testimonio de la historia argentina de los últimos treinta años con una crudeza que resulta inhabitual” (Sagasetta, 2003: 161). Su personaje principal es ambiguo: se trata de

un hijo de desaparecidos, llamado Rosario, que es interpretado por una actriz. Rosario ingresa en una cabina/caverna, un ambiente de deterioro, de degradación y de violencia, donde su padre fue desaparecido, para intercambiar textos con su fantasma. El padre es mostrado como un ser humano con defectos y virtudes, desmitificando la figura idílica del desaparecido y permitiendo la confrontación con su hijo. En una de las escenas, Rosario es sometido por el torturador de su padre a un interrogatorio sobre el “diccionario del proceso”, que va aprobando letra por letra y pegando de manera desordenada sobre una pared. Mientras tanto, su padre va ordenando las letras en otra pared formando siglas referidas a la guerrilla y a la lucha armada: FAL, CGT, PTR, etc. Esta escena “muestra de manera casi explícita el sufrimiento y la tortura que Rosario padece en esta eterna reiteración del discurso del pasado, por la herencia hamletiana en el cumplimiento del mandato del padre, que consiste en repetir desde la A hasta la Z el discurso paterno, y el desgaste, físico y mental, que esto le genera” (Rodríguez, Ocampo y Milanesi, 2003: 341). Rosario, sentado en un inodoro alto, enuncia un discurso muy duro:

Juego a visitar al Padre hasta que se seque. A rociarlo con alcohol y DDT para alejar las moscas y los ácaros. Envolverlo y colocarlo en el armario del living para que la familia tenga fácil acceso. El juego de siempre volver. Ojos de pez sin el sueño de los párpados. Todavía me gusta ver sus cosas en la misma cama. La luz / igual que ahora la misma luz. Mismo momento que ahora. Como cuando lo asaltó el enjambre. Cada vez más blanco más diluido. Cuando se elevaba entre las demoledoras. Nadie pudo romper su cabeza contra las piedras. Lo aplastaron mientras su voz todavía sonaba LA JUVENTUD PRESENTE | AHÍ ESTÁ NUESTRO LUGAR | LIBRES NUNCA ESCLAVOS | MIL VECES MORIR O VENCER. Padre esparcido en palabras cortadas. Nosotros somos los oyentes ahora y la boca de todas las cosas (*Los Murmullos* en Sagaseta, 2003: 173-174).

De esta manera, Rosario manifiesta la necesidad de un parricidio. El Padre podría ser interpretado como una figura que representa a la generación de los padres militantes y el parricidio, en términos simbólicos, como una toma de distancia, por parte de sus hijos/as, de aquella generación precedente para poder (re)construir una identidad y un discurso propios.

En el ciclo de TxI del año 2004 se presentó la obra *Mi nombre es...*, escrita y dirigida por Anabella Valencia. La actriz es Agustina Cerviño, quien actuó en obras clásicas y en obras del circuito independiente.

En *Mi nombre es...*, esta actriz interpreta a dos hijas de desaparecidos que tienen la misma edad, por lo que se deduce que son hermanas mellizas o gemelas. Una de ellas fue criada por sus abuelos biológicos y la otra, por un matrimonio de apropiadores. Los personajes de las hermanas operan como dobles, es decir, como dos *alter ego* (Pavis: 2011, [1996]: 42). Sus identidades son construidas de manera estereotipada, como imágenes aceptadas socialmente e inmutables, a partir de una serie de oposiciones binarias y del recurso del humor gótico que se caracteriza por la presencia de elementos extravagantes, bufonescos y caricaturescos: María Assales/María Idbadburren; Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la UBA/Licenciada en Marketing por la Universidad del Salvador; vive en Saavedra/Barrio Norte; trabaja en una revista de crítica de espectáculos/trabaja en una empresa de marketing propia; interés por el arte y la política/salidas a bailar y desinterés por la política; atea/católica; la pesca como hobby/habitué del gimnasio; toma alcohol/no toma alcohol; hincha de Platense/hincha de River; vive con su abuela y su perro/vive sola; sin propiedades/con un auto a su nombre; de novia/sin novio; desinterés por el casamiento/interés por el casamiento; diplomática/explosiva; tiene una hermana que fue “llevada” junto a sus padres/dice que es hija única.

La escenografía está integrada por un telón negro de fondo, una silla giratoria y una luz frontal que proviene de un proyector de diapositivas que funciona a modo de separador entre las escenas para que la actriz pueda realizar los cambios de postura, de voz y de accesorio que requieren ambos personajes: una vincha en la cabeza y las piernas abiertas en el personaje de María Assales representando, de alguna manera, su personalidad distendida. La vincha en el cuello a modo de pañuelo y las piernas cruzadas o juntas en el personaje de María Idbadburren para dar cuenta de su personalidad más bien cerrada y su modo de hablar parodiaba a una “cheta”¹³⁵. Además, sobre el telón se proyecta la imagen de un globo rojo que cambia de lugar, de derecha a izquierda, según el personaje que interpreta la actriz, y que se ubica en el centro del telón para dar cierre a la obra. La actriz está vestida con una remera, un pantalón y una vincha de color blanco que contrasta con el fondo negro.

En una de las escenas, la actriz relata, desde el desdoblamiento de su identidad, un encuentro entre ambos personajes a la salida de un cine, en el que quien era novio de María Idbadburren discute con ella al encontrarla con un ex novio. María Assales, quien

¹³⁵ El término “cheto/a” es usado en Argentina para definir a una persona de posición económica elevada que hace ostentación de ello.

se encontraba con una amiga, la defiende de los gritos del joven, sin que ambas lleguen a sospechar que son hermanas, a pesar de sus supuestos parecidos físicos por ser mellizas o gemelas.

Más allá de las oposiciones binarias, ambos personajes mencionan a lo largo de la obra algunas cosas que tienen en común: la edad de 27 años, el consumo de alguna droga, la predilección por el alfajor Havana de chocolate y el flan con dulce de leche y, finalmente, dos sueños recurrentes:

María Assales: Sueño recurrentemente que estoy en una vereda grande, muy grande, y yo soy chiquita, muy chiquita, estoy con una pollera escocesa y con dos colitas, tengo aproximadamente tres años, y mi hermana vestida y peinada de la misma manera, está a mi lado. Ambas agarramos fuerte, muy fuerte un globo. Toda la imagen es en blanco y negro, y sin embargo el globo es rojo... dura unos pocos segundos y me despierto.

María Idbadburren: No sueño nada en especial. Más bien tengo pesadillas. Hay una que se repite bastante y es que soy chiquita, muy chiquita, vestida con una pollera y peinada con dos colitas, estoy en una vereda grande, muy grande y tengo un globo en la mano. De lejos vienen unos señores, me revientan el globo que es rojo, me alzan y empiezan a correr, a correr, rápido, muy rápido... y ahí me despierto llorando (TxI, 2005: 368).

De esta manera, la escenografía constituye un ícono visual que materializa el referente de los sueños recurrentes de estas hermanas en blanco y negro. Mientras que el globo rojo pinchado funciona como un símbolo visual que connota el lazo de sangre deshecho entre ambas. En este sentido, la obra aborda indirecta o metafóricamente el delito de apropiación de menores en la pesadilla de María Idbadburren. El texto omite la mención directa de dicho delito, de los integrantes del grupo de tareas, y de la militancia, detención y desaparición de los padres. En su lugar, María Assales sólo hace referencia a los hobbies que tenían sus padres, que conoce por medio de los relatos de sus abuelos y que también son sus hobbies: la pesca, en el caso del padre, y la murga, en el caso de la madre.

A diferencia de las obras y de los monólogos analizados anteriormente, esta pieza no tematiza ni dramatiza una noción esencialista de la identidad que transmite intergeneracionalmente rasgos físicos, gustos e intereses que permanecen inalterables a través del tiempo y que se manifiestan a pesar de la situación de apropiación bajo la forma de incompatibilidades entre apropiados/as y apropiadores. En su lugar, este unipersonal propone una noción constructivista, relacional y narrativa de la identidad de una hija de desaparecidos criada por su familia biológica/por sus apropiadores.



Foto: TxI, 2005

La perspectiva y los miedos infantiles sobre el pasado dictatorial que aparecen en la escena final de *Mi nombre es...* con la pesadilla del personaje de María Idbadburren, son tratados con mayor profundidad, en ese mismo año 2004, en la obra *La Chira, (el lugar donde conocí el miedo)*, de Ana Longoni, Liliana Ciliberti y Rodrigo Quijano, con dirección de Ana Alvarado, estrenada en el Teatro del Abasto, por fuera de los ciclos de TxI. También se realizaron funciones durante ese año y el siguiente en el Centro Cultural Adán Buenosayres y en la Sala Beckett de la Ciudad de Buenos Aires, y en La Fabriquera de La Plata.

La obra de Longoni aborda poéticamente el tema del exilio desde la mirada de una niña que tuvo que irse a vivir con su familia a otro país debido a la militancia de sus padres durante la última dictadura. La puesta pone en escena un clima oscuro, extraño y siniestro que remite a la representación del pasado como una pesadilla, y personajes extraños, que no se sabe bien qué vínculos tienen entre sí, y que encarnan una pluralidad de relatos y de acciones fragmentarias (Verzero, 2011). En este marco, la mirada infantil opone las vivencias del horror y la experiencia del miedo al relato sin fisuras y exaltador de los protagonistas de los años setenta por parte de la generación de los padres (De La Puente, 2011).

En el ciclo de TxI del año 2005, se presentó la obra *Filigranas sobre la piel*, de Ariel Barchilón, con dirección de Marcelo Mangone. Los actores son Ricardo Díaz Mourelle y Verónica Schnek. En sus actuaciones priman las expresiones corporales. Esto se debe al trabajo de Mourelle en obras cuyas actuaciones incluían la puesta en acto de la técnica del clown y la acrobacia; y a la formación actoral de Schnek con docentes que postulan la instauración de un “campo poético” y de autonomía del actor (Ricardo Bartís); que proponen el concepto de “imaginario” actoral en y desde el

escenario del cuerpo como productor del acontecer teatral (Alejandro Catalán); y que imparten métodos que consisten en fortalecer la conciencia física para lograr excelentes niveles de motivación y de compromiso, y mejorar la resistencia y la concentración para enriquecer las habilidades expresivas del actor (Mónica Viñao).

Mourelle interpreta a Zarco, un hombre viejo sentado en una silla de ruedas que viste de entrecasa con un pijama y un par de medias. Su cuerpo está, en parte, cubierto por una manta y su rostro tiene vendas que funcionan como indicios de la presencia de heridas. Su mirada es penetrante y su boca muestra una mueca cínica. Schnek personifica a Muriel, una joven que lleva puesto un vestido largo con un delicado estampado de flores y un saco negro. Su personalidad es tímida, obediente y frágil. Por momentos expresa lástima, pero también manifiesta aprensión por Zarco con su propio cuerpo, ubicándose a espaldas de él para no verlo. La relación entre Zarco y Muriel parece ser simplemente laboral. Muriel concurre, como todos los días desde hace un tiempo, a la casa de Zarco para tomar notas en su cuaderno de una historia que él le va narrando. Esta relación surgió a partir de una promesa que Muriel le hizo a sus padres. Ella dice saber que Zarco “hizo mucho” por ellos, aunque omite decir lo que efectivamente hizo.

La escenografía construye el espacio de una habitación en penumbras, sólo hay una luz cenital que destaca la figura de Zarco. Cuando Muriel se sienta en un pequeño banco a tomar sus notas queda totalmente a oscuras. Esta contraposición entre luz y oscuridad genera como efecto de sentido la idea de un juego de posiciones entre un subordinador “iluminado” por el conocimiento, del que la subordinada carece y, por tanto, debe limitarse a copiar lo que aquél le dicta. Zarco la interrumpe en varios momentos para hacerle un pedido que, en un principio, aparece implícito y al que Muriel se niega rotundamente: “¡Muéstreme!”. Zarco quiere que Muriel le muestre sus genitales bajo los siguientes argumentos auto-victimizantes: “No me malinterprete, por favor. Es una necesidad, comprenda”, “estoy completamente paralizado”, “me siento muy solo”, “anoche sufrí mucho, tengo el deseo...”, “sabe hace cuánto que no...?”. La negativa de Muriel a aceptar humillarse ante la manipulación discursiva de Zarco aparece como un intento de ruptura de la relación subordinador/subordinada que implica, además, la violencia de género. En este caso, se trata de una violencia psicológica ejercida contra Muriel sobre la base de su género femenino, que impacta de manera negativa sobre su identidad como mujer.

A medida que transcurre la obra, Zarco va completando con su narración la historia de una mujer, llamada por él como Helenita, de la que conserva un anillo de aguamarina que le muestra a Muriel para que se lo pruebe, pero ella no lo acepta. Zarco le dice: “Helenita siempre decía: quiero que mi hija herede esta joya. Pobre ángel” (TxI, 2007: 61). De esta manera, Muriel se niega a aceptar el legado de su madre, simbolizado por el anillo. En uno de sus últimos dictados, Zarco confiesa que Helenita era una mujer que escribía sus dictados y que fue desaparecida por él.

Zarco: Yo pude. Antes. Hace mucho yo deshice a esa mujer: le cambié la cara, le borré los recuerdos, la domesticué, la hice dócil para usarla y después... ¡Le arranqué la vida, hice desaparecer su cuerpo, la hundí en el más negro del olvido...! (TxI, 2007: 64).

Muriel ha heredado, sin saberlo, la misma tarea de su madre desaparecida. Quiere que Zarco le hable de esa mujer, quiere saber quién era. Para que confiese, se sienta en el banco frente a Zarco, de espaldas al público, y abre sus piernas. Zarco mira con sus ojos que se agrandan y, luego de un largo silencio, le agradece. Zarco le cuenta que esta mujer se le apareció en un sueño, que le cortó el rostro con una navaja y que le mostró sus genitales para hacerle un pedido:

Zarco: Vine a buscar mi nombre, dijo ella. Me lo comí. Hace años que se disolvió en mi cuerpo. Quiero mi identidad. Tu única identidad es el olvido. Y entonces ella, cerró sus piernas y dijo: “No voy a permitir que te olvides de mí. Mi nombre tiene dientes. Y esos dientes van a devorarte mientras viva. (Largo silencio. Muriel llora). (...) ¿Usted cree que los nombres tienen poder aunque sus cuerpos hayan desaparecido? (Silencio). Tienen. Devoran. Se lo aseguro, Muriel (TxI, 2007: 66).

De esta manera, se revela que Zarco es un represor que ha desaparecido a la madre de Muriel, cuyo fantasma lo acosa cada noche en sus sueños y lo hiere a modo de venganza por haber desaparecido su identidad. La identidad aparece estrechamente vinculada al tópico del nombre, alrededor del que también fueron construidos algunos spots de *Abuelas* analizados en el capítulo II. Las posiciones de víctima y de victimario se invierten. Pero, en los sueños de Zarco, la imagen de la desaparecida retorna a su posición de víctima al humillarse ante su verdugo para que le devuelva su nombre. El nombre de Helenita le provoca a Zarco una contradicción interna muy fuerte entre los remordimientos y el placer que le provoca la humillación de esa mujer por él desaparecida.

La figura del represor es construida, desde lo icónico visual, como un hombre viejo, enfermo y herido, al punto de mostrarse como una víctima de su propia víctima. La configuración de este personaje rompe, en un principio, la codificación establecida por una tradición icónica de la figura del represor representada como un victimario

agresivo, autoritario, sobreprotector y malvado, entre otras características. Esta figura aparecía en el monólogo testimonial *Calio* del ciclo del año 2005. Pero, a partir de sus confesiones, la figura de Zarco se desplaza de la posición de víctima a la de victimario, produciendo una desorientación y un distanciamiento por parte del público. Finalmente, se revela, además, que Zarco es el responsable de la sustracción de Muriel, la hija de Helenita. La hija apropiada, como el fantasma de su madre desaparecida que acosa a Zarco en sus sueños, decide repetir en la realidad el sometimiento a la misma situación de vejamen, a cambio de acceder al conocimiento de su identidad. Esta situación a la que Muriel decide someterse está muy lejos de las acciones heroicas de los familiares de desaparecidos/as y de menores apropiados/as construidas por los monólogos testimoniales de ese mismo ciclo del año 2005.



Foto: TxI, 2007

La relación perversa entre los perpetradores y cómplices de la dictadura y los familiares de desaparecidos que se observa en *Filigranas*, fue trabajada de manera metafórica, por fuera de los ciclos de TxI, por ejemplo, en la obra *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, de Daniel Veronese, escrita en 1994 y presentada en La Fábrica Espacio Cultural de Junín, Provincia de Buenos Aires, en el año 2005. Esta obra establece una asociación indirecta con la incansable e infructuosa peregrinación por distintas dependencias burocráticas de las madres para conocer el destino de sus hijos desaparecidos. Éstos aparecen representados como mineros atrapados en una mina. “Ser sepultados por la mina remite a una muerte natural, trágica, de cuerpos no recuperados ni enterrados con el duelo correspondiente” (Dubatti, 2012)¹³⁶. En la pieza, un hombre y su secretaría llevan a cabo un juego de simulacro siniestro, cruel y tortuoso hacia una madre crédula, de manera similar al personaje ingenuo de Muriel en *Filigranas*. La confunden, la engañan

¹³⁶ Disponible en: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2012/05/18/la-dramaturgia-de-daniel-veronese-poeticas-y-lecturas-por-jorge-dubatti/> (Fecha de consulta: 25/5/2015).

y la vencen hasta llevarla al olvido. De este modo, las acciones de ambos personajes constituyen “tortura psicológica y maltrato sádico disfrazados de formalidad y colaboración” (Idem). Cuando logran hacerle creer que se ha reencontrado con su hijo, la aniquilan haciéndola ingresar en la mina.

En el ciclo de TxI del año 2007 se estrenó la obra *Vic y Vic*, de Erika Halvorsen con dirección de Eugenia Levin. De acuerdo con la clasificación efectuada por Arreche (2012) de las modalidades de uso del testimonio en las obras de TxI del período 2000-2010, esta obra combina los usos de fuente y de formato. Es decir que el texto está basado en testimonios reales y las intérpretes juegan dramáticamente a ser las protagonistas o testigos reales de los acontecimientos que narran en primera persona.

La obra está basada en la historia de Victoria Donda Pérez y narrada desde su amistad con Victoria Grigera, ambas hijas de desaparecidos. Se conocieron en 1998 militando en la agrupación “Venceremos” de la Facultad de Derecho, sin saber que Donda era apropiada y que había nacido en el centro clandestino de detención ubicado en la ESMA muy probablemente cuando el padre de Grigera, médico y militante de la agrupación Montoneros, estuvo allí detenido. Donda había sido entregada al ex prefecto Juan Antonio Azic y su esposa por parte de su tío, el Teniente de Navío Adolfo Miguel Donda Tigel, perteneciente al grupo de tareas de la ESMA. Éste, además, fue el responsable de la detención de su hermano y de su cuñada, y el apropiador de su otra sobrina, es decir, de los padres y de la hermana de Donda. En el 2003, Donda había sido contactada por *Abuelas* debido a una denuncia recibida sobre el caso, que estaba siendo investigado por la agrupación H.I.J.O.S., de una niña que había sido anotada como hija propia por un miembro de las fuerzas de seguridad que había actuado en la ESMA durante la última dictadura militar y le comunicaron la posibilidad de que esa niña fuera ella. Sin embargo, Donda tuvo reticencias para hacerse el examen de ADN por el sentimiento de culpa que le generaba la posibilidad de que sus apropiadores fueran presos al confirmarse que había sido apropiada por ellos. Luego de tomar la decisión de realizarse el estudio genético que estableció su identidad biológica en el 2004, siendo la primera “hermana” recuperada por H.I.J.O.S. y la nieta N° 78 recuperada por *Abuelas*, su apropiador fue detenido y en el 2011 fue condenado a cadena perpetua, junto a otros represores imputados en la Megacausa ESMA. Antes de conocer su identidad, Donda

militaba en el movimiento de derechos humanos y en política¹³⁷, y en el 2009 presentó su libro titulado *Mi nombre es Victoria. Una lucha por la identidad*, donde cuenta su propia historia.

Las actrices de *Vic y Vic* son Melina Petriella, quien personifica a Victoria Grigera, como Vicky G: “verborrágica, extrovertida, militante, actriz y humorista” (TxI, 2007: 304); y Victoria Grigera, quien interpreta a Victoria Donda, como Vicky D: “ex Analía, reservada, tímida, militante y marxista” (Idem). Ambas se encuentran sentadas una al lado de la otra en unas butacas altas, vestidas con remeras blancas y pantalones negros, colores que predominan en la puesta generando los sentidos de tiempo pasado y de “copia”. La iluminación frontal hace que se proyecten sobre la pared de fondo sus sombras, acentuando ese efecto de “dobles” configurado por el intercambio de roles y el título de la obra.

Ambas actrices dialogan entre sí y se dirigen al público, por momentos, con gestos que buscan su complicidad. También actúan de sí mismas, ya que hablan desde su “yo” autobiográfico de actriz que se convierte en personaje, de manera similar a los actores y las actrices de *Mi vida después* (2009), de Lola Arias (Verzero, 2010: 38). Este “yo” autobiográfico/personaje efectúa correcciones al otro “yo” autobiográfico/personaje con respecto a lo que dice o a cómo lo hace y, además, autorreflexiona sobre lo dicho en la obra o en el pasado, produciendo cierta sensación de espontaneidad. Cada actriz lleva pegado en su remera un cartel de color negro con el nombre del personaje que interpreta en letra cursiva de color blanco, con una caligrafía que se asemeja a la de los niños cuando aprenden a escribir sus nombres. Estos carteles tienen la función de evidenciar para el público la construcción de los personajes: el de Grigera dice “Analía”, el nombre de Donda inscripto por los apropiadores, y el de Petriella dice “Vicky”.

En esta obra, predomina el “nivel performático de la representación” (Brownell, 2009: 5), en tanto cada actriz encarna el personaje de la historia de la otra. Esto ocurre de manera similar en el film *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri donde la reconstrucción de su historia personal es representada por la actriz Analía Couceyro, mientras Carri actúa como directora de su propia película. Así, se “establece un claro juego de identidades oblicuas que, en definitiva, opera objetivando la situación de

¹³⁷ En el 2006 fue electa concejal en la municipalidad de Avellaneda y en el 2007 diputada nacional por la Provincia de Buenos Aires, por el Frente para la Victoria -una alianza electoral de orientación peronista fundada en 2003 para impulsar las candidaturas presidenciales de Néstor y Cristina Kirchner-, partido que abandonó en el 2008 por diferencias político-ideológicas.

búsqueda” (Verzero, 2008: 10). En *Vic y Vic*, esta práctica de desdoblamiento también opera como un procedimiento de distanciamiento que posibilita la objetivación del “yo” autobiográfico/personaje. Las actuaciones son exteriorizadas, es decir que no dan cuenta de motivaciones internas y, por lo tanto, no buscan producir una identificación emocional en el público. Ese desdoblamiento y ese distanciamiento generan, por el contrario, un efecto de reflexión crítica de la primera persona sobre su propia historia y de los espectadores en torno a aquella.

El artificio puesto de manifiesto para el público es, además, explicitado por parte de ambas actrices al comenzar la obra:

Vicky G: Nos presentamos.

Vicky D: Mi nombre es Victoria Grigera, soy actriz, tengo 29 años, soy HIJA, es decir, de HIJOS, con puntos en el medio, hache punto, i punto, jota punto...

Vicky G: ¡Se entendió!

Vicky D: Bueno, quiero decir que soy hija de un desaparecido, mi papá desapareció cuando yo era muy chiquita. Soy actriz, pero no actriz “no acting”, actriz de componer el personaje, de caracterización, del grotesco, del humor, actriz que roza lo bizarro, actriz de “clásica amoral”, de performance, de varieté, de animar fiestas, eventos, casamientos, actriz de bolo menor, pero actriz al fin.

Vicky G: ¡Analía!

Vicky D: Bueno, quiero decir que, en esta oportunidad, voy a contar mi historia, pero no voy a hacer de mí misma, es decir, ella (señala a la otra actriz) va a hacer de mí, o sea, ella (Melina Petriella), actriz, va a hacer de Vicky Grigera, yo actriz y personaje también, y yo Vicky Grigera voy a hacer de Analía. Seríamos Vicky G (señala a Melina Petriella) y “Analía”.

Vicky G: Bueno, como ella dijo, mi nombre es Melina Petriella, soy actriz, ella dice que me conoce del secundario pero yo de ella no me acuerdo. Cuando me contó su historia, ni sé porqué nos pusimos a hablar del tema. Nada, el hecho es que siempre participé de *Teatroxlaidentidad*, actuando y organizando también, y me interesó volver a estar, acá voy a hacer de ella y vamos a contar un caso real que es el de ella, el del personaje que va a hacer ella, Analía (TxI, 2007: 304-305).

