

O riso é também um modo da resistência, da memória, vigorosamente popular. Minha proposta põe o foco no uso do nariz vermelho e o lugar do riso como modo de interrogar sobre o horror através da análise de Tão cinza, tão primaveral uma peça teatral que articula clown e ditadura.

**Palabras chave:** Palhaço - ditadura - riso - memória - resiliência - arte

(\*) **Lydia Di Lello.** Investigadora teatral argentina, licenciada en Psicología. Coordinadora del Área de Investigación sobre Oriente del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

## Teatro x la Identidad: Un escenario para las Abuelas de Plaza de Mayo

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

María Luisa Diz (\*)

**Resumen:** Teatro x la Identidad (*TxI*) es un movimiento conformado por colectivos de teatristas que se originó en el año 2001 en la Ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de colaborar con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo por la localización y 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 cívico-militar argentina (1976-1983). La presente exposición se propone realizar un recorrido analítico en torno a algunas producciones de *TxI* para exhibir los cambios y las continuidades en los modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad en los ciclos del período 2001-2018.

**Palabras clave:** Teatro – familia – identidad – dictadura – representación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 234]

### Introducción

Teatro x la Identidad (*TxI*) surgió en el año 2001 como una de las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión que Abuelas de Plaza de Mayo comenzó a elaborar a partir de su vigésimo aniversario como Asociación en el año 1997. El teatro se convirtió en la herramienta emblemática de la producción cultural de Abuelas que no solo permaneció de manera ininterrumpida en el tiempo –ya lleva diecinueve años de existencia–, 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* (Perera, 2016) dramáticas de las Abuelas que implicaron la construcción, por parte de ellas mismas, de personajes, situaciones, códigos y acciones para poder reunirse y buscar a sus nietos/as en medio del accionar represivo del terrorismo de Estado. Según el relato institucional, las Abuelas

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

Los mencionados momentos de sedimentación de prácticas dramáticas de Abuelas también involucraron el tratamiento literario o narrativo de testimonios de Abuelas y de otros familiares de desaparecidos/as y de menores apropiados/as (con la publicación del libro *Botín de guerra* de Julio E. Nosiglia en 1985) para legitimar y visibilizar públicamente la búsqueda de los/as nietos/as apropiados/as, la denuncia de la existencia de un plan sistemático de apropiación de menores ejecutado por la última dictadura cívico-militar, y la historia y la lucha de las Abuelas como colectivo. En aquellos momentos, además, influyeron las prácticas performáticas y artísticas (escraches, charlas, testimonios visuales, blogs e historietas) 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.

Tal fue el caso de los mellizos Reggiardo Tolosa quienes, por entonces, promediaban los veinte años de edad y

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

Por el otro, la iniciativa de esta política institucional también implicó la elaboración de nuevas estrategias de búsqueda y de difusión destinadas al público de la generación de los/as nietos/as apropiados/as para despertar la duda en torno a sus identidades. Ante la comprobación de que los/as nietos/as que buscaban, por entonces, ya eran jóvenes con autonomía de decisión, para tener llegada y producir identificación en ese público, las nuevas estrategias apelaron a sus medios de socialización, a sus consumos culturales y a sus pares generacionales. Para las Abuelas, por ejemplo, el deporte y el rock son medios de socialización a través de los cuales se transmiten y se ejercitan valores y lenguajes entre la juventud (Abuelas, 2007: 180). Estas estrategias incluyeron la realización de campañas de difusión masiva y de convocatorias a personalidades de la cultura, del arte y de los medios. Esas campañas implicaron, a su vez, la elaboración de una serie de producciones audiovisuales, entre las que se destacan los spots para televisión, lanzados a partir del año 2000, y la serie de unitarios de “*Televisión x la Identidad*” (Telefé, 2007). Estas producciones combinaron los usos de los géneros ficcional y testimonial para construir las figuras y las historias de nietos/as recuperados/as, articulando modos de representación entre lo singular y lo universal. Apelaron a las actuaciones de jóvenes actores no profesionales, y a las participaciones de nietos/as recuperados/as y de sus hermanos/as para producir el máximo efecto de realidad y de identificación en el público joven de la generación de los/as nietos/as apropiados/as. Pero también recurrieron a las interpretaciones de actores y de actrices reconocidos/as públicamente para potenciar la llegada masiva de estas producciones a la audiencia. Utilizaron procedimientos mayormente pertenecientes al realismo, como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las actuaciones que buscan representar fielmente las psicologías de los personajes y generar una empatía emocional en la audiencia. Reprodujeron ejes temáticos presentes en el discurso institucional de Abuelas, como la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Configuraron y transmitieron de manera reiterada ciertos modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad que replicaban informaciones elaboradas y puestas en circulación por la labor y la literatura institucionales de Abuelas. Estas producciones, y en particular los proyectos y materiales educativos elaborados por Abuelas en conjunto con el Ministerio de Educación de la Nación a partir del año 2003 (CDs que incluyen cuadernillos, textos, videos, actividades pedagógicas, ponencias de especialistas, colecciones de libros, módulos de capacitación y programas), buscaron

