

Teatro x la Identidad: la construcción de dispositivos y de poéticas al servicio de una causa

María Luisa Diz¹

Resumen

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento de teatristas que se originó en el año 2000 con el objetivo de contribuir a la lucha de *Abuelas de Plaza de Mayo* en la recuperación de los/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) y en la restitución de sus identidades.

El propósito del trabajo es analizar la relación entre la pretensión de una llegada masiva a los espectadores a partir de ciertos dispositivos de producción, circulación y/o recepción, y la selección de ciertas formas de representación sobre la apropiación de menores y el proceso de restitución de sus identidades, a los fines de concretar una comunicación efectista de una causa de derechos humanos.

Para tal propósito, se examinarán los objetivos y las estrategias de difusión desarrolladas y las poéticas seleccionadas en el período 2001-2010, teniendo en cuenta los contextos históricos, políticos, sociales, memoriales y teatrales en los cuales se insertaron los ciclos realizados en la Ciudad de Buenos Aires durante ese período.

* UBA-CONICET-IDES-AINCRIT

Teatro x la Identidad: la construcción de dispositivos y de poéticas al servicio de una causa

Introducción

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento de teatristas que se originó en el año 2000 con el objetivo de contribuir a la causa de *Abuelas de Plaza de Mayo* en la recuperación de los/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) y la restitución de sus identidades.

El propósito del presente trabajo es analizar la relación que *TxI* establece entre la pretensión de una llegada masiva de sus ciclos teatrales a los espectadores, a partir de la construcción de determinados dispositivos de producción, circulación y/o recepción, y la configuración de ciertos modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad, con el objetivo de transmitir de manera efectista una causa de derechos humanos apelando a algunos lenguajes y procedimientos estéticos que ofrece el teatro.

Para tal propósito, se examinarán las estrategias estético-políticas desarrolladas y las poéticas puestas en escena, teniendo en cuenta el análisis de los contextos históricos, políticos, sociales, memoriales y teatrales en los cuales se insertaron los ciclos de *TxI* realizados en la Ciudad de Buenos Aires en el período 2000-2010.

Historia, memoria y teatro en el período 2000-2010

En el año 2000 Argentina se encontraba gobernada por “La Alianza”, que ganó las elecciones presidenciales de 1999 llevando a su candidato Fernando De La Rúa a la Presidencia de la Nación, cuyo triunfo se debió, en gran parte, al rechazo de la opinión pública hacia la corrupción y el deterioro de la situación socio-económica del país legados por la saliente administración menemista.

No obstante, la gestión aliancista agravó la situación mediante la sucesiva implementación de planes de reducción de gastos sociales y de liquidación de antiguas conquistas sociales generando descontento social y oposición popular, así como un prolongado proceso de descomposición política e institucional. La restricción y la confiscación de los depósitos bancarios de la ciudadanía en diciembre de 2001 tradujeron la tensión social en saqueos a comercios, y movilizaciones populares con “cacerolazos” y piquetes creando un estado de insubordinación civil que incluyó represión policial y muertos. La superposición de la crisis política, económica y social desembocó en el denominado “Argentinazo” del 19 y 20 de diciembre, cuya consigna principal fue “Que se vayan todos, que no quede ni uno solo” dirigida a la clase política, y que terminó con la renuncia de De La Rúa antes del término de su mandato.

* Lic. en Ciencias de la Comunicación y Doctoranda en Ciencias Sociales UBA-CONICET-IDES-AINCRIT

En lo que respecta al contexto memorial, desde mediados de los '90 en adelante se puede dar cuenta de un período de “explosión de la memoria”, activado a partir de la confluencia de ciertos factores: las declaraciones públicas de algunos represores que permitieron comenzar a investigar el delito de apropiación y sustitución identitaria, y condenar a prisión a algunos militares implicados en aquél; las 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 reciente²; y la reivindicación de la condición de militantes de los desaparecidos por parte de los organismos de derechos humanos, en particular la agrupación H.I.J.O.S. que surgió en 1995, en un contexto de reclamos y protestas frente a las desigualdades económicas y sociales.

En este período se encuentra en pleno auge el *teatro de la postdictadura* (1983-2001), es decir, “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” y que “se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el ‘canon de la multiplicidad’” (Dubatti, 2002: 4; 29).

Frente a la tendencia realista que planteaba la existencia de un teatro “desideologizado” durante este período, centrado en las indagaciones estéticas y alejado de los intereses sociales, Dubatti afirma que, en realidad, lo que se produce es el diseño de nuevos lenguajes poéticos para la continuidad de la función social del teatro, que tematiza y convierte en poética los problemas de la comunidad con el objetivo de incidir recursivamente en la sociedad. Una de las grandes actitudes políticas del teatro del período, siguiendo a Dubatti (2006), es la del teatro como “constructo memorialista”, como lugar de construcción de relatos sobre el pasado, en especial sobre la dictadura³.