En esta presentación por parte de ambas actrices se efectúa un juego de cambio e intercambio de identidades. Por un lado y como parte del juego que implica el teatro, Victoria Grigera y Melina Petriella cambian sus identidades personales por sus identidades como actrices. Por el otro, Victoria Donda y Victoria Grigera, hijas de desaparecidos, son convertidas en personajes, denominados Vicky D y Vicky G. Estos personajes serán encarnados por las actrices de manera oblicua: Victoria Grigera actuará de Vicky D y Melina Petriella, de Vicky G. Pero Victoria Grigera interpretará a Victoria Donda en su doble personificación: como Analía, nieta apropiada y como Vicky D, nieta restituida. Los dos nombres, Analía y Victoria, producen como efecto de sentido la idea de la identidad sustituida como una identidad dividida, de manera similar al spot de *Abuelas Del otro lado del espejo*, analizado en el capítulo II. Mientras que la reiteración de los nombres y sobrenombres de las hijas de desaparecidos y de sus personajes,

Victoria, Vic, Vicky, generan la idea de conservar los nombres que aparecen estrechamente ligados a la conservación de las identidades. Esta definición conservadora de la identidad es la que, según Gatti (2011), predomina en el discurso institucional de *Abuelas*. De esta manera, el cambio, el intercambio y la conservación de las identidades en la obra replican las concepciones opuestas, pero complementarias de las identidades personales como posiciones predeterminadas y como posiciones en construcción.

La separación de las escenas se efectúa a través de títulos proyectados o colocados sobre un atril como si fueran placas que dividen los capítulos de un documental. Estos títulos van a poner en contexto o situación a los espectadores, operando como índices espacio-temporales que cumplen una función mimética o evocadora. Pero que también permiten los cambios contextuales y espaciales. Estos índices marcan los hitos más significativos de las historias personales de ambos personajes: “1998 – Facultad de Derecho”; “Aniversario del Cordobazo”; “Circunstancias”; “Año 2003”; “Identidad”; “Abuelas 25 de julio de 2004”; “ADN”; “8 de octubre de 2004”; “Historia del boxeador”; y “Escrache a Videla, 30 años del golpe”.

En la escena “Circunstancias”, Vicky G narra cómo creyó hasta los 18 años que había sido –y cómo quiere seguir imaginando- la muerte de su padre Gustavo Grigera, médico y militante de Montoneros, que fue secuestrado en un operativo en el Hospital Italiano. Vicky G se enteró de que, luego de tomar la pastilla de cianuro, se le realizó un lavaje de estómago para ser detenido en la ESMA hasta su “traslado”¹³⁸. A continuación, Vicky G reconstruye la muerte de su padre a partir de una parodia, es decir, una imitación burlesca de la división maniquea entre “héroes” y “villanos”:

Vicky G: Lo veo jovencito, lindo, parado en un pasillo, blanco, luminoso, con el ambo impecable, tipo ER Emergencias. Ellos entrando torpes, feos, petisos. Él alto, buen mozo, ahí mirándolos a los ojos y metiéndose la pastilla en la boca... como diciendo... ¡tomá! Y cayendo elegante... Y los feos mirándolo y mirándose como diciendo (voz ridícula) ¡nos cagó! ¿Y ahora qué le decimos al jefe? Pero no, un final looser, sufriente, con hambre, frío, capucha, dolor... cero glamour (TxI, 2007: 308).

Esta escena construye una versión sobre la muerte del padre militante a partir de las acciones físicas, los gestos y las diferentes entonaciones de la voz de Vicky G. Una luz cenital la destaca mediante un juego de luces y de sombras que produce un efecto

¹³⁸ Eufemismo del discurso militar que aludía al asesinato de los detenidos con el cual fue denominado el destino final del padre de Grigera en un libro escrito por sobrevivientes de la ESMA. Ese fragmento del libro es mencionado por el personaje de Vicky G en la obra para representar el momento en el que la hija de Grigera lo leyó y se enteró de la verdad acerca de la muerte de su padre.

dramático sobre su figura. Cuando interpreta a su padre, se pone de pie, en una pose erguida, con la cabeza en alto y mirando de frente. La entonación de su voz es seria y grave, otorgándole solemnidad a la caracterización de la figura de su padre. La luz la ilumina completamente connotando las ideas de blancura, de luminosidad y de impecabilidad que construyen a aquella figura. Los integrantes del grupo de tareas son representados a partir de una oposición maniquea con la figura de su padre, como “torpes, feos y petisos”. Cuando Vicky G interpreta a estos integrantes, su posición y su postura cambian. Su cuerpo y su cabeza se agachan. La entonación de su voz se torna grotesca y burlesca, ironizando a estas figuras. Esta posición y esta postura la ubican en la penumbra. Vicky G vuelve a la posición anterior iluminada para interpretar las acciones de tomar la pastilla de cianuro, mediante el índice gestual de introducir su mano en su boca, y de caer lenta y delicadamente en el piso. A continuación, se levanta para colocarse nuevamente en la posición y la postura de los integrantes del grupo de tareas, mirando con desánimo hacia el suelo donde personificó a su padre muerto y hacia sus costados, a modo de índice kinésico, simulando estar rodeada de los otros integrantes del grupo de tareas.

El juego efectuado entre luces y sombras acentúa la representación de la división maniquea entre “héroes” y “villanos”. Esta representación también se configura a partir de la apelación al recurso del formato de la ficción televisiva extranjera mencionada – *ER Emergencias*- que tiende a configurar estereotipos, *clichés* e íconos. Es decir, imágenes, ideas, lugares comunes o expresiones inmutables, repetidas, emblemáticas y comúnmente aceptadas socialmente, en este caso, en torno a la figura del médico, que son desplazadas hacia la construcción de la figura del padre-médico-militante en un sentido heroico que pone énfasis en sus virtudes y hazañas. Finalmente, mediante el uso de un lenguaje informal y de palabras extranjeras, como un final *looser* –perdedor- y cero *glamour* –encanto-, Vicky G rompe abruptamente con la configuración épica de la muerte de su padre militante.

En la escena “ADN”, los relatos de Vicky G y Vicky D hacen referencia a los conflictos que tuvo -y tiene- el personaje de Vicky D a pesar de haber recuperado su identidad:

Vicky D: (...) Me siento mal por los juicios y todo eso que tienen que atravesar mis viejos.

Vicky G: (Casi haciendo la mímica). “Los que la criaron”.

Vicky D: Y mal por sentirme mal, porque siempre luché por la justicia... Debería sentirme bien porque se vayan resolviendo las cosas que se hicieron mal.

Vicky G: ¡Eso le pasa a todooooos los recuperados!

(...)

Vicky D: O que no se tome en cuenta la prueba de ADN en el juicio contra los que te criaron. Porque es como que vos tenés que decidir si querés que los tipos que te criaron vayan presos o no (...). A uno le da miedo quedarse sólo, si le hacés mal a los que te quieren... Te quedas solo.

Vicky G: Culpa y miedo, figuritas repetidas (...) (TxI, 2007: 315-316).

Los sentimientos de culpa de los/as nietos/as recuperados/as por el juzgamiento y la condena de sus apropiadores, y de miedo a la soledad forman parte de las informaciones elaboradas en torno a casos de apropiación y de restitución, y puestas en circulación por la literatura institucional de *Abuelas*. Estos sentimientos son representados como “figuritas repetidas”, es decir, como lugares comunes. El personaje de Vicky D continúa llamando “mis viejos” a sus apropiadores, término que omite mencionar. De esta manera, se representa la idea de un proceso de restitución de la identidad conflictivo, en el que el/la nieto/a recuperado/a aún mantiene un sentimiento de afecto hacia sus apropiadores. Esta idea se contrapone a los finales de otras obras y monólogos de TxI, analizados en la segunda y tercera parte de esta tesis, en los que los/as nietos/as recuperados/as rompen los vínculos afectivos con sus apropiadores.

En la escena “8 de octubre de 2004”, ambos personajes construyen sus identidades a partir de una asunción acrítica de los legados familiares: los parecidos físicos y el compromiso político o militante. No obstante, esa asunción es cuestionada en la historia de Vicky D. Su tío, el teniente de navío Adolfo Donda Tiguel, pertenecía al grupo de operaciones de la ESMA, y fue quien delató a sus padres militantes de Montoneros y se apropió de sus dos hijas, Eva y Victoria. Eva fue criada por él y Victoria fue entregada a otra familia:

Vicky D: El análisis demostró que coincidía en un 99,9999% con el grupo familiar Donda-Pérez: soy hija de José María Laureano Donda y María Hilda Pérez. Mi mamá me tuvo en la ESMA. (Muestra su cara, dividiendo sus ojos de su boca). Esto es de mi mamá y esto es de mi papá (...). (Se despega el cartel que dice “Analía” y queda a la vista el nombre “Victoria”). (...) Nosotros somos los responsables de seguir con la lucha de nuestros padres.

Vicky G: (Irónica) ¡Pero no llevamos la revolución en la sangre, eh!

Vicky D: Si fuera por la sangre, también tengo la sangre de mi tío...

Vicky G: ¡¡UY!!! No, esa no.

No creo en eso de la sangre...pero antes de saber de dónde venía, yo siempre hice trabajo social, militaba en las villas...Y ahora sé que la primera vez que pisé una villa fue en la panza de mi mamá... (316; 318).

De este modo, *Vic y Vic* es disruptiva en varios sentidos con respecto a algunas de las obras y de los monólogos analizados, en tanto recurre al humor en lugar de la solemnidad recurrente para abordar estas temáticas/problemáticas; la puesta en escena expone el artificio teatral del desdoblamiento de las identidades de los personajes;

construye sentidos que parodian la división maniquea entre “héroes” y “villanos”, así como también la figura y la muerte heroicas del militante; exhibe algunos de los conflictos que atraviesa un/a nieto/a recuperado/a, y pone en cuestión que la construcción identitaria de la generación de los hijos se realice exitosamente a partir de la asunción unívoca de los legados de la familia biológica.



Foto: TxI, 2007

La experiencia traumática de las hijas ante la desaparición de sus padres, eludida mediante el recurso del humor en *Vic y Vic*, es visibilizada en la obra *árBOLES. Sonata para viola y mujer*, de Ana Longoni y María Morales Miy, estrenada en el Teatro Anfitrión en el año 2006. Asimismo, realizó funciones durante ese año y el año 2007 en el Teatro del Abasto de la Ciudad de Buenos Aires y en La Fabriquera de La Plata.

De acuerdo con De La Puente (2011), la pieza reflexiona estéticamente sobre las cicatrices emocionales que dejan las desapariciones de los padres militantes en la generación de los hijos. Esta reflexión estética se realiza a través de formas de representación de una memoria fragmentada sobre la orfandad que “reenvía elíptica y oscuramente al horror de la política de desaparición de la última dictadura militar” (110). En la obra se efectúa un desdoblamiento de la protagonista-hija, de manera similar a *Vic y Vic*, pero éste es de otra índole: la protagonista-hija se desdobra simultáneamente en su madre y en una criatura extraña. Se trata de “una suerte de representación dramática de su inconsciente que se encarga de expresar el horror que ella no se atreve a nombrar y que no puede recordar” (118).

En el ciclo de TxI del año 2010, se estrenó la obra *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*, de Virginia Jáuregui y Virginia

Poggi, con dirección de Andrés Binetti¹³⁹. Las dramaturgas y actrices de esta obra no son hijas de desaparecidos que fueron apropiadas, sino hijas de presos políticos durante la dictadura, Rubén Jáuregui y Guillermo Poggi, militantes del PRT-ERP –uno en Buenos Aires y el otro en Rosario-. Poggi se exilió en Italia tras ser liberado en 1979 y Jáuregui fue liberado en 1983, pero en 1985 murió de un infarto. Damiana nació en Bariloche y Virginia se había mudado allí de pequeña. Esta última tiene a su abuelo y a su tía desaparecidos.

En la puesta, ambas protagonistas se encuentran sentadas en unas sillas ubicadas al fondo del escenario y en cada intervención se ponen de pie, se ubican debajo de un dispositivo de luz rudimentario, hablan dirigiéndose a los espectadores y vuelven a sentarse. Están vestidas con remeras estampadas de colores y jeans, una vestimenta informal y juvenil que las diferencia visualmente. Las miradas y diálogos entre ellas son escasos, aunque por momentos el texto pareciera tejer una suerte de diálogo imaginario entre ambas. Sobre el fondo del escenario se encuentran tubos fluorescentes y varios ventiladores. Hacia la derecha del dispositivo lumínico se encuentra el personaje denominado como “relator” sentado en una silla. A la izquierda se ubica una mesa pequeña con instrumentos musicales y dispositivos de audio donde se sitúa una actriz que también es músico.

El relator tiene puesta una remera con la inscripción “cancho” e interviene dando explicaciones sobre los dispositivos técnicos en escena que, según él, “sirven para captar la atención del público”, “hacen ruido si tienen piezas sueltas o flojas”, y “hay que desarmar o abrir”, cuestiones que se relacionarán con las historias de las protagonistas. Asimismo, este personaje realiza acotaciones y preguntas sobre detalles sin importancia (la marca del televisor que tenían en sus casas, la marca del colectivo escolar en el que viajaban, el color del auto que tenían sus familias). Señala con efectos sonoros y sentencias los momentos donde las protagonistas parecen caer en “golpes bajos”. Interrumpe sus relatos cuando éstas hacen referencia a la muerte y al exilio de sus padres, poniendo en evidencia la pretensión de evitar la emoción identificatoria en los espectadores.

La actriz que también es músico interviene en el inicio de la obra tocando con un teclado en forma de guitarra un *funk*, un género musical de influencia africana, cuyo

¹³⁹ Pueden verse escenas filmadas de la obra en: <https://vimeo.com/14976762>. (Fecha de consulta: 26/2/2016).

término significa “lo terrenal”, “la vuelta a lo fundamental”, a “lo auténtico”. Estos sentidos se relacionarán con los relatos de las protagonistas sobre anécdotas inconexas referidas al jardín de infantes, el primer amor, la primera salida a un partido de fútbol y a un baile, y las canciones de la adolescencia. Además, esta actriz interpreta y baila la canción *Killing me softly* junto al relator y a Virginia luego del relato de Damiana sobre su primer baile con un chico. También canta, sin acompañamiento musical, un *fado*, un género musical portugués cuyas canciones expresan, de manera predominante, sentimientos de melancolía, nostalgia, fatalismo y frustración, que es ubicado luego de otro relato de Damiana que refiere a recuerdos de (des)ilusiones amorosas.

Esta obra recupera algunos procedimientos de la obra *Mi vida después*, de Lola Arias, estrenada el año anterior 2009, en el Teatro Sarmiento, que fueron analizados por Brownell (2009) y Verzero (2010): los niveles performáticos del testimonio y de la acción, la memoria fragmentada y la articulación entre lo histórico y lo autobiográfico.

En primer lugar, *Bajo las nubes de polvo...* articula el “nivel performático del testimonio” (Brownell, 2009: 5), en tanto ambas protagonistas hablan de sus historias en primera persona, y el “nivel performático de la acción” (Idem), cuando lo que las protagonistas hacen “no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de pura *performance*” (Ibidem).

Esta obra trabaja a partir de dos actrices que hablan desde su “yo” autobiográfico de actriz que se convierte en personaje (Verzero, 2010: 38), y que se dirige directamente a los espectadores para exponer públicamente su historia privada; a diferencia de *Vic y Vic* donde el “yo” autobiográfico/personaje establecía un juego de identificaciones oblicuas evidenciado para los espectadores, con el fin de posibilitar el distanciamiento y la objetivación en torno a la exhibición de su historia; y también a diferencia de *áRBOLES* donde la protagonista-hija se desdoblaba simultáneamente en su madre y en una representación dramática de su inconsciente.

La construcción de las identidades se representa como un proceso de selección de unos pocos elementos conocidos del legado familiar que se debate entre la asunción, pero también el distanciamiento de ese legado:

Damiana: (...) Mi papá me enseñó el concepto de zulo y el lenguaje de señas. Zulo: palabra de origen tumbera, es un lugar para esconder cosas. Cosas tuyas me dijo (...). Hablamos cada vez que me voy a Bariloche, yo en el colectivo y él abajo. Mi hermanito también lo habla. Hablamos los tres (Pausa). El gobierno italiano lo reclama como preso político, sale. Esposado en un avión. Mi papá les tiene pánico a los aviones.

Relator: Golpe bajo.

(...)

Virginia: Papá de River, mamá de Boca, abuelos de Boca, tíos de Boca, hermano de Boca, yo de Vélez.

(...)

Damiana: (...) Así funciona un motor, hija mía. Y más o menos así se lo explicarás a tus hijos, como me lo contó mi papá... que lo sabía porque un día, una vez, el Nono se lo explicó. Te amo. Papá.

Relator: (...) Yo desde chico no puedo parar... Tengo que desarmar todo, necesito abrirlo, no sé... no me alcanza con saber que una cosa es así (...) (TxI, 2012: 143; 150).

Esta puesta recurre a diversos objetos y recursos sonoros que se interponen a lo largo de la obra con el propósito de desacralizar los testimonios de las protagonistas y de sus figuras en tanto hijas de militantes, así como también para cuestionar relatos, recrear recuerdos y representar vacíos.

La lectura en voz alta de un escrito del padre de Damiana acerca de cómo funciona un motor de auto, por parte de ambas protagonistas tomadas de la mano, junto a las explicaciones del relator, representa el mecanicismo de lo heredado. Un mecanicismo que hay que desarmar y abrir, como comenta el relator en relación a los dispositivos técnicos, para poder construir las propias identidades.

En la escena final, ambas protagonistas bailan al ritmo de la canción *Fuiste* de Gilda, junto a un ventilador encendido que se encuentra mirando hacia los espectadores y que tiene adheridas tiritas de papel de colores. Esta *performance* podría ser interpretada como una ruptura celebratoria con el mecanicismo de lo heredado. Pero la construcción de las identidades fracasa ante la imposibilidad de obtener más información sobre los legados paternos, a partir de los cuales optar por tomar distancia, asumir acriticamente o resignificar. En *Vic y Vic*, en cambio, la construcción de las identidades se efectuaba a partir de la asunción, pero también de la puesta en cuestión del legado biológico y cultural.

En segundo lugar, esta pieza, de manera similar a *Mi vida después*, tiene un estatuto análogo al de la memoria. “La obra transcurre como los recuerdos, a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. Las significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas. La única significación imposible de resemantizar es la ausencia” (Verzero, 2010: 38). *Bajo las nubes de polvo...* configura una suerte de rompecabezas al que le faltan piezas, como harán referencia las protagonistas en algunas escenas, dando cuenta de la imposibilidad de construir un relato unificado acerca de las historias de sus padres y, por tanto, de sus historias personales. Ambas protagonistas narran en primera persona lo

que les contaron, lo que imaginan, lo que recuerdan y lo que no quieren o no pueden recordar:

Damiana: (Levanta la mano desde atrás) Me dijeron: “Hace muchos años papá estuvo en la cárcel. Pero no lo podemos contar mucho ¿eh?”

Virginia: No, nunca me sentaron, un día mi mamá me dijo: “Tu viejo fue guerrillero pero no se lo podés decir a nadie”. Yo fui y se lo conté a mi amiguita y me dijo: “Bueno”. (Pausa). Mi mamá sigue diciendo hoy: “Por favor no digas nada. Tu papá era el Puma Sosa, pero olvidátele”. (Pausa). “Olvidátele” (TxI, 2012: 140-141).

En tercer lugar, esta obra articula lo histórico y lo autobiográfico:

Damiana: (Desde su asiento levantando la mano). Nos faltan piezas.

(...)

Virginia: (...) Bombas en colegios (...). La joven democracia argentina. La tumba fue profanada y el cadáver embalsamado, le cortaron las manos. Hurgando, busco recuerdos (...) Nosotras hamacándonos, dos niñas, una hamaca de plaza, un pino enorme, un perro viejo, una parra, uvas. De los vecinos se apoderó el terror, vieron, no vieron, sintieron, se escondieron, pastos altos, una cena familiar, no escucharon nada. Vieron desaparecer a una familia completa. Dicen, dice, dicen, los vecinos dicen. Yo digo, faltan piezas (...) (TxI, 2012: 147-148).

El relato de Virginia, de manera similar a los documentales de la generación de los/as hijos/as, recrea “una memoria infantil habitada por la violencia de secuestros, de ausencias, muerte e imágenes en las que la percepción cotidiana de amenaza aparece asociada precisamente al lenguaje de la política (Amado, 2009: 164).

En otra de las escenas, ambas protagonistas relatan el presidio, la liberación de sus padres, el exilio de uno y la muerte del otro desde el recuerdo personal y la imposibilidad del mismo; y desde los recuerdos colectivos de los turistas que visitan Bariloche, entre ellos, una caja de chocolates como metáfora de la cárcel de esa ciudad en la que estuvo preso el padre de Virginia:

Virginia: La primera conexión con el sur es mi papá adentro de una cárcel. Como en una caja. (Hace el gesto de un rectángulo con sus manos y lo mira).

Damiana: Una caja de chocolates de “El Turista”. El viaje de egresados. El conjunto verde agua de las parejas que van a pasar la luna de miel frente al Nahuel Huapí. El centro cívico. La calle Mitre. Los perros San Bernardo. El Cerro Catedral. La Aerosilla. El Nahuelito. Grisú, Cerebro, Rocket, By Pass, el Hotel Llao Llao. Esos no. Tu papá adentro de una caja. (Repite el gesto de Virginia y hace una pausa). Soy de Bariloche, en el año 1986 nos fuimos a vivir para allá. Pero nació acá. Pero me gestaron en Madrid. Y viví allá hasta que me vine para acá.

Virginia: Mi papá, nació (Pausa). No sé en qué año. No, no es que no lo sé, no puedo recordarlo (...). Cae preso en 1973 y sale en 1983 (...) Mi mamá le escribe durante los años de cárcel. Cuando sale se encuentran, se casan y me tienen a mí el primero de mayo de 1985 (...).

Lo velaron en casa, estaban todos, no faltaba nadie, la cúpula enterita ahí (...). Llegó la policía y mamá salió: “Estamos velando a mi marido” (...) Yo estaría en una cuna por ahí, supongo. No puedo recordarlo. Desaparecieron todos, no están en ningún lado. Mi papá salió, llegó la democracia. Resistió (pausa): “Yo me podría

morir ahora porque soy feliz”, le dijo a mi mamá. Esa misma semana se murió. Se murió.

Relator: (Interrumpe). Eso es golpe bajo. Golpe bajo (TxI, 2012: 141-142).

Los recuerdos personales de ambas refieren a la mirada inocente de la infancia –la caja de chocolates y la cunita- que se entremezclan con los recuerdos colectivos que remiten a datos duros y objetivos –lugares y fechas-, así como también a acontecimientos ligados a la violencia política –el presidio y la muerte- en los que se vieron involucrados sus padres.



Foto: <https://vimeo.com/14976762>

En el ciclo de TxI del año 2011, se presentó *ADN (hijos sin nombre)*, de Andrea Juliá, dirigida por Horacio Medrano y producida por el grupo *TeaTeatro* de Alberti, Provincia de Buenos Aires¹⁴⁰. Esta obra aborda a través de estrategias textuales y espectaculares poéticas la problemática de la apropiación de menores que aparece fuertemente ligada al tópico del nombre; a diferencia del tratamiento realista que recibía este tópico en algunos spots de *Abuelas* y en ciertas obras que se estrenaron en el primer ciclo de TxI en el año 2001, analizados en los capítulos II y IV respectivamente.

La actriz protagonista es Andrea Juliá, quien personifica a una madre detenida-desaparecida. Su vestuario está compuesto por un vestido de color blanco, un pañuelo atado alrededor de su cuello, pantalones de color verde y se encuentra descalza. Las otras dos actrices –Milena Medrano (hija de Andrea Juliá y de Horacio Medrano. Su participación en esta obra constituye su debut actoral) y Dalila Romero- encarnan a la hija como niña y como adolescente, respectivamente

La obra trabaja dramáticamente, por un lado, el sufrimiento de una madre embarazada detenida-desaparecida por la sustracción de su hija luego de haberla dado a luz en cautiverio; y, por el otro, el proceso angustiante de la hija por develar la duda

¹⁴⁰ El video de la obra se encuentra disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wXJ-5TBO3xk>. (Fecha de consulta: 26/2/2016). Producción fílmica: Jeremías Pantalani y Rodrigo Medrano. Año: 2015.

identitaria que se le va manifestando a través de sensaciones: “A mí nunca me gustó mi nombre, no pega conmigo”; “Muchas veces siento nostalgia por cosas inentendibles, como si algo me uniera a ellas”; “Todo me hace sentir vergüenza”; “Tengo un vacío en el alma”. Por medio de recuerdos: “Se me viene a la memoria la forma de una ceja... un eco de una voz, un olor... una cucharita... de pronto una cucharita...” (TxI, 2012: 420). A través de sueños: “(...) unos ojos muy grandes empezaron a hablar y me decían casi como en una letanía... ‘No te vayas... no te vayas... no te vayas’” (TxI, 2012: 427). La madre se encuentra casi en cuclillas y con las piernas abiertas, jadea y extiende su mano hacia adelante representando el momento de la sustracción de su hija luego del parto. A través de documentos: “(...) citas judiciales, llamados, papeles, fotos, más llamados, más papeles, más fotos, expedientes, carpetas, más carpetas, más fotos, álbumes, álbumes, álbumes.... (TxI, 2012: 424). La hija va aumentando el tono y el ritmo de su voz a medida que enumera documentos, mientras gira sobre sí misma tomándose diferentes partes de su cuerpo con las manos, y va incrementando la velocidad de los movimientos, en tanto gestos que convergen con los enunciados para connotar una sensación de aturdimiento.