promover la “restitución *del derecho* a la identidad” 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.

La serie de unitarios *Televisión x la Identidad* osciló entre la reproducción de narrativas recurrentes y simplificadas, y la introducción de narrativas excepcionales y disruptivas sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad. En dicha serie, los/as desaparecidos/as son representados/as a partir de la mención de sus datos identitarios básicos (nombre, edad, ocupación, etc.), de sus valores morales (trabajos en las villas), la pertenencia a una familia (son hijos/as, pero también son padres y madres) y se omiten sus militancias políticas. Sus hijos/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. Los/as apropiadores/as son representados irónicamente como *buenos padres de familia* que hicieron un *acto de amor* y que les dieron un bienestar a sus hijos/as apropiados/as, pero solo en términos materiales y económicos. La búsqueda de las Abuelas aparece representada principalmente a partir de sus primeras *labores detectivescas* que denominamos como prácticas dramáticas. El acto de restitución de la identidad como un final carente de conflictos en donde el/la nieto/a se reencuentra con su familia biológica con abrazos, alegría y llantos. El análisis de ADN como una instancia crucial para conocer la identidad genética. Y las fotos y pertenencias de los padres desaparecidos como disparadores del reconocimiento y del recuerdo de sus hijos/as. Solo excepcionalmente, se observan la convivencia armoniosa entre la familia adoptiva y la familia biológica, y la negación de un/a nieto/a para conocer su identidad genética y su familia biológica.

### **Las primeras aproximaciones del teatro a la causa de Abuelas y los antecedentes teatrales inmediatos de Teatro x la Identidad**

El teatro irrumpió en la historia de Abuelas ocupando un lugar de relevancia como homenaje y como cierre en su primera campaña de difusión titulada *¿Vos sabés quién sos?*, realizada en el marco de la celebración de su vigésimo aniversario en el año 1997. *El Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo*, con texto de Roberto Tito Cossa y dirección de Leonor Manso y Villanueva Cosse en el Teatro Nacional Cervantes, dejó el camino abierto en el tiempo para el surgimiento de una nueva aproximación del teatro a la causa de la Asociación y de un nuevo antecedente de lo que sería la consolidación de TxI como el emblema de la producción cultural de Abuelas: el espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro con dirección de Daniel Fanego, estrenado en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2000. Tanto el homenaje como el semimontado se produjeron a partir de una confluencia de intereses entre Abuelas y algunos/as teatristas. Abuelas buscaba otorgarle legitimidad y visibilidad públicas a su causa a través de la cultura, del arte y de los medios. Mientras que los/as teatristas pertenecientes a la tendencia realista se propusieron

darle continuidad a un proyecto de teatro comprometido con la realidad social y política, y como forma de construcción de conocimiento en el contexto de crisis del modelo neoliberal.