En cuanto a la situación del campo teatral en los años 2000-2001, la crisis económica afectó fuertemente a los circuitos independiente, oficial y privado. Los presupuestos del Instituto Nacional del Teatro (INT) y de Proteatro destinados a fomentar el teatro independiente sufrieron alarmantes recortes, el teatro oficial no anunció sus programaciones para el año 2002 y las salas del circuito comercial vieron disminuida en casi un 50% la cantidad de espectadores.

² 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 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.

³ De acuerdo a Dubatti, esto puede observarse en piezas como *Los perros comen huesos* de Batato Barea, *Postales argentinas* de Ricardo Bartís, *Vagones transportan humo* de Alejandro Urdapilleta, *Diálogo de las madres de los mineros* de Daniel Veronese, *Venimos de muy lejos* de Catalinas Sur, *El pánico* de Rafael Spregelburd, *Por un reino* de Patricia Zangaro, entre otros denominados “nuevos” dramaturgos del período.

La temporada teatral terminó con los hechos sucedidos el 19 y 20 de diciembre de 2001, y la caída del gobierno de De La Rúa quien, tal como afirma Pellettieri (2000: 11), “en los dos años de su desafortunada y vergonzosa gestión no hizo más que profundizar la distancia que había establecido el gobierno de Menem entre teatristas y Estado [...] hasta terminar con la instauración de un grotesco ‘corralito’ en el que fueron a parar, también, los dineros de la gente de teatro”.

A partir de la renuncia de De La Rúa, se produjo un conflicto intragubernamental con el paso de cuatro presidentes interinos, el último de ellos, Eduardo Duhalde, en un intento por neutralizar la crisis económica, política y social, y recomponer el poder gubernamental, anunció el fin de la Convertibilidad, la devaluación del peso y la pesificación forzosa de los depósitos bancarios en moneda extranjera. Si bien se evidenciaron algunos leves signos de recuperación económica, las consecuencias sociales de la crisis no dejaron de sentirse, sobre todo, en los sectores pobres e indigentes. El gobierno de Duhalde realizó varias acciones represivas contra ciertos actores sociales movilizados pertenecientes a aquellos sectores, entre las que se destaca la represión policial de una manifestación de desocupados y piqueteros que cortaban el Puente Pueyrredón en Avellaneda el 26 de junio de 2002, en la que fueron asesinados Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, dos militantes del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD). Tras este hecho denominado posteriormente como “Masacre de Avellaneda”, Duhalde decidió adelantar la convocatoria a elecciones presidenciales y el traspaso del mando, renunciando a toda pretensión de reelección, y apoyar al candidato santacruceño Néstor Kirchner, quien ganó las elecciones presidenciales del 2003 con sólo el 22% de los votos.

Con el gobierno de Néstor Kirchner (2003-2007) se inauguró un nuevo período histórico y político que estuvo signado por el retorno de un Estado interventor en términos de políticas redistributivas, las cuales posibilitaron una efectiva recuperación económica, un crecimiento sostenido y la generación de nuevas fuentes de empleo. Su esposa y sucesora en el cargo presidencial, Cristina Fernández, continuará y profundizará la línea política de Kirchner durante su primero mandato (2007-2011)⁴.

Además, ambos gobiernos se destacaron por implementar una activa política en materia de derechos humanos, dando lugar a un proceso de estatalización de las consignas, los reclamos y relatos sobre el pasado de represión y violencia política pertenecientes a los organismos de derechos humanos, lo cual produjo una especie de nueva “verdad” oficial. Esto puede observarse en una serie de decisiones y acciones significativas llevadas a cabo en forma conjunta entre el Estado y los organismos⁵.

⁴ Entre las medidas y los cambios más significativos de ambas gestiones pueden mencionarse, entre otras, la reestatización del sistema previsional y la ejecución de políticas sociales inclusivas; la política de desendeudamiento y la renegociación de la deuda externa; la renovación de la Corte Suprema de Justicia; el fortalecimiento de las relaciones con los países latinoamericanos; la recuperación del debate político en el espacio público y en los medios de comunicación; y la convocatoria de los jóvenes a la militancia política.

⁵ Entre ellas pueden encontrarse la nulidad de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida en el 2003, la cual permitió la reapertura de los juicios a militares responsables por delitos de lesa humanidad; la puesta en marcha de la Red Nacional por el Derecho a la Identidad por parte de la Comisión Nacional por el Derecho a

En consonancia con este contexto, en el cual la revisión histórica del pasado reciente se convirtió en un asunto de Estado, comenzaron a proliferar una serie de producciones culturales (auto) biográficas, testimoniales y documentales que representaban temáticas y problemáticas referidas a los años previos a la dictadura, al período dictatorial, y a los efectos y/o consecuencias del accionar represivo en el presente⁶.