Madre e hija gritan al unísono: “¡¡¡ADN!!!” (424). Sin embargo, el resultado del ADN no aparece como el elemento determinante en la restitución de su identidad. Ese elemento determinante es el nombre, que no se revela nunca y que la hija-adolescente encontrará en la agenda que se encuentra en el ropero de una casa como legado materno: “(...) Y de pronto un nombre que sobresale, que resalta entre los otros, vibra diferente, letras de imprenta color rojo. Casi con signos de admiración. ¡Un nombre, por fin un nombre!” (TxI, 2012: 436). La hija escribe ese nombre indescifrable con sus manos en el aire, con sus pies en el piso, con sus manos en su brazo y su panza, a modo de índices gestuales. Madre e hija giran y ríen de felicidad. Dice la madre: “Una pequeña me continúa en el nombre aunque nunca lo supo y nunca lo tuvo del todo” (TxI, 2012: 438).

La hija-niña está vestida con una remera de mangas cortas blanca, una pollera corta azul y medias blancas. La hija-adolescente lleva puesta una remera blanca, un saco de mangas largas rojo, una pollera verde y está descalza. Ambas actrices-hijas están peinadas con una trenza cosida para generar un efecto de similitud entre ambos personajes. Llevan puestos zapatos Guillermina negros que la hija-adolescente se quitará para manipular con sus manos, a modo de ícono kinésico, como si fueran pies que caminan. El hecho de que la madre y la hija-adolescente se encuentren descalzas en

escena responde, por un lado, a la necesidad de facilitar sus movimientos corporales en escena. Pero también opera como un índice ambiental que entraña el despojo de la situación de detención, en el caso de la madre, y de la falta de un nombre y la ausencia de la madre, en el caso de la hija. Las faltas de la hija sólo pueden ser simbólicamente completadas, de manera precaria y provisoria, al llevar puestos un par de zapatos que tienen nombre de mujer para no sentir que va sola a la escuela: “Con mis zapatos Guillermina, que es como ir con alguien que se llame así” (TxI, 2012: 421).

Las actrices se encuentran simultáneamente en el escenario, se cruzan en las acciones, en las que se destacan las formaciones corporales de Juliá y Romero. La actriz y dramaturga Juliá es coreógrafa, entrenadora corporal y docente en técnicas corporales para la actuación, y Romero, además de ser actriz, es también bailarina. Ambas actrices también se cruzan en los relatos fragmentados, como si tejieran diálogos imaginarios que, por momentos, se transforman en monólogos que se dirigen al público. La madre ronda a su hija y le habla, pero su hija no la ve ni la oye. La madre desaparecida aparece representada como un fantasma por su condición fronteriza entre la vida y la muerte.

La escenografía está formada, a la izquierda, por una suerte de tela de red que cuelga y que se encuentra rasgada en el centro, dentro de la cual se ubicará por momentos la madre. Esta tela de red rasgada funciona como un ícono mimético que reproduce ciertos rasgos esquemáticos de un centro clandestino de detención que sugieren la situación de encierro y la sensación de desgarramiento. A la derecha, se ubica la silueta de un ropero con un espejo quebrado en el medio, como símbolo visual de la identidad fracturada de la hija. El fragmento de espejo que falta será manipulado a lo largo de la obra por parte de las protagonistas cumpliendo diferentes funciones. Una de esas funciones será la de espejo en el que se mirará la hija adolescente, mientras la madre le dice: “Te olerás. Te palparás. Te conocerás. Tendrás una imagen confusa de vos. A veces extraña. A veces familiar (...)” (TxI, 2012: 427). Ese fragmento de espejo tiene forma de arma cortante y será utilizado por la madre, a modo de ícono kinésico, para apuntar a la hija-adolescente, que se encuentra sentada de espaldas, y empujarla hacia el piso, mientras narra un sueño en el que jugaba con palomas. El contraste entre las acciones y el texto genera como efecto de sentido la idea de la búsqueda lúdica de la libertad en el contexto violento de la detención clandestina. En una de las escenas, ésta se encuentra sentada de espaldas en una butaca de madera alta, que tiene colgado en su respaldo un guardapolvo blanco que aparece iluminado casi todo el tiempo. En la escena

final, la hija-niña repone ese fragmento en el espejo roto para mirarse en él, generando la sensación de completud.

En el escenario también se encuentra un proyector de diapositivas que será encendido y apagado por las actrices, y que proyectará sobre la pared la imagen en blanco y negro de un largo pasillo y, sobre el fondo, una puerta. Antes de llegar a la puerta, se observa la imagen de una madre y una hija con guardapolvo blanco, ambas van de la mano y se encuentran de espaldas. La imagen proyectada va variando a lo largo de la obra: la madre aparece en negro, insinuando la oscuridad y la muerte, y la hija en blanco, sugiriendo la luz y la pureza; la niña sola en blanco y la madre sola en negro, dando cuenta del vínculo de sangre deshecho entre ambas; y, finalmente, madre e hija aparecen en blanco estableciendo una semejanza de luz y pureza entre ambas figuras.

En la escena final, la madre le pondrá el guardapolvo a la hija-niña, la tomará de la mano y se pondrán de espaldas frente a la imagen proyectada, performando esa acción que nunca pudieron realizar. Mientras tanto, la voz en off de la hija-niña cuenta que escribirá cartas para sí misma a diferentes edades para abrirlas también a diferentes edades, tal como lo hacía su madre, según le relata a la hija-niña en una de las escenas. La escritura de este tipo de cartas aparece, junto con el nombre, como otro de los legados maternos asumidos y continuados por la hija.

El efecto sonoro de niños gritando funcionará como índice espacio-temporal que evoca miméticamente el recreo en el patio de escuela y la infancia de la hija-niña. Mientras que el sonido de una máquina de escribir operará como símbolo sonoro de un jugado y de la restitución de la identidad de la hija-adolescente.

Por su parte, la canción infantil que la madre le cantaba a su hija cuando estaba embarazada, y que se escuchará a modo de cajita musical, en una versión cantada por niños, e interpretada por las actrices, funcionará como símbolo sonoro de la infancia y del lazo de sangre entre ambas generaciones. Pero también se interpondrá interrumpiendo los juegos y diálogos entre los personajes cada vez que la hija-adolescente quiere saber cuál era el nombre de la muñeca de trapo con la que jugaba cuando era niña -que era flaca y larga como ella, y que no tenía nombre-, y cuál era el nombre que pensaba ponerle su madre: “Una viborita, larga y finita se pasea en el balcón, lleva en su cabeza una galerita que le alegra el corazón, es tan larga y finita como una bananita y de nombre yo le puse, pin, piripipi, pipin...” (TxI, 2012: 422).

En la iluminación predominan los colores blanco, amarillo, verde, violeta y marrón que se irán alternando entre sí para efectuar, en las diferentes escenas, juegos de colores “cálidos para una sensación agradable, fríos para suscitar tristeza; medios para una impresión de neutralidad y tranquilidad” (Pavis, 2000: 195). Este diseño de iluminación funciona como un índice ambiental que puede “revelar estados de ánimo (...); indicar el paso de la realidad al sueño, sin ninguna mediación lingüística” (De Toro, 1987: 113); pero también como un índice espacio-temporal que permite los cambios contextuales y espaciales.



Foto: <http://elimpulsocreadordelactor.blogspot.com.ar/2012/07/adn-hijos-sin-nombre.html>

En suma, los monólogos testimoniales y esta selección de obras apuntaron a tematizar y dramatizar la apropiación de menores desde abordajes opuestos, directos y realistas, e indirectos o metafóricos, respectivamente. No obstante, tanto los monólogos como estas obras pusieron el énfasis en el tratamiento de la restitución –concretada o no- de la identidad, más que en la restitución de ese derecho.

3. Entre el discurso del movimiento de derechos humanos y el teatro realista

En síntesis, en esta etapa, el colectivo porteño de TxI establece y consolida un modo institucional de representación de las problemáticas de la apropiación y de la restitución denominada como “temática directa”, que se caracteriza por trabajar estéticamente con testimonios extraídos de la literatura y del “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas*. De esta manera, podría decirse que estos testimonios buscaban interpelar a los espectadores a partir de la dramatización de historias singulares-personales y reafirmar el vínculo fundacional de TxI con la causa de *Abuelas*.

Los monólogos testimoniales del año 2002 no fueron funcionales estéticamente, es decir, eficazmente adecuados a los fines de tematizar y de dramatizar una noción compleja de identidad, en tanto la representación de la identidad sustituida/restituida

incluía, de manera casi excluyente, informaciones sobre los padres desaparecidos y la familia biológica y, en menor medida, vivencias y afectos de la diversidad de experiencias de apropiación. Por su parte, las actuaciones realistas de estos monólogos que pusieron el énfasis en el eje de la corporalidad tuvieron la funcionalidad política de interpelar a los espectadores para transmitirles el mensaje de que la duda en torno a la identidad personal se produce en el cuerpo, en “lo biológico” que es “leído” culturalmente, es decir, que es narrado en estos textos.

Por su parte, los monólogos testimoniales del año 2005 fueron funcionales estéticamente a los fines de reproducir el relato épico de las Abuelas en torno a la búsqueda de los/as menores apropiados/as por parte de sus familias biológicas. Pero también fueron eficazmente adecuados para complejizar la experiencia de la apropiación al introducir las figuras de la adopción y de los padres adoptivos. Si bien la adopción fue una estrategia por parte de la dictadura para legitimar judicialmente algunos delitos de apropiación, aparece en estos textos como un destino excepcional dentro de la regla de la apropiación. Los padres adoptivos son representados como personajes “buenos” y auxiliares en el proceso de restitución de sus hijos/as adoptivos/as, frente a los apropiadores como personajes “malos” y obstaculizadores de aquel proceso. En términos políticos, la introducción de estas figuras en estos monólogos fue eficazmente adecuada a los fines de resquebrajar el monopolio de la voz autorizada y de la palabra legítima de los familiares de desaparecidos/as y de menores apropiados/as para hablar en la escena pública sobre las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad.

Por último, los testimonios pertenecientes al “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas* que fueron trabajados dramáticamente en el año 2005 replicaron el uso estratégico de la narrativa humanitaria por parte del movimiento de derechos humanos. El uso de esta narrativa fue eficazmente adecuado para representar la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas como víctimas inocentes de la represión estatal. Pero este modo de representación omite mencionar sus identidades como militantes políticas, o bien, en caso de ser mencionadas, esas identidades son configuradas a partir de sentidos negativos. Por su parte, la figura masculina de los actores que interpretan al padre de una desaparecida aparece como la figura del testigo que puede dar testimonio en nombre de aquella víctima inocente. De esta manera, estos testimonios reprodujeron la contraposición de las imágenes y de los lugares asignados a la mujer y al hombre instalados socialmente: la imagen pasiva y débil de la mujer y su

lugar en el ámbito privado/familiar, y la imagen activa y fuerte del hombre y su lugar en la escena pública/política.

Por otro lado, se encuentra una serie de obras que se seleccionaron y se pusieron en escena en los ciclos de TxI entre los años 2002 y 2011, y que introdujeron algunas narraciones más disruptivas sobre la apropiación con respecto a las narraciones configuradas por aquellos monólogos y “testimonios”: el reencuentro conflictivo entre el/la apropiado/a y su familia biológica; el trastocamiento narrativo de la identidad; el represor como víctima y la víctima como una figura no heroica; la parodia de la división maniquea entre “héroes” y “villanos”, y de la figura y la muerte heroica del militante; el proceso conflictivo de restitución de la identidad; y la crítica a la construcción de la identidad de los hijos efectuada a partir de la asunción de los legados de la familia biológica.

Estas obras también presentaron fisuras en el abordaje dramático de estas narraciones a través de metáforas, de omisiones, de desdoblamiento de identidades, y de lenguajes y procedimientos poéticos. Sin embargo, aquellos textos marcadamente fragmentarios, heterogéneos, disruptivos, oblicuos, sesgados, experimentales, elípticos, etc., que se distancian de las formas convencionales de representación del teatro realista y que confrontan con versiones políticamente correctas sobre la dictadura y la generación de los/as hijos/as de desaparecidos, predominan definitivamente por fuera de los ciclos porteños de TxI. Estas producciones teatrales, creadas por teatristas independientes y puestas en escena en el circuito independiente, constituyen las expresiones máximas de una posición y de un lugar en el campo teatral donde se pueden tomar más riesgos y libertades creativas que dentro de un colectivo teatral estrechamente ligado desde sus orígenes a la causa político-institucional de un organismo de derechos humanos.

Capítulo VI. Estrategias de producción, de circulación y/o de recepción

En esta etapa, que se estableció a partir del año 2002, el colectivo porteño de TxI amplió las temáticas, y los procedimientos y lenguajes estéticos de las obras que formaban parte de sus ciclos, pero también consolidó un modo institucional de representación de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad, que privilegiaba el trabajo dramático con testimonios reales. En este marco, el colectivo comenzó a desarrollar determinados dispositivos de producción, de circulación y/o de recepción de sus producciones teatrales, algunos de los cuales tuvieron cierta continuidad en el tiempo: los talleres de TxI, “TxI Itinerante” y el “Espacio Abierto”. Estos dispositivos podrían ser entendidos como *estrategias* (De Certeau, 1996: 42), en tanto se trata de una serie de acciones calculadas desde un lugar propio con el fin de alcanzar distintas metas. En este capítulo, que está integrado por tres apartados dedicados a analizar cada una de estas tres estrategias, se intentará observar en qué consistían dichas estrategias; cuáles eran sus funcionalidades estéticas y políticas, es decir, si eran eficazmente adecuadas a los fines de representar e intentar incidir recursivamente sobre las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad; y en qué sentidos podrían ser consideradas indicadoras de un aparente proceso de institucionalización del colectivo.

1. Los talleres de TxI: una dinámica de producción de sentidos y sus controversias

Una de las estrategias de producción que el colectivo porteño de TxI desarrolló entre junio y noviembre del año 2003 fue la de los talleres de TxI. Según la comisión directiva, “ante las controversias que surgieron inevitablemente en el momento de seleccionar los espectáculos que participarían en el ciclo 2002, se elaboró una nueva forma de crear los espectáculos de TxI: los talleres de TxI”¹⁴¹. Para esto, se realizó una convocatoria abierta a autores, directores, actores y teatristas en general con el objetivo de intentar “profundizar la búsqueda de teatro político que implica TxI, aumentar la conciencia y conocimientos de los participantes del ciclo, y lograr producciones

¹⁴¹ Archivo de prensa de TxI.

artísticas de mayor compromiso respecto del tema de la apropiación de menores”¹⁴². Los talleres se realizaron en el Centro Cultural San Martín, y fueron coordinados por integrantes de la comisión directiva y por dramaturgos/as de obras que formaron parte de algunos ciclos del colectivo: Araceli Arreche, Ariel Barchilón, Sofía Brito, Gastón Cerana, Victoria Egea, Eugenia Levín, Marcelo Mangone, Pablo Ponce, Alfredo Rosenbaum, Coni Marino y Luis Rivera López.

El dramaturgo Pablo Iglesias cuenta que “la convocatoria circuló entre los colegas, los interesados debían anotarse con sus datos y luego la comisión de TxI seleccionó según su criterio y allí tuve la suerte de ser elegido”¹⁴³. De este modo, se puede observar que los talleres fueron una estrategia, por parte de la comisión directiva, que tuvo la funcionalidad estética de intervenir en la dirección de los modos de configuración y de transmisión de la temática de la apropiación de menores; y la funcionalidad política de seleccionar a quiénes podían participar de los talleres y, por ende, del colectivo.

Los talleres se dividieron en dos etapas. En una primera etapa, se realizaron encuentros con especialistas en la temática que fueron propuestos por *Abuelas*, como psicólogos, genetistas, militantes, hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as, hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as, y sobrevivientes de centros clandestinos de detención. De esta manera, el colectivo buscaba transmitir a los teatristas informaciones sobre la apropiación de menores y el proceso de restitución de la identidad elaboradas por dicha Asociación, y así reafirmaba su vínculo institucional fundacional con aquella. En una segunda etapa, se conformaron los grupos de producción compuestos por dramaturgos/as, directores/as y actores y actrices. Asimismo, se realizaron encuentros mensuales de investigación y de intercambio entre los diferentes grupos guiados por los/as coordinadores/as de los talleres. La dramaturga Mónica Ogando comenta que, en los encuentros, cada uno comenzaba a conversar sobre lo que tenía ganas de hacer en base a las propuestas de los talleristas. Luego, se armaban los binomios entre dramaturgos y directores, y, finalmente, éstos les transmitían sus propuestas estéticas a los actores, quienes se acoplaban a la propuesta que más les interesaba¹⁴⁴.

¹⁴² Archivo de prensa de TxI.

¹⁴³ Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 28/9/2013.

¹⁴⁴ Entrevista personal, Buenos Aires, 26/9/2013. Inédita.

De estos talleres surgieron ocho obras que se presentaron en el ciclo del 2004: *Hojas en blanco*, de Silvia Aira; *Sotoloboto*, de Darío Chalú; *Apergápolis*, de Fernando Colillas; *Antes, todavía*, de Mónica Ogando; *Sereno sin Calma*, de Pablo Iglesias; *Ostranemi*, de Julieta Ambrosioni; *Son Nuestros*, de Daniel Mojica y *Las Juntas*, de Alejandro Formanchuk.

La realización de estos talleres generó fuertes controversias entre sus integrantes, así como también al interior colectivo. Estas controversias serán presentadas, a partir de los relatos de algunos/as de sus participantes, y analizadas a continuación. Larisa Rivarola, quien participó como actriz en *Ostranemi*, sostiene que los talleres invirtieron algunas lógicas del campo teatral, en tanto fomentaron el trabajo colectivo entre autores, directores y actores; otorgaron la posibilidad de que los actores eligieran con qué autores y directores trabajar; y designaron arbitrariamente los teatros en los cuales se iban a presentar las obras. Además, considera que la función de los talleres residió en preparar elencos conscientes del rol político e ideológico que debían cumplir, además del rol artístico que desempeñaban arriba del escenario: conocer los datos de contacto de *Abuelas*, en el caso de que, al finalizar la función, alguien se acercara con dudas sobre su identidad o con la intención de efectuar una denuncia anónima sobre algún probable caso de apropiación. Pero también, para Rivarola, la función de los talleres consistía en transmitir a los espectadores sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad que no cayeran en lugares comunes, sino que tuvieran una mayor complejidad¹⁴⁵. En el mismo sentido, Araceli Arreche, una de las coordinadoras de los talleres, afirma que éstos le permitieron al colectivo ensayar otras dinámicas de trabajo: desbarataron las lógicas de la dramaturgia de autor, del modo unívoco de pensar el tema identitario que implicaba la denominada “temática directa”, y de ciertas verdades cerradas acerca de los sentidos de la apropiación y de la adopción a los que el colectivo estaba atado. Además, para Arreche, la convocatoria abierta a los talleres permitió el ingreso de alumnos de instituciones como el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA, hoy UNA); y de personas que actuaban, escribían y dirigían por primera vez, y que no provenían de la televisión y ni siquiera de un mundo teatral legitimado, algunas de los cuales se presentaron en los ciclos siguientes y hoy están instaladas en el campo teatral¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Entrevista personal, Buenos Aires, 25/11/2014. Inédita.

¹⁴⁶ Entrevista personal, Buenos Aires, 23/12/2014. Inédita.

Al finalizar los talleres, una encuesta realizada por Sofía Arroñade y Daniel Helbig, estudiantes de la Licenciatura en Sociología de la UBA, analiza, por un lado, los perfiles motivacionales-participativos de los talleristas y, por el otro, la emergencia de problemas organizativos y de conflictos durante los talleres¹⁴⁷. El valor que tiene esta encuesta reside en el análisis académico que efectúa de los motivos que llevaron a estos/as teatristas a participar de un colectivo teatral que se pone al servicio de la causa de un organismo de derechos humanos, y de la visibilización de las tensiones que surgieron entre estos teatristas y la comisión directiva del colectivo porteño de TxI.

La encuesta construye dos perfiles de participantes: a) “el fascinado con el ciclo”, que proviene de una temprana experiencia o trayectoria social-político-profesional. Para este perfil, la participación en el ciclo representa una cuestión “honorífica”, pero desconoce lo que el colectivo pretendía en cuanto a compromiso, más allá del aspecto actoral; y b) el “participante crítico” que, a diferencia del perfil anterior, está más involucrado en tareas de organización y de difusión. La encuesta recoge los problemas y conflictos mencionados por parte de los integrantes incluidos en ambos perfiles. Los integrantes del perfil “el fascinado con el ciclo” efectuaron un reclamo respecto del abandono de la comisión directiva en el tema de la producción, específicamente con respecto a las salas y al vestuario, y a un trato similar brindado a los famosos que son convocados para participar en el ciclo. Mientras que los integrantes del perfil “participante crítico” realizaron críticas relacionadas con el aspecto artístico, en cuanto a la desigualdad de la calidad entre las obras de los talleres y las obras del concurso; y críticas vinculadas con el aspecto organizativo, respecto de la falta de claridad acerca de las responsabilidades que se esperaba que asumieran los elencos, en qué situaciones eran requeridos y en qué espacios era factible aportar para la resolución de diversos temas, debido a una suerte de falta de contención por parte de la comisión directiva.

Por otro lado, las obras de los talleres no fueron publicadas en el libro que reúne los textos de las obras que formaron parte de los ciclos 2002 y 2004 del colectivo, sólo se hace mención a cada una de sus fichas técnicas. El motivo de esta ausencia reside, aparentemente, en las evaluaciones sobre los problemas y conflictos suscitados que fueron mencionados por Arreche y los “participantes críticos”, pero también por parte

¹⁴⁷ La encuesta fue respondida por siete directores, cuatro autores, dieciocho participantes en producción, asistencia y difusión; setenta actores, músicos, bailarinas (sobre todo vinculados a la escena), y significativamente por sólo cuatro responsables de sala. Archivo de prensa de TxI.

de la comisión directiva. Al respecto, Luis Rivera López comenta: “La gran mayoría de estos espectáculos resultaron muy cerrados y poco comunicativos, y la cantidad de trabajo y conflictos que demandaron a la comisión directiva fue inmensa. Esos motivos determinaron que no volviera a intentarse la experiencia”¹⁴⁸. Por su parte, Ogando comenta que, para ella, el tema de los talleres fue una especie de democratización para poder pertenecer al ciclo por fuera del concurso. Pero las obras que surgieron de los talleres no fueron tomadas con el mismo estatus que los proyectos que se presentaron por concurso. Por otro lado, los costos de la producción de las obras fueron afrontadas por los integrantes de cada obra y, además, tuvieron que ceder derechos de autor¹⁴⁹.

En los fragmentos de ambas entrevistas se observa que la decisión editorial de la comisión directiva de excluir los textos dramáticos de estas obras de la publicación permite dar cuenta, nuevamente, de una tensión entre los objetivos político-institucionales del colectivo -qué dramaturgos/as pueden pertenecer al ciclo y al colectivo- y sus objetivos estéticos -la primacía del modo institucional de representación de las problemáticas de la apropiación y de la restitución que privilegia el trabajo dramático con testimonios reales-. De este modo, Ogando sostiene que su obra *Antes, todavía*¹⁵⁰ “es un poco hermética, tal vez, porque es como muy poética y se dan cosas por supuestas”¹⁵¹. En la puesta, un muchacho proyecta en sus pensamientos la tensión entre los recuerdos que podría haber tenido con su madre biológica desaparecida y los recuerdos vividos con su apropiadora. Ésta aparece representada como una madre humilde, lo que desconcierta al espectador al intentar descubrir cuál es la madre y cuál es la apropiadora. Por su parte, Silvia Aira, afirma sobre su obra *Hojas en blanco*¹⁵²: “Tuve la necesidad de hablar de los desaparecidos ya no como personas comunes e inocentes de cualquier compromiso a los que pareciera que la tortura y la desaparición

¹⁴⁸ Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 6/6/2013.