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

Tanto el homenaje como el semimontado documentaron y denunciaron la vigencia en democracia de un delito cometido en dictadura, como forma de acción política concreta. Mientras que la convocatoria a una gran cantidad y diversidad de actores y de actrices que, en su mayoría, tenían la característica en común de tener visibilidad pública contribuyó a la transmisión masiva y espectacular de esa documentación y de esa denuncia en un medio no masivo como es el teatro, además de colaborar en el incremento de consultas en la sede de Abuelas. A modo de ejemplo, una carta de Abuelas firmada por su presidenta Estela de Carlotto y, por entonces, su secretaria Alba Lanzillotto, dirigida a los «amigos del Teatro por la Identidad», afirmaba que *A propósito de la duda* había contribuido eficazmente a generar en muchos jóvenes la duda en torno a sus identidades; ya que, en ese año 2000, habían conseguido que seis de los chicos que buscaban habían recuperado sus identidades. Ambos espectáculos trabajaron a partir de lenguajes y procedimientos estéticos como el formato coral, para construir un relato polifónico en el que cada una de las voces de los/as intérpretes intervenía de manera coordinada; el monólogo para interpelar al público a partir de la puesta en escena de relatos singulares-personales; y la articulación entre los géneros ficcional y testimonial para vincular modos de representación entre lo singular y lo universal, de manera similar a la estética de las producciones audiovisuales de Abuelas.

El homenaje también buscó promover la *restitución del derecho a la identidad* venerando de manera solemne y jerarquizando en escena la memoria institucional de Abuelas en torno al pasado reciente, al delito de apropiación de menores y a la labor de la Asociación. El semimontado puso en relación/tensión esa memoria dentro de la escenificación de una disputa memorial entre fragmentos de testimonios de afectados directos, y de responsables y cómplices por la represión y el delito de apropiación de menores, a través de la reproducción de narrativas heroicas y autovictimizantes, justificaciones, autoexculpaciones y posiciones defensivas.

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 rasgos físicos entre el personaje calvo del apropiado, denominado

Pelado, y su apropiador que poseía una abundante cabellera, era *leída* por Pelado 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. De esta manera, este espectáculo tematizó y dramatizó de manera directa una noción compleja de identidad incluyendo vínculos y afectos de la experiencia de la apropiación.

### A propósito del origen de Teatro x la Identidad

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

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

La visión romántica compartida acerca del origen y del espacio de *TxI* comenzó a desdibujarse a partir de la conformación de una primera Comisión 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 audiovisuales de Abuelas: la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Las producciones que abordaban, de manera directa, las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad se caracterizaban por apelar a procedimientos realistas como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las formaciones actorales en métodos realistas. Mientras que aquellas producciones que trataban problemáticas referidas a la *restitución del derecho a la identidad* recurrían a procedimientos metafóricos, fragmentarios, yuxtapuestos, absurdos y humorísticos, así como también a actuaciones formadas en estéticas diversas.

*Sangre Huesos Piel Alma*, de Pedro Sedlinsky se construye alrededor de los mencionados tres ejes del nombre, de la sangre y del testimonio. Cuatro mujeres viejas cantan antiguas canciones de cuna en diferentes idiomas, mientras cosen un vestido de novia. Cada una recita 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. Las mujeres viejas hablan en lugar de los sobrevivientes, del esposo y de la hija de la mujer desaparecida, quienes también, a su vez, hablan en nombre de la mujer desaparecida. Un integrante del Equipo Argentino de Antropología Forense aparece como testigo indirecto de la historia.

*Sangre. Mujer 1/esposo*: “Pablo, ese es el nombre que él guarda, mezclado en la sangre”.

*Huesos. Mujer 2/ integrante del EAAF*: “Pablo, ese es el nombre que este joven guarda dentro de sus huesos”.

*Piel. Mujer 3/ hija*: “Pablo es el nombre que está grabado en tu piel. Pablo, recibirte en mis brazos, piel de mi piel”.

*Alma. Mujer 4/ desaparecida*: “Pablo es el nombre que lleva escrito en el alma” (*TxI*, 2001: 454-460).

*TxI* se concibió como un momento de sedimentación de prácticas dramáticas, performáticas y artísticas de Abuelas, hijos/as, nietos/as y hermanos/as agrupados/as colectiva y políticamente. Pero, además, desde el primer ciclo, *TxI* supo poner en escena los *performances* (Taylor, 1997; 2011) 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 de representación institucional de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad a partir de la dramatización de estos denominados *performances* testimoniales en una serie de *monólogos testimoniales* y de *testimonios pertenecientes al Archivo Biográfico Familiar de Abuelas* que fueron puestos en escena en los ciclos de los años 2002 y 2005, a los que se hará referencia en el siguiente apartado.