¹⁴⁹ Entrevista personal, Buenos Aires, 26/9/2013. Inédita.

¹⁵⁰ La obra retoma el caso de Horacio Pietragalla, nieto recuperado, que fue entregado por un militar a su empleada doméstica, a quien Pietragalla pasó de considerar “madre del corazón” a “apropiadora”. Sitio web de *Página/12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-156549-2010-11-09.html> (Fecha de consulta: 29/11/2013). Según la sinopsis de la obra: “Ante esta nueva certeza [de haber descubierto su verdadera identidad], el muchacho proyecta en sus pensamientos la tensión entre los recuerdos vividos con su madre de crianza y los que podría haber tenido con su madre biológica, y se enfrenta a la difícil disyuntiva de elegir y reconstruir su verdadera historia”.

¹⁵¹ Entrevista personal, Buenos Aires, 26/9/2013. Inédita.

¹⁵² Basada en la historia de una militante que, antes de ser secuestrada, escondió a su hija entre unos matorrales para salvarla.

les cayó azarosamente. Hay una reivindicación de la militancia política y de la participación concreta y por causa de eso sufren la represión”¹⁵³.

Asimismo, Rivarola comenta que el texto de *Ostranemi* no tenía estructura, y los actores y las actrices tenían los mismos nombres (los hombres se llamaban Juan y las mujeres María), con el propósito de no individualizar. Además, la obra ponían en escena cuerpos que estaban en tensión y en movimiento constantes, demandados todo el tiempo por el afuera, con el objetivo de representar la propuesta dramática de “no tener espacio de pertenencia” y de “no poder asir la propia identidad”¹⁵⁴.

Por último, Iglesias relata que su obra *Sereno sin calma* abordó el tema de la reconstrucción de la identidad a partir del tratamiento dramático de un síndrome neurológico y psicológico nombrado por una psicóloga que dio una charla en el marco de los talleres, denominado “escotoma”. Este síndrome, padecido por aquellas personas que atravesaron un hecho traumático en el pasado, provoca que no puedan visualizar cierta parte de la realidad en el presente, generando un hiato en su lugar. En su obra, un conjunto de maniqués le reconstruyen a un sereno parte de su realidad que él tenía escotomizada¹⁵⁵.

Estas obras entraron, así, en conflicto con los sentidos cristalizados sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad construidos por la denominada “temática directa”, que era el modo institucional de representación de dichas problemáticas, que privilegiaba el trabajo dramático con testimonios reales, establecido y consolidado por la comisión directiva en esta etapa. Las obras que surgieron de los talleres abordaban esas problemáticas a partir de procedimientos y lenguajes metafóricos que ponían en crisis aquellos sentidos fijos y cerrados de la “temática directa”. Si bien, como se mencionó anteriormente, la carta de presentación del colectivo de ese mismo año 2004 postulaba “la metáfora de los niños desaparecidos” como una política de selección, las obras que surgieron de los talleres que no refirieron de manera directa a la apropiación de menores y a la restitución de la identidad fueron descalificadas en su aspecto estético y excluidas de la publicación institucional y, por lo tanto, de su puesta en circulación. De esta manera, la experiencia de los talleres produjo una tensión que puso en evidencia una contradicción de la comisión directiva entre su discurso y sus acciones.

¹⁵³ Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 29/8/2013.

¹⁵⁴ Entrevista pública, Buenos Aires, 25/11/2013.

¹⁵⁵ Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 28/9/2013.

2. “TxI Itinerante”: al servicio de la causa de *Abuelas* y de las políticas de memoria del Estado Nacional

En cuanto a las estrategias de circulación del colectivo porteño de TxI, luego del primer ciclo en el año 2001, algunas obras comenzaron a itinerar por espacios públicos y organizaciones sociales del conurbano bonaerense, y también fueron representadas por elencos locales en algunas ciudades del interior del país y de otros países. A partir del año 2003, el colectivo comenzó a desarrollar esta estrategia en un ciclo itinerante que se basó en la reposición de algunas obras de los dos primeros ciclos en teatros de Avellaneda, San Isidro y Morón, tres localidades del conurbano bonaerense. Este ciclo culminó en una maratón teatral de ocho horas en el Teatro La Comedia de la Ciudad de Buenos Aires, con la puesta en escena de las obras itinerantes.

La propuesta de este ciclo itinerante fue, “siguiendo el impulso de *Abuelas* de Plaza de Mayo, salir con el mensaje de restitución, de acceso a la verdad, a un nuevo público que no hubiera participado de las anteriores ediciones”¹⁵⁶. A partir de esta experiencia, el colectivo incorporó esta estrategia, que denominó “TxI Itinerante”. Esta estrategia se propuso trasladar obras de fácil resolución escénica, de corta duración, bajo costo, y que hayan funcionado en algún ciclo, es decir, que hayan tenido éxito entre los espectadores de los ciclos porteños¹⁵⁷. Al mismo tiempo, esta estrategia se propuso incentivar la creación de obras, de ciclos y de sedes de TxI por parte de teatristas locales y del exterior, que fueron mencionados en la introducción de la tercera parte de esta tesis.

El despliegue de esta estrategia itinerante por parte del colectivo coincide con la implementación, en ese mismo año 2003, de una de las políticas estatales en materia de memoria llevadas a cabo por el gobierno del entonces presidente Néstor Kirchner que, entre otras, beneficiaba directamente a la causa de *Abuelas*, mencionada en la introducción de esta tercera parte: la puesta en marcha de la Red Nacional por el Derecho a la Identidad por parte de la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI), dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, y de *Abuelas*. La creación de esta Red “obedece, por un lado, a la demanda de la sociedad y a la necesidad surgida en varias provincias argentinas de contar con una representación local de dichos organismos para poder difundir la búsqueda y contemplar

¹⁵⁶Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net> (Fecha de consulta: 28/11/2013).

¹⁵⁷ Entrevista personal a Anabella Valencia, Buenos Aires, 4/12/2013. Inédita.

las dudas de los jóvenes respecto de su identidad” (CONADI, 2007: 94). “El teatro, además de la muestra itinerante de *Abuelas*, cumplió la función de ser una herramienta para difundir las actividades y la presencia de la Red en algunas ciudades del interior del país” (99). Por ejemplo, en la ciudad de Bariloche, el actor “Pady” Pereyra, miembro de la Red desde sus inicios, convocó en el año 2005 a los miembros del colectivo porteño de TxI para poder realizar en esa región las obras que se presentaban en los ciclos de la Ciudad de Buenos Aires. Ante la respuesta afirmativa de los actores y directores, las escuelas públicas de Bariloche prestaron sus instalaciones para llevar las obras no sólo al centro, sino también a los barrios más alejados de la ciudad. Luego de las funciones, los espectadores, sobre todo adolescentes y jóvenes, se acercaron con el objetivo de sumarse a la Red desde el teatro. Así se conformó la comisión de TxI, dentro de la Red Lagos del Sur. Esta comisión adaptó obras estrenadas en los ciclos porteños de TxI. Al respecto, Pereyra comenta: “En 2006 hubo una convocatoria fuerte desde la Red. Convocaron a diferentes grupos de teatro, a todos los que querían acercarse. Nos propusieron obras del libro de Teatro x la Identidad, buscamos, elegimos y formamos un espectáculo” (2007: 100). En el 2007, TxI Bariloche fue formalmente invitado a formar parte de la agenda del Festival de Teatro que organiza todos los años la municipalidad de dicha ciudad.

En este sentido, se observa que la estrategia itinerante tuvo la funcionalidad, en términos político-institucionales, de ser una herramienta de difusión al servicio de una política de memoria, llevada a cabo en conjunto por el Estado Nacional y por *Abuelas*, y por supuesto también, al servicio de la causa de dicha Asociación. En términos estéticos, su funcionalidad consistió en poner en circulación los modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad legitimados por el colectivo porteño. No obstante, los teatristas locales no sólo reprodujeron esos mismos modos de representación, sino que también produjeron otros propios, así como también sus ciclos y sedes, independientemente del colectivo porteño y sus ciclos.

Esta estrategia itinerante comenzó a realizarse de manera sistemática y planificada por parte del colectivo porteño a partir de la propuesta de la actriz, dramaturga y directora Anabella Valencia, quien formaba parte de la comisión directiva. Su propuesta consistió en generar pedidos para itinerar obras. Esto sucedió luego de que su obra *Mi nombre es...*, analizada en el capítulo V, fuera invitada a participar del la VI Conferencia Latin American Theatre Today Festival y al Congreso University of

Connecticut Storrs, USA, en abril de 2005¹⁵⁸ y, posteriormente, a un tour por el sur argentino. Según Valencia, ese primer viaje de su obra al exterior le dio la posibilidad de entender lo universal que era la problemática de la apropiación de menores y todo lo que ella puede conllevar. Por otro lado, afirma que TxI Itinerante ha colaborado en una apertura de la temática en las provincias:

Cuando fuimos, hace relativamente poco tiempo, a la Universidad de Cuyo donde hay una Universidad de Teatro, un profesor se animó a decirles por primera vez a sus alumnos que había estado exiliado. En Rosario, el señor que nos llevaba estaba desesperado porque la mejor amiga de su hija era la hija del que lo torturó a él y su hija iba a dormir a esa casa (...) se venía el juicio y el hombre tenía que ir a declarar en contra del otro¹⁵⁹.

En este sentido, la estrategia itinerante tuvo, además, la funcionalidad política de visibilizar algunas memorias personales y locales sobre el pasado de represión estatal, y sus efectos y/o consecuencias en el presente, entre las que se encuentra la convivencia entre el torturador y el torturado.

Por último cabe destacar que, por disposición de la entonces Ministra de Defensa de la Nación Nilda Garré, “TxI Itinerante” realizó funciones para miembros y aspirantes de las Fuerzas Armadas y de Seguridad en los años 2012 y 2013. Se presentaron obras y monólogos que formaron parte de los ciclos del colectivo en el Departamento Central de la Policía Federal, Gendarmería, Prefectura, Colegio Militar de la Nación, Escuela Naval Militar - Río Santiago y Escuela de Oficiales de la Policía Federal Comisario General Juan Ángel Pirker.

Susana Cart, miembro fundadora e integrante de la primera comisión directiva de TxI, cuenta que, al finalizar las funciones, los/as integrantes del colectivo compartían un café con los/as estudiantes para favorecer el acercamiento y el diálogo con ellos/as. En ese diálogo se dieron cuenta que tenían un gran desconocimiento sobre el tema de la apropiación de menores¹⁶⁰. Por tanto, la articulación de esta estrategia con políticas estatales en materia de memoria buscaba transmitir a las nuevas generaciones de policías y militares sentidos seleccionados por la comisión directiva de TxI y legitimados por aquellas políticas, acerca del delito de apropiación de menores cometido

¹⁵⁸ De acuerdo al relato de Valencia, Laurietz Seda, Directora Académica de dicha universidad, en el Área de Teatro en Español, venía todos los años a Argentina a participar del Congreso Internacional de Teatro del GETEA y a buscar espectáculos para llevarlos al festival que ella organizaba en su país. Cuando vio la obra *Mi nombre es* en el ciclo 2004, la pieza le despertó tal interés que la invitó a participar del festival mencionado y, además, la obra fue trabajada e interpretada por alumnos de dicha universidad (Entrevista personal, Buenos Aires, 4/12/2013. Inédita).

¹⁵⁹ Entrevista personal, Buenos Aires, 4/12/2013. Inédita.

¹⁶⁰ Entrevista personal, Buenos Aires, 17/4/2014.

por la generación precedente. Pero, además, “TxI Itinerante” también podía llegar ser una estrategia al servicio de la búsqueda de *Abuelas*. La mayoría de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron sustraídos/as de sus familias biológicas durante la dictadura habían sido entregados a miembros de las fuerzas, por los cuales fueron posteriormente criados y educados. Además, las edades de los/as aspirantes promediaban los treinta años, edad que podían llegar a tener los/as nietos/as apropiados/as en ese momento. Cristina Fridman relata que, cuando terminaron la función en Gendarmería, una aspirante se levantó, salió corriendo y se acercó a la nieta recuperada Victoria Montenegro para decirle que en su casa faltaban las partidas de nacimiento (Yaccar, *Página/12*, 3/9/2014)¹⁶¹.

Las producciones teatrales de TxI seleccionadas por la comisión directiva para itinerar en estas instituciones fueron *El señor Martín* (2002), de Gastón Cerana; *Mi nombre es...* (2004) y el monólogo *La búsqueda* (2005), de Anabella Valencia; y *Vic y Vic* (2007), de Erika Halvorsen, entre otras. Las reacciones de los/as estudiantes ante las puestas en escena de estas producciones fueron diversas. En la Escuela Naval *El señor Martín* “fue la favorita de los espectadores, que comulgaron con varios de los guiños reivindicando tradiciones argentinas” (Frías, *Página/12*, 15/11/2012)¹⁶². Esta obra muestra en tono de comedia el conflicto entre un profesor y un estudiante en un colegio privado. El profesor acosa al estudiante por hablar castellano en una clase de inglés. Mientras que *Mi nombre es...*, que aborda el tema del trastocamiento narrativo de la identidad por la experiencia de la apropiación, fue criticada por algunos cadetes por mostrar sólo “un lado de la verdad” sobre los hechos ocurridos durante la dictadura (Frías, *Página/12*, 15/11/2012).

Luego de la puesta de las obras y de los monólogos, algunos/as nietos/as recuperados/as dieron testimonio de sus historias de apropiación y de restitución, y, en algunos casos, lo hicieron, según Cart, en un lenguaje con términos castrenses con el que sus apropiadores les hablaban y con el que los/as estudiantes se podían sentir identificados¹⁶³. Pedro Sandoval, un nieto recuperado, comentó que, cuando fue a hablar con los aspirantes en Gendarmería -un lugar en el que no soportaba estar, ya que su apropiador pertenecía a esa fuerza y a donde lo había llevado tantas veces durante su

¹⁶¹ Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-254426-2014-09-03.html>. Fecha de consulta: 4/3/2014.

¹⁶² Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-207861-2012-11-15.html>. Fecha de consulta: 4/3/2014.

¹⁶³ Entrevista personal, Buenos Aires, 17/4/2014.

infancia-, se le acercó un estudiante para pedirle perdón por lo que la fuerza le había hecho. “Se me movió el piso”, sostuvo Sandoval (Frías, *Página/12*, 15/11/2012).

En síntesis, “TxI Itinerante” no sólo se articuló con las políticas de memoria del Estado Nacional, sino también con las estrategias de búsqueda de *Abuelas*. Esta estrategia logró llegar a un nuevo público, ajeno no sólo a la causa de *Abuelas*, sino también a las causas del movimiento de derechos humanos en general, a través de la puesta en escena de sentidos y de lenguajes que interpelaban y generaban complicidad en aquél público. Pero también “TxI Itinerante” puso en escena sentidos que reactivaron la lucha entre la memoria del movimiento de derechos humanos y la memoria militar por imponer una “verdad” sobre el pasado reciente. Finalmente, “TxI Itinerante” tuvo la funcionalidad política de visibilizar públicamente la disputa entre la continuidad y la ruptura, por parte de las nuevas generaciones de las fuerzas, con la posición político-ideológica de la generación precedente en cuanto al accionar de las fuerzas durante la dictadura.

3. “Espacio Abierto”: la convocatoria a las figuras del espectáculo

Una de las estrategias de recepción más destacadas que el colectivo implementa desde sus inicios es la convocatoria a actores y actrices reconocidos/as públicamente para participar de sus ciclos. A partir del ciclo del año 2004, esta estrategia se amplió y se comenzó a realizar de manera planificada y sistemática bajo la denominación de “Espacio Abierto”. Éste consiste en la convocatoria formal no sólo de actores y actrices, sino también de personalidades del arte, de la cultura y de los medios para participar con la lectura, con anterioridad al inicio de cada función del ciclo, de los monólogos testimoniales del año 2005, y de los testimonios del “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas*, analizados en el capítulo V; así como también de textos pertenecientes a autores nacionales e internacionales que hacen referencia directa o indirecta a las dictaduras latinoamericanas, los muertos y desaparecidos, los nacimientos en cautiverio, la apropiación de menores y la búsqueda de la identidad. Entre esos textos, se pueden encontrar el discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1982 del escritor colombiano Gabriel García Márquez, titulado “La Soledad de América Latina”; La “Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar” del periodista y escritor Rodolfo Walsh; y el poema “Plegaria contra el silencio” perteneciente al escritor y dramaturgo guatemalteco Manuel José Arce, exiliado en Francia tras las reiteradas amenazas

recibidas por parte del régimen del presidente Romeo Lucas García (1978-1982), en el que se cometieron graves violaciones a los derechos humanos.

Esta estrategia de convocar a figuras del espectáculo también ha sido y es utilizada por las estrategias de difusión de *Abuelas*, a partir de su vigésimo aniversario en 1997. El uso de esta estrategia por parte de dicha Asociación pretendía otorgarle visibilidad y legitimidad públicas a su causa y a sus materiales de difusión. El colectivo reprodujo aquella estrategia con el objetivo de potenciar el acercamiento de espectadores que, quizás, no eran público de teatro y que podían sentirse convocados por la presencia de aquellas figuras, antes que –o sólo por- el ciclo teatral y su adhesión a la causa de *Abuelas*.

4. Sentidos, estrategias y apoyos al servicio de la institucionalización

En suma, si bien la estrategia de los talleres fue definitivamente desplazada por el concurso para la selección de obras, reafirmó el poder de la comisión directiva en cuanto al establecimiento de ciertas pertenencias institucionales de teatristas que respondían a la “temática directa”. Es decir, al modo de representación institucional de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad que privilegiaba el trabajo dramático con testimonios reales.

Por otro lado, la estrategia itinerante que permaneció y se expandió a lo largo del tiempo tuvo varias funcionalidades, sobre todo, políticas: llegar con las obras legitimadas por el colectivo porteño a nuevos espectadores; ser una herramienta de difusión al servicio de una política estatal de memoria y de la causa de *Abuelas*; expandir el colectivo porteño en otros colectivos en el interior del país y en otros países; y visibilizar memorias personales y locales, así como también la disputa entre la memoria del movimiento de derechos humanos y la memoria militar por la configuración de sentidos en torno al pasado reciente.

Por su parte, la estrategia del “Espacio Abierto” también permaneció en el tiempo y se amplió con la funcionalidad estética de otorgarle espectacularidad y masividad a los ciclos, y con la funcionalidad política de potenciar el acercamiento a aquellos por parte de una mayor cantidad y diversidad de espectadores.

En la introducción a esta tercera parte de la tesis se postuló una noción más amplia de institucionalización en la que salas, grupos y proyectos teatrales se institucionalizan en tanto se integran social y estructuralmente, no sólo a través de su

articulación con las políticas estatales, sino también con las acciones de otros actores sociales y con la producción planificada de acciones propias que se reproduzcan, de manera sistemática, a lo largo del tiempo. En la introducción a este capítulo, se propuso hacer funcionar a las tres estrategias de producción, de circulación y/o de recepción del colectivo analizadas -los talleres de TxI, “TxI Itinerante” y el “Espacio Abierto”- como potenciales indicadoras de un proceso de institucionalización del colectivo. Los talleres de TxI son indicadores de la consolidación del uso del testimonio, por parte de la comisión directiva, para abordar dramáticamente las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. “TxI Itinerante” es un indicio de la articulación del colectivo y de su proyecto con algunas políticas estatales de memoria del Estado Nacional, las estrategias de difusión de la causa de *Abuelas*, y los teatristas locales y sus proyectos. El “Espacio Abierto” es un indicador de la primacía del objetivo político-institucional del colectivo en cuanto a la recepción masiva, junto con “TxI Itinerante”, de aquellas producciones teatrales que pueden englobarse dentro de la categoría de “temática directa”.

El colectivo ha producido, de manera planificada, y reproducido, de manera sistemática, a lo largo del tiempo las estrategias de “TxI Itinerante” y el “Espacio Abierto” como acciones propias. Ahora bien, estas estrategias no son acciones propias, sino que han sido adoptadas como tales por parte del colectivo. El fenómeno del teatro itinerante tiene su raíz de orden político-cultural en Occidente en la Grecia del siglo VI a. C. y ha sido continuado a lo largo del tiempo por varias compañías en España, Italia y México, y por el circo criollo en Argentina¹⁶⁴. Por su parte, los talleres para teatristas novatos y el “Espacio Abierto” fueron creados e implementados por Teatro Abierto, movimiento que TxI toma como referencia desde sus inicios, tal como se mencionó en la segunda parte de esta tesis.

¹⁶⁴ Para más información, ver: Gómez García, Manuel (1997). *Diccionario del Teatro*. Madrid: Ediciones Akal; Montejano Ruiz, Juan José (2011). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Madrid: Fundamentos-RESAD; Ponce, Livio (1972). *El circo criollo*. Centro Editor de América Latina y Castagnino, Raúl (1958). *Centurias del Circo Criollo*. Buenos Aires.

Capítulo VII. Apoyos económicos, institucionales y políticos

Desde sus inicios, el colectivo porteño de TxI comenzó a recibir determinados apoyos económicos, como el aporte de dinero voluntario por parte de los espectadores, la venta de bonos contribución y de *merchandising*; apoyos institucionales, como las adhesiones por parte de sindicatos y de entidades cooperativas; y apoyos políticos, como el premio otorgado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la declaración de Interés Cultural por la Comisión de Lectura de la Legislatura porteña, y las adhesiones por parte de instituciones dependientes de los Gobiernos de la Nación y de la Ciudad, mencionados en el capítulo IV. En esta nueva etapa, que se abrió a partir del año 2002 en adelante, algunos de esos apoyos tuvieron continuidad en el tiempo, como la donación de dinero y la venta de *merchandising*. Asimismo, se establecieron nuevos apoyos que también empezaron a tener cierta continuidad y que colaboraron, sobre todo, con el sostenimiento económico del colectivo: los subsidios provenientes del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y de Proteatro, del Instituto Nacional del Teatro y de la Fundación YPF, y subsidios eventuales y apoyos simbólicos por parte del Ministerio de Educación de la Nación. Estos apoyos contribuyeron a fortalecer simbólicamente al colectivo, en el sentido de que le permitieron obtener más apoyos e impedir la reducción y/o suspensión de aquellos apoyos establecidos. En este capítulo se intentará examinar en qué consisten estos apoyos; si los intereses que representan estos apoyos pusieron ciertos discursos y estrategias del colectivo al servicio de determinadas políticas estatales; y en qué sentidos esos apoyos pueden dar cuenta de un estatuto institucionalizado del colectivo. Es decir, de una integración estructural y social del colectivo, no sólo por su articulación con el Estado y sus políticas, sino también con otros actores sociales y sus proyectos, y con la producción sistemática y planificada de acciones propias a lo largo del tiempo.

1. Entre la autogestión económica y las lógicas de mercado

Entre los apoyos económicos mencionados que tuvieron continuidad en el tiempo se encuentra la venta de *merchandising* como forma de financiamiento y de propaganda. En el año 2001, el *merchandising* estuvo compuesto por remeras con el

imagotipo de TxI, analizado en el capítulo IV. En el año 2002, estuvo conformado por tarjetas postales¹⁶⁵ y prendedores con diseños del humorista gráfico Miguel Rep que venía colaborando en algunos materiales de difusión de *Abuelas*¹⁶⁶, y con diseños del artista plástico Carlos Alonso, cuya vida y obra se han visto vinculadas a la experiencia de la dictadura¹⁶⁷.

A continuación se analizarán los diseños de Rep y de Alonso, realizados en el año 2002, para el *merchandising* de tarjetas postales, con la intención de observar la configuración de sentidos que efectúan sobre la concepción de la identidad. El diseño de Rep ilustra a un bebé en un cochecito, quien piensa: “Soy”, pero cuya sombra se pregunta: “¿Soy?”. Estas preguntas sobre el Ser que se realiza el personaje a sí mismo remiten, de alguna manera, a la primera línea del soliloquio de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare: “Ser o no ser”. El cochecito del bebé se encuentra ubicado sobre el planeta tierra, entre la “luna de la duda” y el “río del ADN” que conduce al “océano de la identidad”. Esta imagen hace referencia a otra imagen, la de la novela *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, cuyo personaje se encuentra parado sobre el planeta tierra mirando hacia la infinitud del universo. Este diseño construye una metáfora que alude a la concepción esencialista de la identidad en la que “el gen resume al Ser” (Gatti, 2011: 133), por medio de la representación visual y gráfica de elementos que forman parte de la naturaleza y de referencias a grandes clásicos de la literatura universal.



Foto: <http://www.teatroxlaidentidad.net/Postales.asp>

¹⁶⁵ Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net> (Fecha de consulta: 15/11/2013).

¹⁶⁶ Rep había ilustrado un folleto de difusión de los artículos 7, 8 y 11 de la Convención Internacional de los Derechos del Niño, promovidos por *Abuelas*, titulado “Derecho a la Identidad”, que se distribuyó por todo el país. También realizó las tiras de contratapa del *Mensuario* de *Abuelas*.

¹⁶⁷ Representante de la corriente del “nuevo realismo social”, tras la desaparición en 1977 de su hija Paloma, militante de la Juventud Comunista, se exilió en Europa. En algunas de sus obras, se expone el horror vivido durante la última dictadura militar.

Por su parte, el diseño de Alonso ilustra a una joven de frente, con la mirada perdida, la cabeza inclinada y una expresión de tristeza en su rostro, que lleva puesta una remera con la leyenda: “Quién soy”. La joven posee tez blanca, cabellos rubios y ojos azulados, lo que denotaría su pertenencia a una etnia de origen europeo y a una clase socio-económica entre media y alta. Esta imagen construye un perfil del/la menor apropiado/a que excluye una variedad de etnias y de clases a las cuales pueden pertenecer los/as menores apropiados/as. El cuerpo de la joven está dibujado hasta su cintura, sus brazos caen hacia adelante y sus manos no se pueden ver. Este diseño representa visual y gráficamente al Ser por medio de la falta de sus manos, donde se encuentran las huellas dactilares, que son características individuales que se utilizan como medios de identificación de las personas. El diseño representa, de manera elíptica, a “la identidad genética inscripta de manera indeleble en el cuerpo de individuo” (Gatti, 2011: 135). En definitiva, ambos diseños representan, de manera figurada y tácita, la concepción esencialista de la identidad presente en el discurso institucional de *Abuelas* y que el colectivo porteño de TxI ha reproducido, mediante juegos dramáticos, en algunas de sus obras y de sus monólogos.



Foto: <http://www.teatroxlaidentidad.net/Postales.asp>

2. De subsidios, de vetos y de políticas de memoria

Susana Cart, una de las fundadoras del colectivo porteño de TxI y tesorera de la comisión directiva, cuenta que, durante los primeros años, la comisión se reunía en bares o en su casa, hasta que decidieron solicitarle un lugar al entonces Jefe de Gobierno Aníbal Ibarra. Éste les ofreció diez mil pesos sobrantes del presupuesto gubernamental para que alquilaran un lugar. La entrega del dinero se realizó a través de *Abuelas*, ya que

el colectivo no tenía personería jurídica. Según Cart, a partir de este hecho y luego de cuatro años, logró convencer a sus compañeros de la comisión que debían conformarse como Asociación Civil para poder subsidiar los gastos de la sede propia¹⁶⁸. Una vez obtenida la personería jurídica en el año 2004, el colectivo porteño de TxI se constituyó formalmente como Asociación Civil sin fines de lucro, condición fundamental para solicitar subsidios, lo que representa un hito muy importante para el colectivo. El primer subsidio fue otorgado por el Gobierno de la Ciudad, encabezado entonces por Aníbal Ibarra, y destinado a solventar el alquiler de un departamento de tres ambientes, ubicado en la calle Guardia Vieja del porteño barrio del Abasto. Este departamento fue utilizado como sede propia¹⁶⁹, lo que representa otro gran hito para una Asociación Civil sin fines de lucro. Luego, comenzó a recibir otro subsidio por parte de Proteatro (Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no oficial de la Ciudad de Buenos Aires), un organismo dependiente del gobierno porteño.

En el año 2009, bajo la Jefatura de Gobierno de Mauricio Macri, el primer subsidio del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires otorgado al colectivo bajo el gobierno de Ibarra fue sancionado con fuerza de ley por la Legislatura porteña, con el objetivo de que el colectivo pudiera “afrentar los costos para el desarrollo de sus actividades artísticas en pos de la defensa del Derecho a la Identidad”¹⁷⁰. El subsidio anual alcanzaba la suma de 72 mil pesos¹⁷¹ por el término de cinco años, renovable por un período igual. En el año 2012, la legisladora porteña Gabriela Alegre, perteneciente al Frente para la Victoria, y quien ha ocupado -y ocupa- cargos públicos en el área de derechos humanos¹⁷², presentó un proyecto de ley para aumentar ese subsidio a 79 mil

¹⁶⁸ Entrevista personal, Buenos Aires, 17/4/2014. Inédita.

¹⁶⁹ En septiembre del año 2013, la sede de TxI se mudó a las instalaciones donde funcionaba el Centro de Atención Psicológica por el Derecho a la Identidad de *Abuelas*, en la calle Gurruchaga, barrio de Villa Crespo. El lugar fue cedido a TxI por parte de dicha Asociación, lo que demuestra la continuidad en el tiempo del estrecho vínculo entre el colectivo y *Abuelas*.

¹⁷⁰ Sitio web de la Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo: <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley3359.html> (Fecha de consulta: 17/11/2013).

¹⁷¹ Para comprender la importancia de esta suma de dinero, se pueden tomar como referencia las cifras máximas de los subsidios otorgados por Proteatro en ese mismo año 2009: veinticinco mil pesos para ocho salas; doce mil pesos para un grupo estable (“aquellos que acrediten dos años consecutivos mínimos de actividad y que previamente hayan sido registrados en PROTEATRO”) y seis grupos eventuales (“aquellos que se hayan reunido para la producción de un espectáculo teatral y que puedan o no tener continuidad”); y, excepcionalmente, noventa mil pesos para el proyecto especial “Programa Formación de Espectadores” (“aquellas propuestas que no involucren necesariamente la producción de espectáculos y que pueden considerarse un aporte directo o indirecto por su consistencia y relevancia, tanto en los aspectos teóricos como prácticos referidos a las artes teatrales”). Sitio web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Sitio web de Proteatro: <http://www.buenosaires.gov.ar/teatro/subsidios/otorgados> (Fecha de consulta: 19/11/2013).

¹⁷² Entre los años 1998 y 2000, se desempeñó como Coordinadora de la Comisión Pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. De 2000 a 2006, fue primero Directora General y luego Subsecretaria

pesos. El aumento estaba justificado en un incremento significativo en los costos del alquiler, las expensas, los servicios públicos, los honorarios profesionales y salarios administrativos, así como también en la cantidad de actividades, con seminarios y talleres de dramaturgia, narración oral y actuación (Pertot, *Página/12*, 28/1/2012)¹⁷³.

Entre los costos mencionados, se observa la referencia a honorarios profesionales y salarios administrativos, por lo que se entiende que algunos integrantes y/o participantes del colectivo comenzaron a percibir una remuneración por sus trabajos. Según Cart, los honorarios profesionales se abonan a aquellas personas que pertenecen a la comisión directiva y/o que se contratan para la producción de eventos por tiempo completo: “A partir de que empezamos a generar eventos cada vez más ambiciosos como el encuentro nacional e internacional en el 2008 o el programa de televisión en el 2013 se necesitó una organización de gente”. Mientras que los salarios se destinan a dos empleadas administrativas “porque nuestra actividad se ha multiplicado de una manera que requiere de gente que haga las presentaciones y lleve la contabilidad”¹⁷⁴.

Ahora bien, aunque la Legislatura porteña había aprobado la partida correspondiente para el colectivo en el presupuesto del año 2012, el entonces Jefe de Gobierno Mauricio Macri vetó el aumento del subsidio, bajo el argumento de que:

Si bien esta gestión considera de vital interés cultural la labor llevada a cabo por TxI, también entiende que existe una universalidad de actores culturales que (...) contribuyen a la cultura de nuestra ciudad, no resultando conveniente generar situaciones que puedan afectar el principio de equidad¹⁷⁵.

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

de Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Desde diciembre del 2006 hasta diciembre del 2007, tuvo a su cargo la Unidad de Promoción de los Derechos Humanos del Adulto Mayor en el PAMI. Y, desde 1998, es Presidenta de la Asociación Civil Buena Memoria. Perfil de Gabriela Alegre. Disponible en: <https://www.blogger.com/profile/02362878842957757366> (Fecha de consulta: 20/11/2013).

¹⁷³ Sitio web de *Página/12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-186432-2012-01-28.html> (Fecha de consulta: 22/11/2013).

¹⁷⁴ Entrevista personal, Buenos Aires, 17/4/2014. Inédita.

¹⁷⁵ Sitio web de la Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo: <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/anexos/dv14098.html> (Fecha de consulta: 17/11/2013).

Esos proyectos a los que el gobierno porteño desfinanciaba, por el contrario, estaban siendo fortalecidos desde el Gobierno Nacional, con lo que se producía una suerte de colisión con los intereses de éste último, sobre todo, en torno a la política de derechos humanos. En este sentido, la legisladora Alegre respondió al argumento de Macri para vetar el aumento al colectivo porteño de TxI de la siguiente manera: “La contribución de TxI no es una más entre muchas, sino una que apunta específicamente a esclarecer delitos de lesa humanidad. Por tanto, no es equiparable a la contribución de otros actores culturales” (Pertot, *Página/12*, 28/1/2012). Por su parte, la comisión directiva publicó un comunicado en su sitio web oficial¹⁷⁶ en el que alertó que, de hacerse efectivo el inminente veto de Macri, “TxI no puede seguir funcionando”, ya que era el único subsidio fijo al que accedían”, y denunciaron “una actitud política nefasta que, de responder a una ideología clara, implicaría un peligroso antecedente de regreso a épocas de ataque a la cultura y ocultamiento de los derechos humanos” (TxI, 31/1/2012, 7.30 hs.). Hacia el final del comunicado, la comisión directiva expresó que de no ser rectificadas dichas situaciones, iniciaría “una serie de acciones tendientes a la difusión de esta situación, comenzando con una conferencia de prensa en la que se dará cita todo aquel que formó parte de TxI en los últimos 12 años”¹⁷⁷. Esta iniciativa intentaba retomar, de alguna manera, su apertura originaria en la participación, como una medida coyuntural, para obtener apoyos que generaran visibilidad y legitimidad públicas del colectivo.

En este sentido, el veto recibió el rechazo por parte de la Asociación Argentina de Actores, expresado mediante un comunicado en el que se resaltaba “la encomiable tarea de recuperación de la memoria y desarrollo de conciencia en la sociedad para lograr la recuperación de los nietos que aún desconocen su verdadera identidad” (Asociación Argentina de Actores, 30/1/12)¹⁷⁸. Luego de estas acciones y adhesiones, la comisión directiva publicó otro comunicado en su sitio web el mismo día 31/1/12, a las 22 hs., para informar que habían sido convocados a una reunión urgente en la sede del Gobierno de la Ciudad. Esa reunión tenía como propósitos “rectificar los dichos desvalorizadores y casi injuriosos redactados como justificación del veto” y “asignarles el monto del aumento aprobado por la Legislatura de la Ciudad”. Al final del

¹⁷⁶ Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net> (Fecha de consulta: 16/11/2013).

¹⁷⁷ Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net> (Fecha de consulta: 16/11/2013).

¹⁷⁸ Sitio web de la Asociación Argentina de Actores: <http://www.actores.org.ar/noticias/teatro-por-la-identidad-macri-el-veto-la-memoria-la-verdad-y-la-justicia> (Fecha de consulta: 25/11/2013).

comunicado, la comisión directiva agradeció “con emoción profunda la enorme movilización producida espontáneamente por actores, directores, empresarios, colaboradores y medios, en defensa cerrada de nuestro movimiento, ratificando así que TxI es patrimonio de cada teatrista y espectador de nuestra ciudad”¹⁷⁹.

De esta manera, se observa que las acciones realizadas por la comisión directiva, y las adhesiones recibidas por parte de algunos teatristas y medios de comunicación contribuyeron a relegitimar públicamente al colectivo. Al día siguiente, el 1 de febrero de 2012, el Subsecretario de Derechos Humanos y Pluralidad Cultural, Claudio Avruj, y el Ministro de Cultura del Gobierno de la Ciudad, Hernán Lombardi, firmaron una carta donde expresaron su reconocimiento de la función social y cultural de TxI. Ese reconocimiento se limitó a reproducir la presentación institucional del colectivo porteño publicada en su página web:

Nació en la profunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad que significa el delito de apropiación de bebés y niños, y la sustitución de sus identidades. Su esencia apela a la toma de conciencia y la acción transformadora de cada uno de nosotros como ciudadanos, tal como lo expresa su presentación institucional¹⁸⁰.

Asimismo, los ministros manifestaron en esa misma carta que ponían a disposición del colectivo una transferencia presupuestaria de 200 mil pesos. Esta cifra era equivalente a la suma de dinero que se estimaba de presupuesto de Proteatro para todos los proyectos especiales ese mismo año, según Lorena Verzero, integrante del Directorio de Proteatro entre los años 2011 y 2013¹⁸¹. Por su parte, el colectivo porteño de TxI recibió ese mismo año la suma de 80 mil pesos en la categoría de proyectos especiales¹⁸². Además, los ministros ofrecieron las salas del Complejo Teatral Buenos Aires, el Teatro 25 de Mayo dependiente del Centro Cultural General San Martín, los Centros Culturales barriales, entre otros organismos pertenecientes al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para acompañar el trabajo del colectivo durante el año 2012. Según Cart, luego de recibir esta carta, el Ministro Lombardi les comunicó un nuevo aumento del subsidio a 240 mil pesos. Pero la ley quedó vetada y, actualmente, cada año deben gestionar, por medio de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, la acreditación del dinero que, con la Ley, obtenían de manera automática.

¹⁷⁹ Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net> (Fecha de consulta: 16/11/2013).

¹⁸⁰ Sitio web de TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php?s=1> (Fecha de consulta 27/11/2013).

¹⁸¹ Entrevista personal, 9/4/2015. Inédita.

¹⁸² Para tener un parámetro de referencia, en ese mismo año, Proteatro otorgó a dos proyectos especiales el monto mínimo de 7 mil pesos y a uno sólo el monto máximo de 150 mil pesos. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/proteatro/subsidios/otorgados> (Fecha de consulta: 25/5/2015).

Por otro lado, de acuerdo a Cart, la disposición de las salas y de los centros culturales dependientes del Gobierno de la Ciudad no se concretó en ese año 2012. No obstante, el Ministro Lombardi les ofreció realizar el ciclo 2014 en el Teatro General San Martín, dependiente del Gobierno de la Ciudad, propuesta que la comisión directiva aceptó¹⁸³. Cabe destacar que los ministros le estaban ofreciendo al colectivo porteño de TxI un teatro en pleno plan de obras de remodelación. Debido a esto, se produjeron cancelaciones en la programación del teatro y cierre de salas, sin tener noticias sobre la fecha de fin de las obras y de reapertura de las salas. Además, desde el año 2010 se conocieron públicamente noticias sobre el alquiler del teatro a particulares, por parte del Gobierno de la Ciudad, para la realización de eventos privados. Estas situaciones generaron en los artistas y en los trabajadores del teatro el temor ante una posible privatización del mismo¹⁸⁴ (*Télam*, 21/6/2013).

Si bien la carta firmada por Avruj y Lombardi no realiza ninguna referencia a la anulación del veto, ni tampoco un reconocimiento con palabras propias acerca de la función del colectivo porteño de TxI, el hecho de prometerle mayores beneficios a los solicitados se debe a una convergencia entre el proceso de relegitimación pública del colectivo y, sobre todo, a la legitimidad construida por *Abuelas* a lo largo de los años. Esta legitimidad ha impedido cualquier tipo de crítica en el escenario público hacia la Asociación, y ha tornando dificultoso y costoso políticamente para el gobierno porteño desfinanciar un proyecto vinculado a *Abuelas* que estaba gozando de un gran apoyo político por parte del Gobierno Nacional.

Por su parte, el colectivo porteño de TxI recibe, además, un financiamiento proveniente de la Ley de Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad. Este financiamiento fue destinado a solventar los costos del TxI Itinerante, en el año 2011¹⁸⁵; del programa de televisión “Sólo faltás vos”, realizado en la Ciudad Cultural Konex y emitido por la

¹⁸³ Entrevista personal, Buenos Aires, 17/4/2014. Inédita.

¹⁸⁴ Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201306/22118-los-artistas-temen-que-el-teatro-san-martin-pase-a-la-orbita-privada.html>. (Fecha de consulta: 21/4/2014).

¹⁸⁵ Sitio web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/pdf/mecenazgo_2011.pdf (Fecha de consulta: 30/11/2013).

TV Pública, en el año 2013¹⁸⁶; y del Festival realizado en el Teatro General San Martín, en el año 2014¹⁸⁷.

El Mecenazgo es un Régimen de Promoción Cultural que consiste en un incentivo fiscal para quienes tributan en el impuesto sobre los ingresos brutos y deciden destinar parte del pago de los mismos a financiar proyectos culturales¹⁸⁸. En este sentido, el colectivo debió conseguir un contribuyente que colaborara en el financiamiento de sus costos y actividades. Al consultar a Cart acerca de quién era ese contribuyente, manifestó que no pueden publicitar el nombre de la empresa que les da el dinero porque, si la publicitan, a la empresa “le imponen una cantidad de cosas”¹⁸⁹. No obstante, según Juan Manuel Beati Vindel, Presidente del Consejo de Promoción Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, la Ley de Mecenazgo establece dos categorías de aportantes, los benefactores y los patrocinadores. Los primeros, como tienen derecho a descontar la totalidad del aporte que realizan, no pueden publicitar su marca, pero únicamente en el marco del proyecto cultural¹⁹⁰. El aportante benefactor del colectivo es la Fundación YPF, perteneciente a la empresa homónima dedicada a la exploración, explotación, destilación, distribución y venta de petróleo y de sus productos derivados que fue estatizada en el año 2012 por el Gobierno Nacional. La Fundación tiene entre sus principales objetivos el impulso de la formación de una nueva generación de profesionales de la energía, a través del otorgamiento de becas a jóvenes que quieran estudiar carreras vinculadas al sector de la industria hidrocarburífera, y promover el desarrollo de las comunidades petroleras y fortalecer el sentimiento de pertenencia e identidad colectiva en las localidades del interior del país donde opera la compañía YPF. Esta promoción se realiza impulsando la participación comunitaria y afianzando la integración social a través de la organización de talleres comunitarios y de centros culturales. Pero, además, la Fundación lleva espectáculos artísticos a distintas zonas del país, organiza concursos internacionales de violín y apoya el desarrollo de

¹⁸⁶ Sitio web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/pdf/Listado_Aprobados_2013_para_web.pdf (Fecha de consulta: 30/11/2013).

¹⁸⁷ Sitio web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/informacion_realizacion_proyectos_aprobados.php (Fecha de consulta: 30/11/2013).

¹⁸⁸ Sitio web del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/presentacion.php?menu_id=24302 (Fecha de consulta: 30/11/2013).

¹⁸⁹ Entrevista personal, Buenos Aires, 17/4/2014. Inédita.

¹⁹⁰ Entrevista vía e-mail, 22/5/2015.

numerosas instituciones educativas y culturales¹⁹¹. Entre esas instituciones se encuentra el colectivo porteño de TxI que percibe así un subsidio proveniente del Gobierno Nacional, gracias a la posibilidad que le ofrece un mecanismo legal dispuesto por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

No obstante, el colectivo porteño de TxI recibía otros financiamientos por parte de algunos organismos dependientes del Estado Nacional. El único subsidio fijo era el del Instituto Nacional del Teatro que, en el año 2012, le otorgó un aporte especial de 45 mil pesos para la realización del ciclo¹⁹². Mientras que los otros subsidios eran eventuales y provinieron de Jefatura de Gabinete, Secretaría de Cultura de la Nación y Ministerio de Desarrollo Social. En el caso de estos dos últimos organismos, los subsidios otorgados requerían de un intercambio por la realización de 30 funciones de obras itinerantes al año en escuelas y en organizaciones sociales de todo el país.

Por su parte, los tres libros que reúnen los textos dramáticos de las obras que formaron parte de los ciclos del colectivo porteño de los años 2002 y 2004, 2005 y 2007, y 2010 y 2011 fueron editados por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. En particular, en el libro que compila los textos de las obras de los ciclos 2010 y 2011, aparece el logo del Plan Nacional de Lectura del Ministerio de Educación de la Nación, destinado a promover la lectura en las escuelas del país. En este sentido, según Fridman, gracias a los libros “TxI viajó tanto a las escuelas, por todo el país y por el exterior”¹⁹³. De este modo, los subsidios que se intercambian por funciones, y los apoyos para la edición y publicación de libros contribuyeron a fortalecer la estrategia itinerante del colectivo.

Además, cabe destacar que, en el año 2007, el Ministerio de Educación junto con *Abuelas* –que por ese entonces estaba cumpliendo 30 años como institución- editó un DVD documental sobre el colectivo porteño de TxI. Ese DVD contiene una selección de obras y de entrevistas a algunos integrantes de la comisión directiva en conmemoración de sus primeros cinco años de existencia. En el año 2007, el colectivo porteño realizó su ciclo en teatros de la Av. Corrientes, adyacentes y del barrio de

¹⁹¹ Sitio web Fundación YPF. Disponible en: <http://www.fundacionypf.org/LaFundacion/objetivos.aspx> (Fecha de consulta: 23/5/2015).

¹⁹² Disponible en: http://www.inteatro.gov.ar/2008/doc/actas/acta_371.pdf (Fecha de consulta: 25/5/2015). En el año 2012, se realizaron 67 planes provinciales y regionales, y eventos de co-gestión por un monto de \$ 2.945.682. Entre esos planes y eventos aprobados, se encuentra el colectivo porteño de TxI (p. 11). Disponible en: http://www.inteatro.gov.ar/2008/doc/2013/informe_gestion_2012.pdf (Fecha de consulta: 25/5/2015).

¹⁹³ Entrevista personal, Buenos Aires, 25/6/2013. Inédita.

Palermo (Teatro Metropolitan, The Cavern, Teatro La Comedia, Teatro Tadrón, Chacarerean Teatre, Teatro Manzana de las Luces), además de algunas salas independientes (Teatro del Pueblo, Teatro Payró, Teatro IFT). Puso en escena obras escritas y dirigidas por autores y directores de trayectoria (Hugo Urquijo, Salo Pasik, Omar Aita, Roberto Fontanarrosa, Lía Jelin, Patricia Zangaro, Daniel Fanego, Daniel Marcove, Osqui Guzmán). Invitó a grandes figuras de la escena nacional (Alfredo Alcón, Norma Aleandro, Enrique Pinti, Pepe Soriano y China Zorrilla), como a jóvenes figuras de fuerte impacto mediático (Natalia Oreiro, Joaquín Fourriel, Julieta Díaz o Rodrigo de la Serna) para participar del Espacio Abierto. Además, en el ciclo participaron diferentes grupos de improvisación como la Compañía Teatral IMPROVISA2 y se creó un espacio denominado *Improxlaidentidad*, en el que participaron Fabio Mosquito Sancineto y Osqui Guzmán como actores y directores. Esto significaba la introducción de una novedad en los lenguajes y procedimientos estéticos de las obras que formaban parte de los ciclos. En este sentido, el DVD tenía la función de acompañar esta búsqueda del colectivo porteño de una mayor visibilización de sus ciclos, no sólo en el campo teatral de la Ciudad de Buenos Aires, sino también en las instituciones educativas de todo el país.

En resumen, el colectivo porteño de TxI recibía, por parte del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires dos subsidios, uno fijo proveniente del Ministerio de Cultura y otro de Proteatro, y por parte del Gobierno Nacional, uno fijo del Instituto Nacional del Teatro y otro de la Fundación YPF, por la Ley de Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad, además de subsidios eventuales y apoyos simbólicos, como la edición de libros y del DVD por parte del Ministerio de Educación. En definitiva, el funcionamiento del colectivo porteño de TxI se sostenía, fundamentalmente, con dinero otorgado por los gobiernos local y nacional. En apariencia, la recepción de este tipo de apoyos económicos no genera ningún tipo de discusión ética al interior de un colectivo que se autoconcibe desde sus orígenes como apartidario.

Ahora bien, en las primeras páginas de los libros que reúnen los textos de las obras del colectivo porteño de TxI, se encuentran las palabras y las firmas de los Ministros de Educación Daniel Filmus y Alberto Sileoni, respectivamente:

(...) Lo que en un principio fue una lucha casi solitaria de las Abuelas, hoy es una causa que nos compromete a todos los ciudadanos y que obliga al Estado a implementar las acciones que sean necesarias con vistas a restablecer la identidad vulnerada a todos estos jóvenes (...). Es nuestro deseo que en las escuelas, docentes y alumnos compartan los textos y los testimonios, como un aporte más

para la enseñanza de los Derechos Humanos, la formación ética y ciudadana, y el fortalecimiento de la democracia (Filmus en TxI, 2005: 7).

(...) El poder Ejecutivo Nacional y, especialmente este Ministerio de Educación de la Nación vienen, asimismo, acompañando este trabajo por la identidad y la justicia desde mayo de 2003. Lo hacen con la convicción de que la causa de las Abuelas debe ser la causa de todos los argentinos y con la certeza de que será en vano cualquier supuesto mejoramiento de la educación si ello no va indisolublemente unido a la formación de nuestros niños y jóvenes en los valores de la Democracia y los Derechos Humanos (...) (Sileoni en TxI, 2012: 5).