Desde la etapa de origen, se evidenció la articulación de dos relaciones/tensiones en *TxI*: entre la autogestión y el ingreso a las lógicas de la industria cultural, y entre la

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

Por otro lado, *TxI* se pretendió desde sus inicios como una experiencia teatral independiente de la política partidaria y de los gobiernos de turno que, por ese entonces, se encontraban inmersos en la crisis. No obstante, obtuvo algunos apoyos iniciales por parte de algunos organismos dependientes del gobierno porteño. 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.

#### **El proceso de institucionalización de Teatro x la Identidad**

A partir del segundo ciclo de *TxI*, en el año 2002, se comprobó el inicio del atravesamiento de un proceso de institucionalización por parte del colectivo porteño fundador, representado por su Comisión Directiva. De acuerdo con Copferman y Dupré, el concepto de *teatro-institución* se refiere a “la empresa teatral más o menos integrada social y estructuralmente a la que el Estado reconoce, total o parcialmente, una misión, cuya realización debe corroborar los valores que dicho Estado preconiza” (Copferman y Dupré, 1969: 7). A partir de esto, puede postularse una noción amplia de institucionalización en la que salas, grupos y proyectos teatrales se integren social y estructuralmente, no solo a través de su articulación con las políticas estatales, sino también con las acciones de otros actores sociales y con la producción planificada de acciones propias que se reproduzcan, de manera sistemática, a lo largo del tiempo. En este sentido, el proceso de institucionalización del colectivo porteño fundador de *TxI* implicó la integración social y estructural de dicho colectivo a través de la articulación con políticas estatales en materia de memoria y con estrategias de búsqueda y de difusión de Abuelas a partir del año 2003. *TxI* Itinerante se articuló como una herramienta de difusión de las actividades y de la presencia en algunas ciudades del interior del país de la Red Nacional por el Derecho a la Identidad, puesta en marcha en 2003 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 en 2012 y 2013. 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, mencionados en nota al pie al inicio de esta ponencia.

Pero, además, el proceso de institucionalización del colectivo implicó la producción planificada de acciones propias (o adoptadas como tales) que se reprodujeron, de manera sistemática, a lo largo del tiempo. El Espacio Abierto (cuyo nombre ha sido tomado de Teatro Abierto) estableció, amplió y consolidó la estrategia de convocar no solo a actores y actrices, sino también a personalidades de la cultura, del arte y de los medios en un espacio y tiempo determinados de las funciones, con el objetivo de potenciar la llegada masiva de los ciclos. Otra de esas acciones propias fue el establecimiento y la consolidación de un modo de representación institucional de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad, denominado por la Comisión Directiva como «temática directa». Este modo de representación se caracterizó por la apelación al trabajo dramático con testimonios reales, a las actuaciones de carácter realista por parte de actores y de actrices reconocidos públicamente, y otras figuras del espectáculo y de los medios, y las búsquedas efectistas para alcanzar un público masivo y generar una empatía emocional en ese público. La consolidación de este modo de representación institucional evidenció y logró resolver otra de las relaciones/tensiones existente desde los inicios de *TxI*, entre los objetivos de alcanzar una masividad de público y de profundizar la exploración estética de sus producciones teatrales, en favor del primer objetivo. Este modo de representación institucional fue puesto en marcha mediante la elaboración de monólogos y del trabajo con 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 narrativas más heterogéneas y matizadas con respecto a la apropiación de menores y a la restitución de la identidad. Entre las primeras narrativas se encuen-

tran la incompatibilidad de rasgos físicos entre apropiados/as y apropiadores/as, la biologización del gusto y de algunas formaciones del inconsciente, y la remisión a informaciones existentes sobre los padres desaparecidos y la familia biológica.

“Mi pelo es rojo” (Bona, Gilda, 2002), reúne estas tres narrativas mencionadas:

Mi pelo es rojo, el de ellos no lo era (...). A mí el color verde me produce náuseas. Los fuegos de artificio me vuelan la cabeza. Y las sirenas, todas, congestionan mis orificios (...). Un sueño en el que una explosión me aturde, un auto verde dispara raudamente y una sirena me despierta (...) Por primera vez me reconocí en su mirada de explosiones, autos verdes y sirenas en medio de la noche (*TxI*, 2005: 333).