De esta manera, se observa que aquellas obras y, por lo tanto, aquellos sentidos y modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad que fueron legitimados por el colectivo, fueron relegitimados, entre los años 2005 y 2012, por el Gobierno Nacional como parte de los discursos y sentidos oficializados sobre el pasado reciente a ser transmitidos a las nuevas generaciones, y, además, como parte de las políticas de memoria implementadas por el Estado Nacional, en particular, aquellas que benefician directamente a la causa de *Abuelas*.

Esta suerte de relegitimación oficial de sentidos y de estrategias del colectivo condicionaron, en esta etapa, su discurso institucional. En los fragmentos de algunas cartas de presentación del colectivo, que se incluyen en los programas de mano que se entregan a los espectadores en los ciclos y en los libros, se pueden observar algunas constantes en el discurso:

(...) Es un raro bicho el ser humano, que tiende a olvidar sus derechos con extrema facilidad y en forma sorprendentemente simple vuelve común y tolerable lo terrorífico e inmensamente tolerable. Y puede llegar a pensar que los derechos humanos son cosas del pasado. No. Los derechos humanos son cosa del futuro. Porque llegará el momento (¿llegará?) en que el respeto por nuestros derechos sea lo natural, y en el que no se eleven falsas antinomias entre derechos y obligaciones. Sí, tenemos deberes que cumplir. Y uno de los mayores deberes es el de respetar los derechos de los humanos (que somos nosotros mismos y el otro, ese de al lado) (...) (Luis Rivera López, Comisión de Dirección TxI, 2007: 9).

(...) Ahí, de pie ante el tiempo, que ha arrasado prolijamente con la dictadura y fundado una época (y sí, jóvenes, para quienes tenemos medio siglo esto es casi increíble) en la que peleamos el juzgamiento y castigo de los crueles sicarios de las atrocidades, en la que se promulgan leyes que aceptan la diversidad y combaten la discriminación, una época en la que al lado del autoritarismo y la corrupción de siempre, florecen la lucha y la esperanza de ahora. Nuevos tiempos que fueron iniciados por estas mujeres que, en tren de buscar sus nietos, se transformaron en abuelas de todos nosotros. En abuelas de la sociedad (...) (Raquel Albeniz, Mathias Carnaghi, Susana Cart, Agustina Cerviño, Amancay Espíndola, Cristina Fridman, Patricia Ianigro, Eugenia Levin, Luis Rivera López, Mónica Scandizzo, Mauro Simone, Anabella Valencia, Andrea Villamayor. TxI, 2010)¹⁹⁴.

En los fragmentos de cartas citados, se observa en primer lugar que mientras la carta del año 2007 fue firmada por Rivera López en nombre de la comisión directiva -

¹⁹⁴ Archivo de prensa de TxI.

rompiendo con la línea de las cartas de presentación que, desde el año 2004 en adelante, comenzaron a ser firmadas por la comisión directiva-, la carta del año 2010 volvió a ser firmada con los nombres de los/as integrantes de esa misma comisión. Teniendo en cuenta que ese año 2010 TxI, o mejor dicho su colectivo porteño fundador, estaba cumpliendo diez años de existencia, esa firma institucional reaparece como una estrategia sinecdótica en la que hay una parte que pretende representar al todo. En este caso, los/as integrantes –y, en algunos casos los/as fundadores/as del colectivo porteño-, reafirman el cariz institucional de TxI erigiéndose como los representantes de TxI. Como la parte que se nombra a sí misma y que firma en nombre del todo, en lugar de los otros colectivos nacionales e internacionales que forman parte de este movimiento.

En ambos fragmentos se puede ver la construcción discursiva de un “nosotros” inclusivo por parte de quienes integran la comisión directiva y han vivido la época de la dictadura. Éstos/as se posicionan como participantes y testigos de la lucha, así como también de los logros de demandas históricas de los organismos de derechos humanos y de leyes demandadas por minorías sociales que fueron concretadas por parte de los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández de Kirchner. Desde esa posición, discuten con aquellos discursos que circulan socialmente en contra de la política estatal de derechos humanos, en la que el proyecto del colectivo se ve incluido y por la que se ve beneficiado en términos políticos y económicos. No obstante, la comisión directiva atribuye la concreción de esos logros a la lucha iniciada por *Abuelas*, a quienes les establecen un lazo familiar con la sociedad. Con esta operación discursiva, la comisión directiva reproduce, de alguna manera, los sentidos de lo genético y de la filiación presentes en el discurso institucional de *Abuelas*, con el aparente objetivo de “naturalizar” los derechos humanos y su articulación como “brazo artístico” -una metáfora corporal-, así como también su objetivo fundacional de transformar la causa de *Abuelas* en una causa de interés, ya no social, sino familiar. De esta manera, podría decirse que la comisión directiva pretendía ampliar el fenómeno del *familismo* (Jelin, 2010, [2006]), en tanto y en cuanto las Abuelas que buscan a sus nietos/as se transformaron en Abuelas de la sociedad -en la que los integrantes de la comisión directiva también se incluyen. Esta operación discursiva se produjo en un contexto en que las Abuelas y su causa habían adquirido una gran legitimación social y en el que se estaba celebrando el Bicentenario de la Patria. En sus festejos organizados por el Gobierno Nacional en el denominado Paseo del Bicentenario, ubicado en Av. Hipólito Yrigoyen y Av. 9 de Julio, en el centro de la ciudad, las Abuelas tuvieron un stand en el

que se expusieron, entre otras actividades, varias de sus producciones culturales y artísticas más sobresalientes. Entre ellas, se realizó una mesa para charlar con algunos miembros de la comisión directiva de TxI. Según sus organizadores, la mesa debió repetirse seis veces por la gran circulación de personas, quienes establecieron un contacto muy cercano con la causa, así como también con las Abuelas y los/as nietos/as recuperados/as que se hicieron allí presentes.

El hecho de que TxI estuviera vinculado a la causa de un organismo de derechos humanos, cuya Presidenta manifestó públicamente su posicionamiento a favor de las políticas, no sólo memoriales, de los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández de Kirchner, provocó que algunos/as teatristas que no simpatizaban con estas gestiones decidieran dejar de colaborar con TxI. Uno de los casos más notorios por haber tomado estado público en julio de 2013 fue el rechazo, por parte del director y productor teatral Carlos Rivas, de que un/a integrante del elenco de su obra *Love, love, love* que se presentaba en el Multiteatro, un teatro comercial ubicado en la Avenida Corrientes, leyera la carta de adhesión a TxI al finalizar la función. La lectura de la carta es una estrategia que TxI viene realizando desde el año 2009 en algunos teatros comerciales de la Avenida Corrientes y que tiene por objetivo llegar, de manera sorpresiva, a nuevos públicos que nos son *habitué* de sus ciclos. Los motivos del rechazo se conocieron días después cuando Rivas publicó una carta en el diario *La Nación*, titulada “El profundo dolor de un artista (casi) libre” y dirigida a Estela de Carlotto. En la carta, Rivas le explicaba que, por primera vez y luego de muchos años de aceptar leer la carta, se había decidido que su elenco no la leyera porque el *Mensuario* de *Abuelas*, que un grupo de colaboradores/as de TxI estaban repartiendo a los espectadores a la salida del teatro, apoyaba explícitamente el proyecto de ley para la reforma del sistema judicial. Este proyecto fue conocido como “democratización de la Justicia”¹⁹⁵ e impulsado por la entonces Presidenta Cristina Fernández de Kirchner tras una serie de fallos polémicos¹⁹⁶. En su carta, Rivas dijo que en la tapa del *Mensuario*

¹⁹⁵ Entre los puntos del proyecto, se incluyeron la ley de reforma del Consejo de la Magistratura, cuyos miembros pasarían a ser elegidos por el voto universal y el aumento en la cantidad de integrantes del Consejo de trece a diecinueve. El proyecto de ley también proponía limitar las medidas cautelares a un plazo máximo de seis meses, obligando al dictado de sentencia sobre la cuestión de fondo y democratizar el ingreso a la carrera judicial mediante la aplicación de concurso público. Además de estas propuestas, también se planteó el aumento en la cantidad de cámaras de casación para descongestionar el trabajo de la Corte Suprema de Justicia.

¹⁹⁶ Entre ellos se encuentran la absolución, por parte de la Sala II de la Cámara Penal de la Justicia de la provincia de Tucumán, de los 13 imputados por el secuestro y la desaparición de Marita Verón; una medida cautelar mantenida por la Cámara en lo Civil y Comercial Federal en favor de la Sociedad Rural Argentina, que permitía a esta institución no pagar las cuotas de la hipoteca que tiene con el Estado

había una foto en la que aparecía Carlotto junto a Alejandra Gils Garbó, Procuradora General de La Nación, y titulares que acusaban a la Corte Suprema de La Nación de atentar contra actos legítimos de gobierno. Además, para Rivas, esto sucedió el mismo día en que la Presidenta de la Nación pretendía que se aprobara el pliego del General César Milani para ser designado como Jefe del Ejército, mientras una madre de la Provincia de La Rioja lo acusaba de responsabilidad en la desaparición de su hijo conscripto; y en plena campaña electoral para las elecciones primarias, abiertas, simultáneas y obligatorias (PASO), a realizarse en el mes de agosto, que determinarían las candidaturas para los cargos nacionales de diputados y senadores.

De esta manera, Rivas justificaba su rechazo a colaborar con TxI mediante una argumentación crítica hacia lo que él interpretaba como una suerte de cooptación político-partidaria, por parte del entonces Gobierno Nacional, de *Abuelas* y de su causa:

(...) ¿Cómo no leer al público la carta que apoya el noble objetivo de ayudar a la recuperación de hijos de desaparecidos? ¿Cómo leerla sin estar implícitamente apoyando acciones netamente partidizadas por una organización que (a mi juicio) jamás debió abandonar su misión de reclamar desde ese lugar de dignidad ética, que no es propiedad de ningún gobierno, cualquiera sea su signo político? Decidí no leerla: no quiero ser parte obligada de la campaña electoral del gobierno nacional (...) (Rivas, *La Nación*, 30/7/2013).

La publicación de esta carta no tardó en recibir la respuesta de Carlotto en el mismo diario *La Nación*, quien criticó que Rivas haya publicado su carta en este matutino cuya línea editorial se manifestaba en contra de la democratización de la Justicia. Carlotto defendió el posicionamiento político de *Abuelas* a favor de ese proyecto que, entre otras cuestiones, buscaba agilizar los procesos judiciales, amparándose en las experiencias de *Abuelas* con los tiempos y las sentencias de la Justicia: “(...) las Abuelas tardamos 16 años en que la Justicia reconozca que hubo un plan sistemático de robo de bebés y que se condenara con 50 años al hoy fallecido Videla (...)” (Carlotto, *La Nación*, 30/7/2013).

Por su parte, la comisión directiva de TxI publicó una carta en su página oficial de Facebook, firmada por su Presidente Luis Rivera López, que fue replicada por el diario *Página/12*. En la carta no se criticó el rechazo de Rivas a realizar la lectura de la carta, ya que la adhesión a TxI “siempre ha sido, con absoluta independencia de banderías políticas, contándose, por supuesto, entre quienes leyeron la carta a notorios opositores al gobierno nacional”, sino “la ampliación mediática de esa actitud” que se

Nacional por la propiedad del Predio Ferial de Palermo, donde realiza sus exposiciones; y la aplicación largamente detenida de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual por la acción de medidas cautelares al efecto.

transformó en un “hecho político” (TxI, *Página/12*, 31/7/2013). En la carta, además, la comisión consideró que mientras la causa por la restitución de los/as nietos/as apropiados/as va más allá de cualquier gobierno o partido, las actitudes políticas de los/as integrantes de TxI, e inclusive de la Presidenta de *Abuelas*, son independientes. De esta manera, la comisión directiva de TxI politizaba la publicación mediática de la carta Rivas, calificándola como “oportunista” dada la situación política electoral en la que se produjo, a la vez que despolitizaba la causa de *Abuelas*, no así a los actores sociales que la impulsan y que colaboran con ella.

En este mismo sentido, las adhesiones de la Asociación Argentina de Actores¹⁹⁷; de actores y actrices que leyeron la carta, como Juan Palomino, Daniel Aráoz, María Fiorentino, Virginia Innocenti y Martín Salazar (Gari, *Página/12*, 31/7/2013); y de la Asociación de Docentes y Artistas del Instituto Universitario Nacional de las Artes (ADAI)¹⁹⁸, manifestaron su repudio a la carta pública de Rivas, así como también su apoyo y reconocimiento a TxI, y a la causa de *Abuelas* bajo el mismo argumento de que esa causa trasciende cualquier coyuntura política.

En síntesis, más allá de los apoyos políticos y económicos que el colectivo porteño de TxI recibe de los Gobiernos de la Ciudad y de la Nación, y del reconocimiento público de la existencia de –diversas- actitudes políticas por parte de sus integrantes, la comisión directiva va a seguir afirmando una de las cláusulas de su estatuto que sostiene que el colectivo es independiente de cualquier partido político y/o gestión de gobierno. Pero, además, va a continuar sosteniendo que, tanto sus integrantes como los artistas participantes en los ciclos, trabajan de manera *ad-honorem*; y va a seguir fomentando el aporte de dinero voluntario por parte de los espectadores a la salida de los teatros y la venta de *merchandising*, bajo el argumento de que el dinero de los subsidios no alcanza para afrontar los gastos de sus actividades.

De este modo, estos discursos y estas acciones del colectivo generan, como efecto de sentido, la imagen de un espacio abierto, independiente políticamente y autogestivo económicamente. Este espacio unifica a una diversidad de actores sociales interesados en participar del colectivo y/o en colaborar con el mismo, por su adhesión a la causa de *Abuelas* legitimada socialmente. Esta imagen le posibilita al colectivo que los apoyos

¹⁹⁷ Sitio web de la Asociación Argentina de Actores: <http://www.actores.org.ar/anterior/?q=noticias/la-asociacion-argentina-de-actores-respalda-abuelas-de-plaza-de-mayo-y-teatro-x-la-identida>. (Fecha de consulta: 3/3/2014).

¹⁹⁸ Sitio web de ADAI: <http://adai.org.ar/?p=749>. (Fecha de consulta: 3/3/2014).

económicos, institucionales y políticos recibidos no sólo se mantengan, sino que también se incrementen y se sumen nuevos.

3. Entre la institucionalización y los márgenes

En síntesis, en esta etapa, el colectivo porteño de TxI estableció y consolidó una política de creación y de selección dramática sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad. Esta política privilegia el trabajo con testimonios reales por sobre otros procedimientos y lenguajes estéticos que se visibilizaron esporádicamente en algunos ciclos y con mayor fuerza por fuera de los mismos, y una política de transmisión que prioriza la cantidad en detrimento de la calidad estética de las obras. De esta manera, la primacía de los objetivos político-institucionales fundacionales de colaborar con la causa de *Abuelas* derivó en una concentración del poder de la comisión directiva en la toma de decisiones y en el establecimiento de ciertas pertenencias institucionales.

Por otro lado, algunas estrategias de producción, de circulación y/o de recepción de las producciones teatrales del colectivo no sólo continuaron, sino que también se ampliaron a lo largo de los años. No fue así el caso de los talleres, que fueron desplazados definitivamente por el concurso de obras. La implementación de los talleres en el año 2003 puso en evidencia una tensión entre los objetivos político-institucionales y los objetivos estéticos del colectivo. Las estrategias que permanecieron, como “TxI Itinerante”, apuntaron a poner en circulación los modos de representación y de transmisión legitimados, y a articularse con aquellas políticas estatales memoriales que beneficiaban directamente a la causa de *Abuelas*. Mientras que el “Espacio Abierto” se dispuso a consolidar el vínculo con una mayor cantidad y diversidad de figuras del espectáculo para potenciar el acercamiento de espectadores a los ciclos.

Por su parte, los apoyos políticos, institucionales y económicos establecidos por el colectivo reconocieron –simbólica y materialmente- su objetivo fundacional y promovieron sus actividades, en tanto se vinculaba a una causa político-institucional ya legitimada socialmente y relegitimada por las políticas de memoria del Estado Nacional. De esta manera el objetivo político-institucional del colectivo también se vio relegitimado y algunos de sus discursos institucionales fueron puestos al servicio del proceso de oficialización de discursos y de sentidos sobre el pasado reciente. Esta

relegitimación oficial no sólo impidió la suspensión del aumento de un financiamiento, sino que le permitió el ofrecimiento de mayores beneficios.

En este sentido, las continuidades y los cambios observados en los sentidos, las estrategias y los apoyos del colectivo en esta etapa, parecen constituirse en rasgos propios de un proceso de institucionalización. El colectivo se articuló con el Estado por medio de su vinculación con determinadas políticas de subsidios y de memoria. Pero, además, reafirmó aún más su vínculo fundacional con *Abuelas*, así como también con una mayor cantidad y variedad de figuras del espectáculo. Asimismo, en esta etapa, el colectivo estableció y consolidó sentidos, estrategias y apoyos que serán considerados como características propias de TxI: la “temática directa”, “TxI Itinerante” y el “Espacio Abierto”, así como también la donación voluntaria de dinero y la venta de *merchandising* con los propósitos de financiar las actividades del colectivo, y de continuar con su difusión para atraer más espectadores y apoyos.

De este modo, se produce una suerte de contradicción entre el atravesamiento de un proceso de institucionalización, que implica la concreción de una legitimación pública y de un lugar hegemónico en el campo teatral¹⁹⁹, y la construcción de la imagen de una experiencia teatral que pretende continuar manteniéndose al margen en términos políticos y económicos, pero también en términos estéticos. No obstante, esa conjunción entre el proceso de institucionalización y la imagen de marginalidad –política, económica y estética-, le permitiría al colectivo continuar obteniendo una mayor cantidad y diversidad de apoyos. Ahora bien, estos apoyos se obtendrían por su propósito político-institucional de colaborar con la causa de *Abuelas*, antes que por sus objetivos estéticos y el hecho teatral que implica en sí mismo. Esto parece, entonces, poner en entredicho las justificaciones iniciales, sostenidas en particular por Carlotto y Feinmann, de que el teatro y los actores eran la herramienta y los seres adecuados para colaborar con la causa de *Abuelas*. La estética de TxI se cristalizó en el trabajo dramático con testimonios reales y con narrativas más reduccionistas de las experiencias de apropiación y de restitución como acto y derecho, dejando al margen, o por fuera de los ciclos teatrales, lenguajes y procedimientos estéticos metafóricos e indirectos y narrativas más heterogéneas y matizadas de aquellas experiencias.

¹⁹⁹ Los ciclos de los años 2001 y 2012 ocuparon, respectivamente, 14 y 13 salas teatrales de la Ciudad de Buenos Aires. Mientras que los ciclos de los años 2005 y 2014 ocuparon, respectivamente, 5 y 2 salas.

CONCLUSIONES

Teatro x la Identidad (TxI) surgió como una de las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión que *Abuelas* comenzó a elaborar a partir de su vigésimo aniversario como Asociación en el año 1997. Sin embargo, el teatro no fue una estrategia más entre otras. El teatro se convirtió en la herramienta emblemática de la producción cultural de *Abuelas* que no sólo permaneció de manera ininterrumpida en el tiempo, sino que además se expandió geográficamente a nivel nacional e internacional. La irrupción del teatro como una estrategia de búsqueda y de difusión institucional entre los años 1997 y 2001 se produjo a partir de la confluencia de momentos de sedimentación de prácticas dramáticas de las Abuelas que implicaron la construcción, por parte de ellas mismas, de personajes, de situaciones, de códigos y de acciones para poder reunirse y buscar a sus nietos/as en medio del accionar represivo del terrorismo de Estado, a fines de los años '70; de una puesta en relato testimonial, familista y humanitaria para legitimar y visibilizar públicamente la búsqueda de los/as nietos/as apropiados/as, la denuncia de la existencia de un plan sistemático de apropiación ejecutado por la dictadura, y la historia y la lucha de las Abuelas como colectivo, a mediados de los años '80; y de prácticas performáticas y artísticas en el escenario público por parte de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as – agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*- que revitalizaron las prácticas y los discursos del movimiento de derechos humanos, a mediados y fines de los años '90.

La aparición del teatro como una herramienta artística al servicio de la causa de *Abuelas* se produjo en el marco de un cambio de rumbo efectuado por la Asociación hacia fines de los años '90, que marcó un antes y un después en su historia: por un lado, la decisión de tener una política institucional en relación a los medios masivos de comunicación en torno a la temática de la apropiación de menores y su búsqueda a partir de la producción de materiales de difusión de archivo propio. Esta decisión se tomó ante la constatación del escaso tratamiento de aquella temática por parte de los medios que, además y por lo general, iba a contramano de lo que *Abuelas* pretendía visibilizar públicamente. Por el otro, la iniciativa de esta política institucional también implicó la elaboración de nuevas estrategias de búsqueda y de difusión destinadas al público de la generación de los/as nietos/as apropiados/as para despertar la duda en torno a sus identidades. Ante la comprobación de que los/as nietos/as que buscaban, por

entonces, ya eran jóvenes con autonomía de decisión, para tener llegada y producir identificación en ese público, las nuevas estrategias apelaron a sus medios de socialización, a sus consumos culturales y a sus pares generacionales.

Estas estrategias incluyeron la realización de campañas de difusión masiva y de convocatorias a personalidades de la cultura, del arte y de los medios. Esas campañas implicaron, a su vez, la elaboración de una serie de producciones audiovisuales. Estas producciones combinaron los usos de los géneros ficcional y testimonial para construir las figuras y las historias de nietos/as recuperados/as, articulando modos de representación entre lo singular y lo universal. Apelaron a las actuaciones de jóvenes actores no profesionales, y a las participaciones de nietos/as recuperados/as y de hermanos/as de nietos/as apropiados/as para producir el máximo efecto de realidad y de identificación en el público joven de la generación de los/as nietos/as apropiados/as. Pero también recurrieron a las interpretaciones de actores y de actrices reconocidos/as públicamente para potenciar la llegada masiva de estas producciones a la audiencia. Utilizaron procedimientos mayormente pertenecientes al realismo, como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las actuaciones de carácter realista que buscan representar fielmente las psicologías de los personajes y generar una empatía emocional en la audiencia. Reprodujeron ejes temáticos presentes en el discurso institucional de *Abuelas*, como la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Configuraron y transmitieron de manera reiterada ciertos modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad que replicaban informaciones elaboradas y puestas en circulación por la labor y la literatura institucionales de *Abuelas*. Estas producciones, y en particular los materiales educativos analizados, buscaron promover la “restitución *del derecho* a la identidad” de los/as niños/as y jóvenes, tematizando y problematizando el acto de restitución de la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as.

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

El teatro irrumpió en la historia de *Abuelas* ocupando un lugar de relevancia como homenaje y como cierre en su primera campaña de difusión titulada *¿Vos sabés quién sos?*, realizada en el marco de la celebración de su vigésimo aniversario en el año 1997. “El Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo” dejó el camino abierto en el tiempo para el surgimiento de una nueva aproximación del teatro a la causa de la Asociación y de un nuevo antecedente de lo que sería la consolidación de TxI como el emblema de la producción cultural de *Abuelas*: el espectáculo semimontado *A propósito de la duda* estrenado en el año 2000. Tanto el homenaje como el semimontado se produjeron a partir de una confluencia de intereses entre *Abuelas* y algunos/as teatristas. *Abuelas* buscaba otorgarle legitimidad y visibilidad públicas a su causa a través de la cultura, del arte y de los medios. Mientras que los/as teatristas pertenecientes a la tendencia realista se propusieron darle continuidad a un proyecto de teatro comprometido con la realidad social y política, y como forma de construcción de conocimiento en el contexto de crisis del modelo neoliberal.

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

Tanto el homenaje como el semimontado documentaron y denunciaron la vigencia en democracia de un delito cometido en dictadura, como forma de acción política concreta. Mientras que la convocatoria a una gran cantidad y diversidad de actores y de actrices que, en su mayoría, tenían la característica en común de tener visibilidad pública contribuyó a la transmisión masiva y espectacular de esa documentación y de esa denuncia en un medio no masivo como es el teatro, además de colaborar en el incremento de consultas en la sede de *Abuelas*. Ambos espectáculos trabajaron a partir de lenguajes y procedimientos estéticos como el formato coral, para construir un relato polifónico en el que cada una de las voces de los/as intérpretes intervenía de manera coordinada; el monólogo para interpelar al público a partir de la puesta en escena de relatos singulares-personales; y la articulación entre los géneros ficcional y testimonial para vincular modos de representación entre lo singular y lo universal, de manera similar a la estética de las producciones audiovisuales de *Abuelas*.

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

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

En contraposición al abordaje referencialmente directo de *A propósito de la duda*, la obra *Playback*, estrenada en ese mismo año 2000, propuso un tratamiento metafórico de ese trastocamiento narrativo mediante el recurso del playback: el apropiado aparecía representado como un ser despojado de su voz y de su discurso propios que, por tanto, no tenía otra alternativa que repetir de manera automatizada el discurso de sus apropiadores.

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

El homenaje y, sobre todo, el semimontado funcionaron como condiciones de posibilidad para el surgimiento de TxI. Su origen apareció representado en el relato de algunos/as de sus protagonistas como un inicio y como un espacio románticos, horizontales, abiertos y plurales. Esta visión compartida sobre el origen se vio alimentada por el contexto de crisis económica, política, social y cultural de los años

2000/2001, de eclosión o *boom* de la memoria, y del nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Tanto teatristas como *Abuelas* se atribuyeron el haber formado parte de la idea inicial de ser un lugar de construcción de relatos sobre las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad para, además, intentar incidir recursivamente sobre aquellas. Una idea que resultó ser exitosa tanto para *Abuelas*, por la legitimidad y visibilidad públicas que obtuvo su causa, como para algunos/as teatristas que lograron articular sus profesiones con una militancia. En este sentido, TxI podría ser considerado como una experiencia que intenta ser continuadora de las experiencias de teatro militante de fines de los '60 y mediados de los '70, fundamentalmente, en dos aspectos: el servicio y el compromiso. La puesta del teatro al servicio de una causa que, en este caso, puede ser definida como micropolítica, a diferencia de las causas macropolíticas de las experiencias de teatro militante,²⁰⁰ por la construcción de relatos sobre el delito de apropiación de menores, y el compromiso de intentar incidir sobre aquella causa a partir de la experiencia teatral.

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

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

Las producciones teatrales del primer ciclo de TxI en el año 2001 replicaron, en su mayoría, los ejes temáticos alrededor de las que se construyeron las producciones

²⁰⁰ Dubatti designa a la micropolítica como “la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas”, es decir, “los grandes discursos políticos de representación, de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, peronismo, radicalismo, etc.)” (2006: 14).

audiovisuales de *Abuelas*: la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Las producciones que se caracterizaban por apelar a procedimientos realistas como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las formaciones actorales en métodos realistas abordaban, de manera directa, las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Mientras que aquellas producciones que recurrían a procedimientos metafóricos, fragmentarios, yuxtapuestos, absurdos y humorísticos, así como también a actuaciones formadas en estéticas diversas, trataban problemáticas referidas a la “restitución *del derecho* a la identidad”.

Las repercusiones del primer ciclo de TxI posibilitaron y legitimaron, de alguna manera, la aparición contemporánea, aunque efímera, de otro ciclo de teatro al servicio de la causa de otro organismo de derechos humanos: el ciclo “Jueves de la Memoria” en homenaje a la lucha de las Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora, organizado también por teatristas pertenecientes a la tendencia realista, en el Teatro del Pueblo. Este ciclo tematizó y dramatizó las mismas problemáticas que abordó TxI, como la desaparición y el delito de apropiación de menores, y apeló a los mismos procedimientos realistas mencionados. No obstante, una de sus obras trabajó dramáticamente el deseo de venganza de los afectados directos hacia los responsables de las desapariciones. Un tema tabú que sólo reaparecerá, también de manera excepcional y por fuera de los ciclos de TxI, en el circuito teatral independiente de Buenos Aires en los años 2008 y 2009.

TxI se concibió como un momento de sedimentación de prácticas dramáticas, performáticas y artísticas de *Abuelas*, hijos/as, nietos/as y hermanos/as agrupados/as colectiva y políticamente. Pero, además, desde el primer ciclo, TxI supo poner en escena los *performances* testimoniales de *Abuelas*, hijos/as, hermanos/as y nietos/as como corolario de la ficción teatral, de manera similar a las producciones audiovisuales de *Abuelas*. Incluso, TxI configuró un modo institucional de representación de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad a partir de la dramatización de estos denominados *performances* testimoniales en una serie de monólogos y de “testimonios” que fueron puestos en escena en los ciclos de los años 2002 y 2005.

Desde la etapa de origen, se evidenció la articulación de dos relaciones/tensiones en TxI: entre la autogestión y el ingreso a las lógicas de la industria cultural, y entre la independencia político-partidaria y el establecimiento de apoyos económicos,

institucionales y políticos. Por un lado, el ingreso a ciertas lógicas de la industria cultural, como la venta de *merchandising* y la convocatoria a figuras del espectáculo, fue entendido como una contrapartida necesaria para sostener económicamente la organización y realización de sus ciclos teatrales. Pero también para atraer una mayor cantidad y diversidad de espectadores que no eran público de teatro, y obtener legitimidad y visibilidad públicas para un medio no masivo como es el teatro. De esta manera, TxI intentó que este fenómeno específico del teatro político-social tuviera una llegada masiva.

Por otro lado, TxI se pretendió desde sus inicios como una experiencia teatral independiente de la política partidaria y de los gobiernos de turno que, por ese entonces, se encontraban inmersos en la crisis. No obstante, la recepción de algunos apoyos iniciales por parte de algunos organismos dependientes del gobierno porteño puso en cuestión esa originaria y pretendida independencia. De este modo, TxI se iniciaba como una empresa teatral a escala local. A partir de la apertura de un nuevo contexto histórico, político, social y memorial en el año 2003, se expandirá a escala nacional, con el establecimiento explícito de nuevos apoyos políticos.

A partir del segundo ciclo de TxI, en el año 2002, se comprobó el inicio del atravesamiento de un proceso de institucionalización por parte del colectivo porteño fundador, representado por su comisión directiva. Este proceso implicó la integración social y estructural de dicho colectivo a través de la articulación con políticas estatales en materia de memoria y con estrategias de búsqueda y de difusión de *Abuelas* a partir del año 2003. “TxI Itinerante” se articuló como una herramienta de difusión de las actividades y de la presencia en algunas ciudades del interior del país de la Red Nacional por el Derecho a la Identidad, puesta en marcha por la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad –dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación- y por *Abuelas*. Por su parte, “TxI Itinerante” realizaba una cierta cantidad de funciones en escuelas y en organizaciones sociales en todo el país a cambio de subsidios provenientes de la Secretaría de Cultura (hoy Ministerio de Cultura) y el Ministerio de Desarrollo Social. Además, “TxI Itinerante” llevó a cabo funciones en instituciones de las Fuerzas Armadas y de Seguridad, por disposición de la entonces Ministra de Defensa Nilda Garré. Por último, los libros de TxI que contienen los textos dramáticos de las obras que formaron parte de los ciclos del período 2002-2014 fueron publicados por el Ministerio de Educación para ser puestos en circulación en las escuelas de todo el país.

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

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

Otra de esas acciones propias fue el establecimiento y la consolidación de un modo institucional de representación de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad, denominado por la comisión directiva como “temática directa”. Este modo de representación se caracterizó por la apelación al trabajo dramático con testimonios reales, a las actuaciones de carácter realista por parte de actores y de actrices reconocidos públicamente, y otras figuras del espectáculo y de los medios, y las búsquedas efectistas para alcanzar un público masivo y generar una empatía emocional en ese público. La consolidación de este modo institucional de representación evidenció y logró resolver otra de las relaciones/tensiones existente desde los inicios de TxI, entre los objetivos de alcanzar una masividad de público y de profundizar la exploración estética de sus producciones teatrales, en favor del primer objetivo.

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

Estos monólogos y testimonios tematizaron y dramatizaron una serie de narrativas más reduccionistas, y otras más heterogéneas y matizadas con respecto a la sustitución/restitución de la identidad, la lucha de los familiares por la recuperación de los/as menores apropiados/as y la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas: la configuración de una noción compleja de identidad que incluyó vivencias y afectos de diversas experiencias de apropiación, de manera similar a *A propósito de la duda* y *Playback*; la reproducción del relato épico de las Abuelas en torno a la búsqueda de los menores apropiados por parte de sus familias biológicas; la complejidad de la experiencia de la apropiación al introducir las figuras de la adopción y de los padres adoptivos; la réplica del uso estratégico de la narrativa humanitaria para representar la figura de las mujeres embarazadas detenidas-desaparecidas a partir de identidades de género que cooptan o anulan sus identidades como militantes políticas.

Por otro lado, una serie de obras que se seleccionaron y se pusieron en escena en los ciclos de TxI entre los años 2002 y 2011 introdujeron algunas narrativas ambiguas, que presentan aperturas o interrupciones de sentido, que pusieron en cuestión o tomaron distancia del discurso institucional de *Abuelas*, y que apostaron a la inclusión de lenguajes y procedimientos estéticos disruptivos para abordar la apropiación de menores y la restitución de la identidad. Quizás en estas poéticas radica la capacidad política de TxI, más allá de su objetivo político-institucional fundacional. No obstante, la mayoría de estas obras no se volvieron a poner en escena en los ciclos ni en las funciones itinerantes, y/o no se convirtieron en las producciones más representativas del colectivo. Esto indicaría que el colectivo no alcanzó completamente el objetivo estético de introducir nuevos sentidos, lenguajes y procedimientos. Por el contrario, de manera contemporánea a la puesta de estas obras, por fuera de los ciclos de TxI, en el circuito independiente del campo teatral de Buenos Aires se presentaron una cantidad de piezas sobre la dictadura y la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as que profundizaron aún más esa puesta en cuestión y esa toma de distancia, tanto en términos estéticos como políticos, del teatro realista, del discurso de *Abuelas* y del discurso del movimiento de derechos humanos en general, y que emergen como casos paradigmáticos. Algunas de esas obras son *Los Murmullos* (Luis Cano, 2002); *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (Ana Longoni, 2004); *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (Daniel Veronese, 1994; 2005); *áRBOLES. Sonata para viola y mujer* (Ana Longoni y María Morales Miy, 2006-2007); y *Mi vida después* (Lola Arias, 2009).

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

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

El establecimiento de estos apoyos implicó a cambio la articulación de algunas estrategias y materiales del colectivo con las políticas de memoria del Estado Nacional, tal como se dio cuenta anteriormente. También transformó la reconfiguración de su discurso institucional explícitamente a favor de esas políticas, poniendo en jaque su originaria y pretendida independencia económica y político-partidaria, lo que provocó el alejamiento de algunos/as teatristas. Pero, por otro lado, este tipo de proyectos vinculados a la cultura y a los derechos humanos estaban siendo desfinanciados por parte del gobierno porteño. En el marco de esa desfinanciación, se encontraba el intento de veto del aumento del único subsidio anual fijo al que, según la comisión directiva, accedían para sostener el funcionamiento institucional por parte del entonces Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Mauricio Macri. Es decir que, si bien el colectivo y su proyecto estaban estrechamente emparentados con las políticas de memoria del Estado Nacional, sus mayores apoyos de índole económica provenían de las políticas culturales del gobierno porteño. Ahora bien, el veto no sólo no se efectivizó, sino que su repudio por parte de su comisión directiva, de algunos políticos, de teatristas y de medios derivó en un proceso de relegitimación pública del colectivo. Pero esta relegitimación obtenida descansaba no tanto en el hecho teatral en sí mismo que el colectivo representaba, sino en su originaria y estrecha relación con la causa de

Abuelas que gozaba de una doble legitimidad y visibilidad públicas. Éstas fueron construidas por la misma Asociación a lo largo de los años, y oficializadas, entonces, por el Estado Nacional.

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

Antes de ser electo como Presidente, Macri, en consonancia con sus vetos como Jefe de Gobierno Porteño, construyó el relato del “curro de los derechos humanos”²⁰¹ para deslegitimar y, así, poder desfinanciar desde el Estado a las causas de los organismos de derechos humanos. Mientras que el ex Ministro de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Darío Lopérfido –de quien dependía la continuidad del subsidio anual fijo para el colectivo-, contribuyó a la construcción de aquel relato deslegitimador al declarar públicamente que en Argentina no hubo treinta mil desaparecidos, generando una ola de repudios por parte de organismos de derechos humanos y de personalidades de la cultura.

En suma, en este nuevo escenario político se observa la conformación de un contexto desfavorable a los grupos y proyectos vinculados a los derechos humanos, al tiempo que ese contexto recibe la “pesada herencia”²⁰² de la instalación social de las causas del movimiento de derechos humanos. En este marco, cabe preguntarse cómo influirá este contexto conflictivo en las producciones, las estrategias y los discursos institucionales de TxI y cómo éste podrá incidir sobre aquel contexto: ¿qué sentidos estéticos y políticos configurarán sus producciones teatrales para continuar disputando la memoria en torno al pasado reciente y al delito de apropiación de menores, pero también para seguir promoviendo el derecho a la identidad de todos/as los/as hombres y mujeres? ¿Qué estrategias desplegará para llegar a nuevos públicos ajenos no sólo a la causa de *Abuelas*, sino también a las causas del movimiento de derechos humanos en general? ¿Qué apoyos institucionales, políticos y económicos podrá establecer sin que

²⁰¹ En Argentina, el término “curro” significa estafa.

²⁰² Esta frase fue acuñada por la Alianza Cambiemos para referirse a la supuesta corrupción, ineficacia y utilización de los fondos públicos con fines políticos de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner para justificar la implementación de políticas de ajuste y de reducción del gasto público por parte del gobierno de Macri. Entre aquellos fines políticos, se señala a las causas de los organismos de derechos humanos que fueron relegitimadas oficialmente por las políticas de memoria implementadas por parte del Estado Nacional en el período 2003-2015.

los intereses que representan esos apoyos impliquen una anulación de las funcionalidades políticas de sus producciones y de sus estrategias? ¿Cómo reconfigurará su discurso institucional sin involucrar su originaria y pretendida independencia como movimiento de teatro político apartidario?

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MEMORIA, DERECHOS HUMANOS Y REPRESENTACIONES

-Agamben, Giorgio (2000). “El testigo”, en *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos: 13-40.

-Amado, Ana. “Ficciones de la memoria (notas sobre estéticas y políticas de representación)”, en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, n. 7, Octubre 2001. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 138-148.

----- “Cine argentino: cuando todo es margen”. *El ojo que piensa*, N° 1, México. Publicado originalmente en *Revista Pensamiento de los Confines*, 2002. Disponible en: http://www.elojoquepiensa.udg.mx/espanol/revis_01/secciones/veranali/artic_04.pdf.

Fecha de consulta: 26/09/16.

----- (2009). “Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación”, en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue: 164-203.

-Arfuch, Leonor (2008). *Crítica cultural: entre política y poética*. Buenos Aires: Paidós.

-Baer, Alejandro (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Buenos Aires: Losada.

-Beverley, John (2004). “¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno”, en *Subalternidad y representación. Debates de teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana: 103-126.

-Bonaldi, Pablo Daniel (2006). “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”, en Jelin Elizabeth y Diego Sempol (Comps.). *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, Social Science Research Council: 143-184.

-Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más, la memoria de las desapariciones en la argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.

-Da Silva Catela, Ludmila (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.

- “Diario de una princesa montonera”. Disponible en: <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/> (Fecha de consulta: 10/5/2016).
- Enaudeau, Corinne (1999). *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia y Marina Franco (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, Claudia (2001). “La construcción del ‘arrepentimiento’: los ex represores en la televisión”, en *Entrepasados*, N° 20/21, s/p.
- (2002). *Del estrado a la Pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.
- (2004). “La télévision comme scène de la mémoire de la dictature en Argentine. Une étude sur les récits et les représentations de la disparition forcée de personnes”, Tesis de Doctorado, Université Paris VIII (inédita).
- Filc, Judith. (1997). *Entre el parentesco y la política: familia y dictadura, 1976-1983*. Buenos Aires: Biblos.
- García Reynoso, Gilou. “Memoria y olvido”, en *El Rodaballo. Revista de política y cultura*, Año 1, N° 1, noviembre 1994, pp. 20-21.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Informe CO.SO.FAM. La violación de los derechos humanos de argentinos judíos bajo el régimen militar (1976-1983). Barcelona, marzo de 1999. Disponible en: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/cosofam/cosofam2.htm>. (Fecha de consulta: 21/1/2016).
- Jelin, Elizabeth (1995). “La política de la memoria: el movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina”, Carlos H. Acuña, Inés González Bombal, Elizabeth Jelin, Oscar Landí, Luis Alberto Quevedo, Catalina Smulovitz, Adriana Vacchieri (Resp.). *Juicio, Castigos y Memorias. Derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión: 103-146.
- (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2010, [2006]). “¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra”, en Emilio Crenzel (Coord.). *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas: 1983-2008*. Buenos Aires: Biblos: 227-249.

- (2010). "El terrorismo de Estado y la familia", en *Pan y Afectos. La transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LaCapra, Dominick (2007). "Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores", en Saul Friedländer (comp.). *En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Longoni, Ana (2005). "Traiciones. La figura del traidor (y la traidora) en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión, en Jelin & Longoni. *Escrituras, imágenes, escenarios ante la represión*. Madrid/Buenos Aires: Siglo XIX.
- (2009). "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López". Buenos Aires: Errata # 0.
- Lorenz, Federico (2002). "¿De quién es el 24 de marzo? Las luchas por la memoria del golpe de 1976", en Jelin, Elizabeth (comp.). *Las conmemoraciones. Las disputas en las fechas "in-felices"*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores: 53-98.
- Lvovich, Daniel y Bisquert, Jaquelina (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Markarian, Vania (2004). "De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: Los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos", en *Cuadernos del CLAEH*, número 89, Montevideo, Uruguay.
- Masiello, Francine (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma.
- Rabotnikof, Nora (2007). "Memoria y política a treinta años del golpe". En Lida, Crespo y Yankelevich (Comps.) Argentina, 1976. *Estudios en torno al golpe de Estado*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina: 259- 284.
- Richard, Nelly (1998). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- (2000). *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- (2002). "La crítica de la memoria", en *Cuadernos de Literatura*, N° 8, enero-junio, Bogotá, pp.187-193.
- (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Santiago de Chile: Siglo XXI Editores.

- Sikkink, Kathryn (1996). "The Emergence, Evolution, and Effectiveness of the Latin American Human Rights Network", en Elizabeth Jelin y Eric Hershberg (Eds), *Constructing Democracy: Human Rights, Citizenship, and Society in Latin America*, Boulder, Westview Press, pp. 59-84.
- Sosa, Cecilia (2012). "Queremos mamá y papá". Duelo y filiación en la Argentina contemporánea", en *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, N° 81, agosto, pp. 42-47. Disponible en: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/SOCIALES-81-interior-revista.pdf> (Fecha de consulta: 13/3/2016).
- Valdéz, Patricia (2001). "Tiempo óptimo' para la memoria" en Groppo, Bruno y Flier (Comps.). *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la Memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones Al Margen: 63- 82.
- Vezzetti, Hugo (2002). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Verzero, Lorena. "Archivos de la represión: negociaciones de la memoria en el documental argentino actual". Comunicación presentada en las *Terceras Jornadas de Archivo y Memoria*. Madrid, 21 y 22 de febrero de 2008. Disponible en: <http://www.archivoy memoria.com> (Fecha de consulta: 18/11/2013).

IDENTIDAD, APROPIACIÓN DE MENORES Y RESTITUCIÓN DE LA IDENTIDAD

- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (2007). *El trabajo del Estado en la recuperación de la identidad de jóvenes apropiados en la última dictadura militar*. Buenos Aires: CONADI.
- Da Silva Catela, Ludmila (2005). "Un juego de espejos: violencia, nombres, identidades. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar argentina", en *Telar* (vol.2, nro.2-3). Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 125-140.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.

- Herrera, Matilde – Ernesto Tenenbaum (1990). *Identidad. Despojo y Restitución*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto.
- Martínez, Victoria (1987). *Terrorismo de Estado: efectos psicológicos en los niños*. Buenos Aires: Paidós.
- Nosiglia, Julio E. (1985; 2007). *Botín de guerra*. Buenos Aires: Cooperativa Tierra Fértil.
- Pelento, María Lucila (2001). “Violencia social y formación de mitos”, en *Memoria social: fragmentaciones y responsabilidades*. Montevideo: Ediciones Trilce: 83-88.
- Pierini, Alicia (1993). *El derecho a la identidad: los avances científicos, la regulación jurídica y los principios de la convención sobre los derechos del niño* (Ley 23.849). Buenos Aires: EUDEBA.
- Pietragalla, Horacio. “Un momento histórico”, en *Página/12*, 9/11/2010. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-156549-2010-11-09.html> (Fecha de consulta: 29/11/2013).
- Quintana, María Marta. “Sentido(s) de identidad: el caso de la apropiación/restitución de niños/as y jóvenes en Argentina”, en *Teoria e cultura* ½, 2011, V. 6, N°1, E 2. Disponible en: <http://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/article/view/2051/1489> (Fecha de consulta: 30/5/2014).
- Ricoeur, Paul (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós.
- Rodolfo, Marisa (2001). “Trauma, memoria e historización: los niños desaparecidos víctimas de la dictadura militar”, en *Memoria social: fragmentaciones y responsabilidades*. Montevideo: Ediciones Trilce: 89-98.
- Sin autor. “Ahora siento la responsabilidad de participar”, en *Página/12*, 17/10/2015. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-284061-2015-10-17.html> (Fecha de consulta: 12/2/2016).
- Torres Molina, Ramón (1987). “La problemática específica de los niños desaparecidos”, en *La desaparición: crimen contra la humanidad*. Buenos Aires: Asamblea Permanente por los Derechos Humanos: 137-149.
- “Tus hermanas te buscan”. Disponible en: <http://tushermanastebuscan.blogspot.com.ar/> (Fecha de consulta: 9/5/2016).
- Villalta, Carla (2005). “La apropiación de ‘menores’: entre hechos excepcionales y normalidades admitidas”, en *Estudios. Revista del Centro de Estudios Avanzados*, N°

16. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados: 129-147.

------. “Cuando la apropiación fue *adopción*. Sentidos, prácticas y reclamos en torno al robo de niños”, en *Cuadernos de antropología social*, n. 24, Buenos Aires, julio/diciembre 2006. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2006000200008 (Fecha de consulta: 10/3/2016).

ABUELAS DE PLAZA DE MAYO

----- (2007). *Historias de Abuelas. 30 años de búsqueda – 1977-2007*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.

-Dandán, Alejandra. “El otro archivo de la memoria”, en *Página/12*, 9/4/2006. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-65380-2006-04-09.htm> (Fecha de consulta: 23/11/2014).

-Guglielmo, Luciana (2011). “Memorias intergeneracionales de la Dictadura: un estudio sobre el reconocimiento de la dimensión política y de la dimensión juvenil de los hijos de desaparecidos, a través de narrativas de Abuelas de Plaza de Mayo”. Tesina de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.

-Gutiérrez, Graciela Beatriz (2004). “Con el cuerpo, con la pluma y la palabra. Abuelas de Plaza de Mayo. 25 años de comunicación gráfica de vía pública. Reconstrucción y análisis”. Tesina de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.

-“Historietas por la Identidad”. Disponible en: <http://hisxi.blogspot.com.ar/> (Fecha de consulta: 9/5/2016).

-Lattuada, Florencia (2010). “La ficción en televisión en la exposición de conflictos sociales. El caso de Televisión x la Identidad”. Tesina de grado de la Licenciatura en Comunicación Social. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Escuela de Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario. Inédita.

-Penchaszadeh, Víctor B. (2012). “Uso de la identificación genética en la reparación de la violación del derecho a la identidad durante la dictadura militar argentina”, en Penchaszadeh (comp.). *Genética y Derechos Humanos. Encuentros y desencuentros*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós: 263-298.

-Quintana, María Marta. “Configuraciones discursivas de Abuelas de Plaza de Mayo: enunciación y mecanismos retóricos en Botín de Guerra”, en Dossier temático: “Representaciones culturales de la apropiación de menores en el franquismo y en Argentina”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*. N° 3, mayo de 2014. Universidad de Valencia, España. Disponible en: <http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3577/3353> (Fecha de consulta: 30/5/2014).

Sitio web de Abuelas de Plaza de Mayo

-Área de Difusión:

<https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1> (Fecha de consulta: 31/10/2011).

-Recursos educativos:

<https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/recursos-educativos-4> (Fecha de consulta: 25/11/2011).

-Videos educativos:

<https://www.abuelas.org.ar/galeria-videos/videos-educativos-8> (Fecha de consulta: 25/11/2011).

-Spots:

<https://www.abuelas.org.ar/galeria-videos/spots-1> (Fecha de consulta: 1/11/2011).

-Programas de televisión:

<https://www.abuelas.org.ar/galeria-videos/programas-tv-2> (Fecha de consulta: 1/11/2011).

(Fecha de consulta: 26/11/2011).

TEATRO, CAMPO TEATRAL Y TEATRALIDADES

-Arreche, Araceli – Lorena Verzero. “En búsqueda de un cuerpo ‘decidido’. Reflexiones con Bruno Bert y Antonio Céllico”, en *Revista Afuera, Estudios de Crítica cultural*. 2010, Año V, número 8. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=83&nro=8> (Fecha de consulta: 25/4/2012).