Entre aquellas narrativas también se encuentran la reproducción del relato épico de las Abuelas en torno a la búsqueda de los menores apropiados por parte de sus familias biológicas y 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. Entre las segundas narrativas se observan la configuración de una noción compleja de identidad que incluye vivencias y afectos de diversas experiencias de apropiación, de manera similar *apropósito de la duda*, y la complejidad de la experiencia de la apropiación al introducir las figuras de la adopción y de los padres adoptivos.

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 en torno a las temáticas/problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad: el reencuentro conflictivo entre el/la apropiado/a y su familia biológica; el trastocamiento narrativo de la identidad; el represor como víctima y la búsqueda de la identidad a partir de acciones no heroicas; la parodia de la división maniquea entre héroes y villanos, y de la figura y la muerte heroica del militante; el proceso conflictivo de restitución de la identidad; y la crítica a la construcción de la identidad de los hijos efectuada a partir de la asunción de los legados de la familia biológica. Estas producciones apostaron a la inclusión de lenguajes y procedimientos estéticos disruptivos: metáforas, omisiones, desdoblamientos de identidades, y lenguajes y procedimientos poéticos. A modo de ejemplo, en la escena *Circunstancias de Vicky y Vicky* (Halvorsen, Erika, 2007), Vicky G (personaje que representa a Victoria Grigera) 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 lavado de estómago para ser detenido en la ESMA hasta su traslado. 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, petisosos. 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).

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, este último en el marco de la celebración de sus quince años de existencia, el colectivo hizo uso de instituciones y de espacios pertenecientes al Estado Nacional como Tecnópolis, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Centro Cultural Kirchner y la TV Pública, para poner en escena y transmitir de manera masiva sus ciclos y funciones itinerantes.

El establecimiento de estos apoyos implicó a cambio la articulación de algunas estrategias y materiales del colectivo con las políticas de memoria del Estado Nacional, tal como se dio cuenta anteriormente. 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 solo no se efectivizó, sino que su repudio por parte de su Comisión Directiva, algunos políticos, teatristas y 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 estre-

cha relación con la causa de Abuelas que gozaba de una doble legitimidad y visibilidad públicas. Estas fueron construidas por la misma Asociación a lo largo de los años, y oficializadas, entonces, por el Estado Nacional.

#### Nuevos formatos para una misma causa

A partir del año 2009, el colectivo porteño fundador de TxI comenzó a desplegar una nueva serie de estrategias de difusión de la causa de Abuelas, 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 de obras del teatro comercial en adhesión a TxI; la creación de la *Banda x la Identidad* que intervino en los corsos porteños en 2013 y 2014; la producción de festivales con la puesta en escena de obras que no necesariamente hacen referencia a la apropiación de menores y a la restitución de la identidad, y que fueron exitosas en el circuito independiente; y la realización y transmisión de programas de televisión y de radio, entre otras.

Ahora bien, dentro de este despliegue de estrategias, se encuentran dos producciones de TxI, que vienen realizándose con cierta continuidad en los últimos años, y que sobresalen por sus formatos y por sus contenidos: el ciclo *Idénticos* y la *Feria Mágica y Misteriosa*. *Idénticos* surgió de un concurso de micromonólogos seleccionados por Mauricio Kartún y dirigidos por Daniel Veronese, en el marco del festejo por los diez años de TxI. No obstante, recién en el año 2013 comenzaron a realizarse los ciclos en teatros comerciales de la Avenida Corrientes, que continúan hasta la actualidad. En *Idénticos* un grupo de actores y de actrices, en su mayoría reconocidos públicamente, interpreta micromonólogos que se refieren de manera predominante a temáticas/problemáticas en las que la identidad y el derecho a la identidad pueden verse afectados, y entre las que también se incluye, aunque en menor medida, el tratamiento directo de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad.

La *Feria Mágica y Misteriosa*, con idea y dirección de Sergio D'Angelo y Paco Redondo, se realizó en dos ediciones (Centro Cultural Konex, 2015 y Centro Cultural Recoleta, 2017). La *Feria* replica el formato de la *kermesse* a través de una serie de carpas con actividades diversas por las que el público itineira, como juegos, muestras y formas teatrales performáticas, como clown, acrobacias, improvisación, títeres cuentacuentos, estatuas vivientes, instalaciones interactivas y muestras fotográficas, entre otras expresiones. Esta diversidad de propuestas teatrales tiene como común denominador el hecho de estar basadas en el asombro generado por trucos relacionados con la temática de la identidad. *La Feria* invita a poner en duda la realidad y a poner en juego las apariencias y los engaños en relación con la problemática de la sustitución de la identidad de los/as nietos/as apropiados/as.