- Arreche, Araceli. “Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro”, en *Palos y Piedras. La revista del CCC*. Enero/ abril 2013, N° 17. Disponible en: http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/379/cuerpo_presente_y_cuerpo_ausente_relaciones_y_diferencias_entre_cine_y_teatro.html#4sym (Fecha de consulta: 19/2/2016).
- Brecht, Bertolt (1953). *Versuche 27/ 32 Heft 12*. Berlín: Suhrkamp Verlag.
- Brownell, Pamela (2009). “El teatro antes del futuro: sobre *Mi vida después* de Lola Arias”, en *Telón de Fondo. Revista de análisis y crítica teatral*, N° 10. Disponible en: <http://telondefondo.org/numeros-anteriores/numero10/articulo/210/el-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html> (Fecha de consulta: 10/5/2015).
- Castronuovo, Estela (2003). “*Teatroxlaidentidad: el coro, el lugar de la verdad y la memoria colectivas*”, en Paz, Marta Lena y Estela Castronuovo (editoras). *Teatro – Cine – Narrativa ¿Imágenes del nuevo siglo? Programa TEALHI (Teatro argentino, latinoamericano e hispano)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 35-40.
- Ciclo “Jueves de la Memoria” en el Teatro del Pueblo. Disponible en: http://www.teatrodelpueblo.org.ar/obras/jueves_de_la_memoria.htm (Fecha de consulta: 19/4/2012).
- Copferman, Emile – Georges Dupré y otros (1969). *Teatros y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cruz, Alejandro. “Puede caer el árbol, pero no la esperanza”, en *La Nación*, 23/12/2001. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/361395-puede-caer-el-arbol-pero-no-la-esperanza> (Fecha de consulta: 28/4/2012).
- . “Los museos, al teatro”, en *La Nación*, 25/11/2000. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/42384-los-museos-al-teatro> (Fecha de consulta: 20/3/2012).
- De La Puente, Maximiliano (2011). “El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente. Análisis de tres obras teatrales sobre la década del setenta en el período 1995-2010”. Tesis de la Maestría en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- (2013). “Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre la década del setenta en Argentina en el período 1995-2010”. Plan de tesis para el Doctorado en Ciencias Sociales de la UBA.

- Del Campo, Alicia (2004). "Teatralidad, identidad nacional y memoria histórica como categorías espectaculares modeladoras de sensibilidades sociales", en *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito comunicaciones: 38-84.
- Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminares. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, Fundación OSDE.
- "La dramaturgia de Daniel Veronese: poéticas y lecturas", en *Saquen una Pluma Dramaturgia Rodante*, 18/5/2012. Disponible en: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2012/05/18/la-dramaturgia-de-daniel-veronese-poeticas-y-lecturas-por-jorge-dubatti/> (Fecha de consulta: 25/5/2015).
- Etcétera*. Disponible en: <https://grupoetcetera.wordpress.com/about/> (Fecha de consulta: 6/9/2016).
- Féral, Josette (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación/ Universidad de Buenos Aires.
- Freire, Susana. "El teatro en tiempos de crisis", en *La Nación*, 3/6/2001. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/309755-el-teatro-en-tiempos-de-crisis> (Fecha de consulta: 29/4/2012).
- "Entre logros y preguntas urgentes", en *La Nación*, 23/12/2001. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/353959-entre-logros-y-preguntas-urgentes> (Fecha de consulta: 28/4/2012).
- Fukelman, María (2015). "Los antecedentes del Teatro del Pueblo en Buenos Aires", Inédito.
- Giella, Miguel Ángel (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro Argentino Bajo Vigilancia*. Vol. I, Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos, dirigida por Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Corregidor.

- (2003). “Campo teatral y serie social”, en Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. 5. El teatro actual (1976 – 1998). Buenos Aires: Galerna: 277-287.
- Grupo de Arte Callejero (GAC). Disponible en: http://cvaa.com.ar/03biografias/grupo_arte_callejero.php (Fecha de consulta: 6/9/2016).
- Mogliani, Laura – María de los Ángeles Sanz (2003). “El teatro de la parodia y el cuestionamiento”, en Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. 5. El teatro actual (1976 – 1998). Buenos Aires: Galerna: 498-510.
- Pellettieri, Osvaldo (2000). *El teatro del año 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- (2003). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. 5. El teatro actual (1976 – 1998). Buenos Aires: Galerna.
- Perera, Verónica (2016). “Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013”, en Dossier temático “Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente argentina y latinoamericana”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, N° 5, marzo, pp. 84-105. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Perera/pdf>
- Piscator, Erwin (1957). *Teatro político*. Buenos Aires: Futuro.
- Proaño Gómez, Lola (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Universidad de California: Gestos.
- Radice, Gustavo (2007). “La Escuela de Teatro de La Plata”, en Osvaldo Pellettieri (Director), *Historia del teatro argentino en las provincias, Vol. II*. Buenos Aires: Galerna: 57-58.
- Rodríguez, Alejandra; Ocampo, Leila y Milanesi, Mariana (2003). “*Murmullos de ausencia*. Director: Emilio García Wehbi. Autor: Luis Cano”, en Paz, Marta Lena y Estela Castronuovo (editoras). *Teatro – Cine – Narrativa ¿Imágenes del nuevo siglo?* Programa TEALHI (Teatro argentino, latinoamericano e hispano). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 339-344.
- Sagasetta, Julia Elena (2003). “*Los murmullos de Luis Cano*”. Interrelación artística y compromiso”, en Paz, Marta Lena y Estela Castronuovo (editoras). *Teatro – Cine – Narrativa ¿Imágenes del nuevo siglo?* Programa TEALHI (Teatro argentino, latinoamericano e hispano). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires: 161-174.

- Schraier, Gustavo. "Circuitos. ¿Qué circuitos?", en *Picadero. Publicación Cuatrimestral del Instituto Nacional del Teatro*, N° 18. Disponible en: <http://gustavoschraier.com.ar/articulos.php?a=04#notas> (Fecha de consulta: 19/2/2016).
- Sin autor. "Los artistas temen que el teatro San Martín pase a la órbita privada", en *Télam*, 21/6/2013. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201306/22118-los-artistas-temen-que-el-teatro-san-martin-pase-a-la-orbita-privada.html> (Fecha de consulta: 21/4/2014).
- . "El teatro, creciendo en tiempos difíciles", en *La Nación*, 26/12/2000. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/46302-el-teatro-creciendo-en-tiempos-dificiles> (Fecha de la última consulta: 28/4/2012).
- . "Los derechos humanos como tema de un ciclo teatral", en *Clarín*, 21/6/2001. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2001/06/21/c-00501.htm> (Fecha de consulta: 19/4/2012).
- Sormani, Nora Lía. "'Libertablas: 30 años de compromiso estético y social con los niños y los jóvenes. Estudio y entrevista", en *Palos y Piedras*, Centro Cultural de la Cooperación, enero/agosto de 2009, N° 5/6. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/106/> (Fecha de consulta: 30/4/2012).
- Trastoy, Beatriz (2003). "Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural", en Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. 5. El teatro actual (1976 – 1998). Buenos Aires: Galerna: 104-111.
- (2006). "José María Muscari: hacia un teatro más allá de las definiciones", en Archivo Virtual de Artes Escénicas. Disponible en: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=44> (Fecha de consulta: 19/2/2016).
- Ursi, María Eugenia y Lorena Verzero (2011). "Teatro militante de los '70 y acciones estético-políticas de los 2000: Del teatro militante a los escraches". Ponencia presentada en *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Ampliación del campo de los derechos humanos. Memoria y perspectivas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_26/ursi_verzero_mesa_26.pdf (Fecha de consulta: 25/5/2015).
- Verzero, Lorena. "La escena como espacio para la reparación del daño", en *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, segunda época, año XI, N° 5, enero

2010. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS05.pdf> (Fecha de consulta: 18/2/2016).

----- (2011). “Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño”, en *Taller de Letras*, N° 49. Disponible en: <http://www.tallerdeletras.cl/revista-49/los-hijos-de-la-dictadura-construir-la-historia-con-ojos-de-nino/> (Fecha de consulta: 15/5/2015).

----- (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.

----- (2014). “Dispositivos de actuación: El cuerpo como configurador de sentidos”. 1° Congreso Internacional de Arte: Revueltas del arte. Lugar: Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

-Villagra, Irene (2013) *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.

-Weiss, Peter (1976). “Notas sobre el Teatro-Documento”, en *Escritos políticos*. Editorial Lumen: Barcelona: 99-110.

-Zunino, Pablo. “El teatro tiene memoria”, en *La Nación*, 21/11/1997. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/81242-el-teatro-tiene-memoria> (Fecha de consulta: 2/3/2012).

----- . “La gran catarsis colectiva”, en *La Nación*, 28/11/1997. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/81782-la-gran-catarsis-colectiva> (Fecha de consulta: 2/3/2012).

Semiótica del teatro

-De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.

-De Toro, Fernando (1987). “La semiosis teatral”, en *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna: 87-127.

-Pavis, Patrice (2000). “Los otros elementos materiales de la representación”, en *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós: 177-198.

----- (2011, [1996]). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.

-Trastoy, Beatriz – Perla Zayas de Lima (2005). “Objetos en escena”, en *Telón de Fondo. Revista de análisis y crítica teatral*, N° 2. Disponible en:

<http://www.telondelfondo.org/numeros-anteriores/numero2/articulo/25/objetos-en-escena.html> (Fecha de consulta: 16/4/2015).

-Ubersfeld, Anne (1989). “El teatro y el espacio”, en *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra: 108-136.

----- (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, Madrid.

Performance

-Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Duke University Press.

----- (2002). “‘You are Here’: The DNA of Performance”, en *The Drama Review.*, vol. 46, nro. 1, Spring, pp. 149-169.

----- (2006). “Trauma and Performance: Lessons from Latin America”, en *PMLA*, vol 121, nro 5, October 2006, 1674-1677.

-Taylor, Diana – Marcela Fuentes (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.

Murga

-Romero, Coco (2003). *La murga río subterráneo, que desborda*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Atuel.

-Sitio web de Los Verdes de Monserrat.
<http://www.agrupacionmurgas.com.ar/AgupacionesCapital/Monserrat/LosVerdes.htm>

(Fecha de consulta: 27/3/2012).

TEATRO X LA IDENTIDAD

-ADAI (2013). “ADAI apoya el ciclo Teatro x la Identidad”. Disponible en: <http://adai.org.ar/adai-apoya-el-ciclo-teatro-x-la-identidad/>. (Fecha de consulta: 3/3/2014).

-Asociación Argentina de Actores (2013). “La Asociación Argentina de Actores respalda a Abuelas de Plaza de Mayo y a Teatro x la Identidad”. Disponible en:

<http://www.actores.org.ar/noticias/la-asociacion-argentina-de-actores-respalda-abuelas-de-plaza-de-mayo-y-teatro-x-la-identidad>. (Fecha de consulta: 3/3/2014).

-Archivo de prensa de TxI.

-Arreche, Araceli (2012). “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario”, en *Revista Gestos*, Año 27, N° 53, pp. 105-124.

-Chaina, Patricia. “Todos con Abuelas”, en *Página/12*, 25/5/2000. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-05/00-05-25/pag29.htm> (Fecha de la última consulta: 22/4/2012).

-De Carlotto, Estela (2013). “La respuesta de Estela de Carlotto a Carlos Rivas: ‘No soy la Virgen María’”, en *La Nación*, 30/7/2013. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1605767-la-respuesta-de-estela-de-carlotto-a-carlos-rivas-no-soy-la-virgen-maria>. (Fecha de consulta: 2/3/2014).

-Daulte, Javier (2004). “Producción artística y crisis”, en Osvaldo Pellettieri (Ed.). *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires: EUDEBA.

-Devesa, Patricia (2002). “A propósito de Patricia Zangaro”, en Dubatti, Jorge (Coord.). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación: 385-392.

----- (2003). “Aportes a la historia del teatro argentino: *Teatro x la Identidad*”, en Dubatti, Jorge (Coord.). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.

-Diz, María Luisa (2011). “*Teatro x la Identidad: reflexiones sobre la puesta en escena de la duda, a propósito de la identidad*”. IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Ampliación del campo de los derechos humanos. Memoria y perspectivas. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_26/diz_mesa_26.pdf (Fecha de consulta: 3/4/2016).

-Documental *A propósito de la duda*. Realizado por Alejandro Narvaez y Horacio R. Ramos, 2000. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=YhGO5ERjZg4> (Fecha de consulta: 10/3/2012).

-Fukelman, María (2011). “Teatro político en la Argentina: el caso de *Teatro x la Identidad*”. Inédito.

- Freire, Susana. “Construimos un puente generacional maravilloso”, en *Página/12*, 6/12/2000. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-06/pag25.htm> (Fecha de consulta: 23/4/2012).
- Frías, Juan Manuel. “La mejor clase en la Escuela Naval”, en *Página/12*, 15/11/2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-254426-2014-09-03.html> (Fecha de consulta: 4/3/2014).
- Friera, Silvina. “Basta de ausentes”, en *Página/12*, 28/3/2001. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-03/01-03-28/PAG27.HTM> (Fecha de consulta: 4/5/2012).
- Gari, Facundo (2013). “Las Abuelas trascienden la coyuntura”, en *Página/12*, 31/7/2013. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-29413-2013-07-31.html>. (Fecha de consulta: 3/3/2014).
- Giberti, Karina (2004). “Entre cuatro paredes: la problemática identitaria en Crónica de las Indias de Araceli Arreche y Amancay Espíndola”, en Lena Paz, Marta y Castronuovo, Estela (comp.). *¿Imágenes del nuevo siglo? Teatro-Cine-Narrativa*. Buenos Aires: Programa TEALHI/Universidad de Buenos Aires.
- Méndez, Mercedes. “Compromiso”, entrevista a Daniel Fanego, en *Tiempo Argentino*, 8/9/2010. Disponible en: <http://tiempo.infonews.com/nota/115245/compromiso> (Fecha de consulta: 26/3/2012).
- Núcleo de Estudios sobre Memoria. Ciclo de entrevistas públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente: “Las propuestas estéticas, políticas y memoriales de Teatro x la Identidad”. Entrevista a Araceli Arreche. Disponible en: <http://memoria.ides.org.ar/files/2012/05/ENTREVISTA-ARACELI-ARRECHE-PARA-PUBLICAR-EN-WEB1.pdf> (Fecha de consulta: 30/11/2013).
- Pacheco, Carlos. “Y vos, ¿sabés quién sos?”, en *La Nación*, 30/6/2000. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/191427-y-vos-sabes-quien-sos> (Fecha de la última consulta: 19/4/2012).
- Paz, Marta Lena (2002). “La identidad es ancha y ajena. Nuevas perspectivas del problema de la identidad en Silencio en la noche de Alfredo Castellani y Alfredo Allende”, s/r.
- Pérez, Mariana Eva (2003). “Algunas notas sobre arte y memoria”. Ponencia presentada en Primer Encuentro Nacional de Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Buenos Aires: Inédita.

- Persino, María Silvina. “Espacio y opresión en el teatro de Patricia Zangaro”, en *Latin American Theatre Review*, Vol. 40, No 1: Fall 2006. Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1556/1531> (Fecha de consulta: 19/2/2016).
- Pertot, Werner. “Un veto contra la identidad”. *Página/12*, 28/1/12. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-186432-2012-01-28.html> (Fecha de consulta: 22/11/2013).
- Rivas, Carlos (2013). “El dolor de un artista (casi) libre”, en *La Nación*, 30/7/2013. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1605713-el-profundo-dolor-de-un-artista-casi-libre>. (Fecha de consulta: 2/3/2014).
- Rodríguez, Andrea (2002). “Nuestra historia se escribe con la contradicción, no con el panfleto”, en *Veintitrés*, 10 de octubre, pp. 26-29.
- Rodríguez, Natalia Haydeé (2007). “Tenemos que encontrarlos: Teatro por la Identidad, una propuesta de acercamiento a la ‘verdad’”. Tesina de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Inédita.
- Seibel, Beatriz (2001). “Teatro por la Identidad – Ciclo 2001”, en *Teatro al Sur Revista Latinoamericana* N° 19. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Sicouly, Patricia (2006). “*Teatroxlaidentidad: un teatro para la memoria*”. Tesis, Doctorado de Filosofía, College Park, Universidad de Maryland. USA: Inédita.
- Sin autor. “¿Quiénes son esos chicos?”, en *Clarín*, 5/6/2000. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2000/06/05/c-00702.htm> (Fecha de consulta: 22/4/2012).
- “Innovadora propuesta teatral reivindica la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo”, en *Vía Aérea*, 15 de agosto de 2000, Archivo de prensa de TxI, s/p.
- Sitio web de la Asociación Argentina de Actores. Teatro x la Identidad – Macri – El veto a la Memoria, a la Verdad y a la Justicia. Disponible en: <http://www.actores.org.ar/noticias/teatro-por-la-identidad-macri-el-veto-la-memoria-la-verdad-y-la-justicia> (Fecha de consulta: 25/11/2013).
- TxI (2013). “Un hecho político”, en *Página/12*, 31 de julio. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/29413-7498-2013-07-31.html>. (Fecha de consulta: 2/3/2014).
- Villagra, Irene (2007). “*Teatro Abierto y Teatro x la Identidad: dos experiencias de la historia argentina reciente y del tiempo presente*”. Ponencia presentada en XIII Jornadas

Nacionales de Teatro Comparado. Ciclo de Historia y Teoría Teatral. Centro Cultural Rojas y Centro Cultural de la Cooperación.

-Yaccar, María Daniela. “Teatro por la Identidad es un lugar de resistencia artística”, en *Página/12*, 3/9/2014. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-254426-2014-09-03.html> (Fecha de consulta: 4/3/2014).

-Werth, Brenda (2010). *Theatre, performance, and memory politics in Argentina*. USA: Palgrave Macmillan.

Sitio web de Teatro x la Identidad

-Institucional. Disponible en: <http://www.teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php?s=1> (Fecha de consulta 27/11/2013).

-Suplemento Especial Teatro x la Identidad, en *Página/12*, 9/4/2001. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/especiales/teatro2001/index.htm> (Fecha de consulta: 26/11/2011).

-Wittner, Pablo. “No teníamos conciencia de lo que estábamos armando”, en *Teatros de Buenos Aires*, N° 4, agosto de 2002, p. 2.

-Zangaro, Patricia. “Dramaturgia y urgencia”, en *Página/12*, 20/6/2004. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-36960-2004-06-20.html> (Fecha de consulta: 15/3/2012).

Libros y DVD de Teatro x la Identidad

-*Teatro x la Identidad* (2001). Obras de Teatro del Ciclo 2001. Buenos Aires: EUDEBA.

----- (2005). Obras de Teatro de los Ciclos 2002 y 2004. Buenos Aires: *Abuelas de Plaza de Mayo* – Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

----- (2007). Obras de Teatro de los Ciclos 2005 y 2007. Buenos Aires: *Abuelas de Plaza de Mayo* – Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

----- (2005; 2007). DVD documental. Productora CLIPS. Buenos Aires.

----- (2012). Obras de Teatro de los Ciclos 2010 y 2011. Buenos Aires: *Abuelas de Plaza de Mayo* – Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

Mayo – Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación – Clips Producciones.

ESTÉTICA Y POLÍTICA

-Laclau, Ernesto – Chantal Mouffe (1987). “Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía”, en *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 105-166.

-Mouffe, Chantal (2005). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

-Rancière, Jacques (2014) [2000]. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

----- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

-Barbero, Jesús Martín (1992). “La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana”, en Nora Mazziotti (comp.). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue: 43-62.

-Barthes, Roland (1980). *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores.

-Cortázar, Julio. “Nuevo elogio de la locura”, en *Página/12*, 21/3/2001. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-03/01-03-21/suplex02.htm> (Fecha de consulta: 19/2/2016).

-De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.

-Respighi, Emanuel. “Una foto en ‘Montecristo’”, en *Página/12*, 24/9/2006. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-73490-2006-09-24.html> (Fecha de consulta: 27/1/2016).

-Sin autor. “El fenómeno Montecristo”, en *La Nación*, 26/11/2006. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/860701-el-fenomeno-montecristo> (Fecha de consulta: 27/01/2006).

-Sitio web de *Página/12*. Institucional. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/usuarios/institucional.php> (Fecha de consulta: 5/5/2012).

Lengua, novela, narrativa y literatura

-Amaro, Lorena; Cabrera, Marcela; Caballero, Alejandra (2005). *Lengua Castellana y Comunicación 2*. Santiago de Chile: Editorial Santillana.

-Amorós, Andrés (1985). *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra.

-Hoveyda, Fereydoun (1967). *Historia de la novela policiaca*, Madrid: Alianza Editorial.

-Laqueur, Thomas (1996). "Bodies, Details and the Humanitarian Narrative", en Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press: 176-204.

-Symons, Julian (1982). *Historia del relato policial*. Barcelona: Editorial Bruguera.

-Williams, Raymond (1997) [1977]. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Diccionarios

-Diccionario de Marketing. (1999). España: Cultural S. A.: 278.

-Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en: <http://www.rae.es/>

ANÁLISIS INSTITUCIONAL

-Chaves, Norberto (1988). *La imagen corporativa*. Barcelona: Editorial Gili.

-Fernández, Lidia (1996). "Instituciones educativas. Dinámicas institucionales en situaciones críticas". Buenos Aires: Paidós. Disponible en: <http://es.slideshare.net/avefenixnei21/instituciones-educativas> (Fecha de consulta: 4/11/2015).

SITIOS WEB DE FUNCIONARIOS Y ORGANISMOS GUBERNAMENTALES

-Perfil de Gabriela Alegre. Disponible en: <https://www.blogger.com/profile/02362878842957757366> (Fecha de consulta: 20/11/2013).

Sitio web de la Dirección General del Centro Documental de Información y Archivo Legislativo

-Ley N° 3.359 Disponible en: <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/ley3359.html> (Fecha de consulta: 17/11/2013).

-Veto de la Ley N° 4.098. Disponible en: <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/anexos/dvl4098.html> (Fecha de consulta: 17/11/2013).

Sitio web del Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA)

<http://festivalesanteriores.buenosaires.gob.ar/fiba/home13/web/index.php/es/about/index.html> (Fecha de consulta: 5/5/2012).

Sitio web del Instituto Nacional del Teatro

-Acta de la reunión del Consejo de Dirección del 15 y 16/6/2012. Disponible en: http://www.inteatro.gov.ar/2008/doc/actas/acta_371.pdf (Fecha de consulta: 25/5/2015).

-Informe de gestión del año 2012. Disponible en: http://www.inteatro.gov.ar/2008/doc/2013/informe_gestion_2012.pdf (Fecha de consulta: 25/5/2015).

Sitio web de la Fundación YPF

-Objetivos. Disponible en: <http://www.fundacionypf.org/LaFundacion/objetivos.aspx> (Fecha de consulta: 23/5/2015).

Sitio web del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

-Mecenazgo. Presentación. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/presentacion.php?menu_id=24302 (Fecha de consulta: 30/11/2013).

-Información para la realización de los proyectos aprobados. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/informacion_realizacion_proyectos_aprobados.php (Fecha de consulta: 30/11/2013).

-Proyectos aprobados 2011. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/pdf/mecenazgo_2011.pdf
(Fecha de consulta: 30/11/2013).

-Proyectos aprobados 2013. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/mecenazgo/pdf/Listado_Aprobados_2013_para_web.pdf (Fecha de consulta: 30/11/2013).

-Proteatro. Listado de proyectos especiales 2009 y 2012. Disponible en:
<http://www.buenosaires.gob.ar/proteatro/subsidios/otorgados> (Fecha de consulta: 25/5/2015).

ENTREVISTAS

-Aira, Silvia. Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 29/8/2013.

-Arreche, Araceli. Entrevista personal, Buenos Aires, 23/12/2014. Inédita.

-Beati Vindel, Juan Manuel. Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 22/5/2015.

-Cart, Susana. Entrevista personal, Buenos Aires, 17/4/2014. Inédita

-Fridman, Cristina. Entrevista personal, Buenos Aires, 25/6/2013. Inédita

-Iglesias, Pablo. Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 28/9/2013.

-Ogando, Mónica. Entrevista personal, Buenos Aires, 26/9/2013. Inédita

-Rivarola, Larisa. Entrevista personal, Buenos Aires, 25/11/2014. Inédita

-Rivera López, Luis. Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 6/6/2013.

-Valencia, Anabella. Entrevista personal, Buenos Aires, 4/12/2013. Inédita

-Veiga, Clarisa. Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 15/4/2016.

-Verzero, Lorena. Entrevista personal, Buenos Aires, 9/4/2015. Inédita

-Zangaro, Patricia. Entrevista personal, Buenos Aires, 29/5/2013. Inédita

-Zukerfeld, Pablo. Entrevista personal, Buenos Aires, 30/4/2015. Inédita