A través de estas dos producciones, TxI reafirma su compromiso con la causa de Abuelas, resignificando formatos ya utilizados como el monólogo para interpellar al público con el relato de historias singulares-personales; la estrategia de convocar a figuras del espectáculo

para alcanzar un público masivo; el espíritu festivo; y otras prácticas dramáticas, performáticas y artísticas que proponen los recursos del juego y del humor para llegar a nuevos públicos, como las nuevas generaciones, entre las que pueden llegar a encontrarse los/as hijos/as de los/as nietos/as apropiados/as y bisnietos/as de las Abuelas.

TxI es un fenómeno heterogéneo y dinámico que requiere de futuros, constantes y múltiples ensayos que puedan investigar y visibilizar públicamente los nuevos formatos que el colectivo porteño fundador crea y despliega año tras año para mantener y consolidar un escenario para las Abuelas de Plaza de Mayo. Y para hacer partícipe a la sociedad de esta puesta del teatro al servicio de su causa por la localización y la recuperación de los/as nietos/as apropiados/as a sus familias biológicas y de sus identidades.

### Referencias bibliográficas

- Abuelas de Plaza de Mayo (2014). *El que busca a su hermano*. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=51&v=Jy2fGMRUQNk](https://www.youtube.com/watch?time_continue=51&v=Jy2fGMRUQNk)
- Abuelas de Plaza de Mayo (2007). *Historias de Abuelas. 30 años de búsqueda – 1977-2007*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
- Abuelas de Plaza de Mayo (2001). Difusión. Mensuario. En *Abuelas de Plaza de Mayo*. Disponible en: <https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1>.
- Abuelas de Plaza de Mayo (2006). Cuadernillo para promotores. En *Abuelas de Plaza de Mayo*. Disponible en: [https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo\\_promotores.pdf](https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo_promotores.pdf)
- Dubatti, J. (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.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, Fundación OSDE.
- Copferman, E., Dupré, G. y otros (1969). *Teatros y Política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Laqueur, T. (1996). Bodies, Details and the Humanitarian Narrative. En Hunt, L. (ed.). *The New Cultural History (p. 176204)*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008). *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Markarian, V. (2004). De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: Los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos. En *Cuadernos del CLAEH*, 89.
- Perera, V. (Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013. En *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Perera/pdf>
- Verzera, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Taylor, D. (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Duke University Press.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. FCE: México, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Teatro x la Identidad (2001). *Obras de Teatro del Ciclo 2001*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Teatro x la Identidad (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.
- Teatro x la Identidad (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.
- Teatro x la Identidad (2005; 2007) *DVD documental*. Buenos Aires: Productora CLIPS.

**Abstract:** Teatro x la Identidad (TxI) is a movement made up of groups of theater artists that originated in the year 2001 in the City of Buenos Aires, with the aim of collaborating with the cause of Abuelas de Plaza de Mayo for the location and the restitution, to the legitimate families and of the identities, of the children of the disappeared who were appropriate during the last Argentine civic-military dictatorship (1976-1983). The present exhibition intends to carry out an analytical journey around some productions of TxI to show the changes and continuities in the modes of representation of the appropriation of minors and the restitution of identity in the cycles of the period 2001-2018.

**Keywords:** Theater – family – identity – dictatorship - representation

**Resumo:** O Teatro x la Identidad (TxI) é um movimento formado por grupos de artistas teatrais que se originaram no ano 2001 na cidade de Buenos Aires, com o objetivo de colaborar com a causa das Avós da Plaza de Mayo pelo local e a restituição, às famílias legítimas e das identidades, dos filhos dos desaparecidos que foram apropriados durante a última ditadura cívico-militar argentina (1976-1983). A presente exposição pretende realizar um percurso analítico em torno de algumas produções do TxI para mostrar as mudanças e continuidades nos modos de representação da apropriação de menores e a restituição da identidade nos ciclos do período 2001-2018.

**Palavras chave:** Teatro – família - identidade - ditadura - representação

<sup>(\*)</sup> **María Luisa Diz.** Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (Universidad de Buenos Aires). Becaria Postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).