En cuanto a las producciones teatrales del período que reconstruyen la historia y la militancia en los años setenta, según Verzero (2011), éstas eran escasas y lo hacían desde los relatos épicos o míticos. De acuerdo a esta autora, hacia el año 2008 se produjo un aumento exponencial de aquella tematización en el campo teatral, apelando a diferentes recursos para la toma de distancia respecto de ese pasado⁷. En este marco, el estreno de *Mi vida después* de Lola Arias en el año 2009 inauguró en el campo teatral argentino la combinación de la exposición de una escritura en primera persona y el uso de procedimientos que generan efectos de distanciamiento y posibilitan una objetivación tanto de las historias personales como de la historia sociopolítica reciente.

Respecto de la situación del campo teatral, a partir del 2002 en adelante se observó un crecimiento del circuito teatral independiente en la Ciudad de Buenos Aires, con la apertura de nuevas salas y espacios alternativos en centros culturales y asociaciones, gracias a los subsidios otorgados por Proteatro y el Fondo Metropolitano de Cultura, dependientes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Fondo Nacional de las Artes.

En lo que refiere al teatro oficial, éste continuaba con problemas presupuestarios y de infraestructura, que se vieron agravados por los recortes sufridos a partir de la primera gestión de Mauricio Macri en el Gobierno de la Ciudad (2007-2011), provocando postergaciones y suspensiones de espectáculos, y atrasos en los pagos del personal. No obstante, si bien los circuitos oficial, comercial e independiente vieron aumentado

la Identidad (CONADI), dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación y *Abuelas de Plaza de Mayo* para difundir la búsqueda y contemplar la duda de los jóvenes respecto de su identidad en todo el país; la creación del Espacio para la Memoria y la Promoción de los Derechos Humanos en el predio de la ex ESMA; la autoridad del relato de los/las sobrevivientes de centros clandestinos de detención⁵; la actualización del número de desaparecidos a 30 mil –emblema de los organismos– en el prólogo del *Nunca Más* del 2006; la ocupación de cargos públicos por parte de algunos/as militantes de los organismos; y la modificación del funcionamiento del Banco Nacional de Datos Genéticos en el 2009 para garantizar la obtención, el almacenamiento y el análisis de la información genética para la identificación tanto de los restos de personas víctimas de desaparición forzada en el ámbito del Estado Nacional hasta el 10 de diciembre de 1983, como de hijos/as de desaparecidos, secuestrados junto a sus padres o nacidos durante el cautiverio de sus madres.

⁶ Entre estas producciones se destacan los documentales de la generación de los hijos de desaparecidos, los documentales que difunden las actividades de los organismos de derechos humanos y las producciones televisivas realizadas por *Telefé Contenidos*, la telenovela *Montecristo* (2006) y la serie *Televisión por la Identidad* (2007) – ésta última producida en conjunto con *Abuelas*–, las cuales abordaron desde la ficción y con las interpretaciones de actores y actrices reconocidos la problemática de los/as hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados durante la dictadura militar.

⁷ *La pesca* (2008), de Ricardo Bartís; *Ausencia* (2009), de Adrián Canale; y *El secuestro de Isabelita* (2010), de Daniel Dalmaroni.

considerablemente el número de espectadores, según los críticos, la calidad de los espectáculos no alcanzó un nivel de excelencia.

A partir del 2007, se observaron dos fenómenos: por un lado, los teatros comenzaron a ampliar los márgenes de funciones a los días lunes, martes y miércoles, y los horarios de los fines de semana a las 18, 20 y 24 hs. Y, por el otro, algunos autores, actores y compañías teatrales cambiaron de circuitos⁸. Un ejemplo cabal de esto último fue la fuerte repercusión que tuvieron algunos autores clásicos en el teatro comercial⁹.

Las estrategias de comunicación de *Abuelas* en escena

El primer ciclo de *TxI* del año 2001 tuvo como eje temático para la selección de las obras, las cuales debían ser escritas especialmente para el ciclo, “el delito de apropiación de bebés y el cambio de sus identidades a manos de la dictadura que gobernó Argentina a fines de los setenta y la identidad en un marco más general, en tanto la identidad del otro, como parte de una comunidad, nos afecta y nos modifica”.

En las obras de este ciclo predominó el tratamiento dramático de la apropiación de menores y la restitución de la identidad a partir de ciertas informaciones elaboradas por el trabajo institucional de *Abuelas*, difundidas ampliamente en su literatura y en sus estrategias de comunicación (muestras gráficas, audiovisuales, y spots para radio y televisión): cierta sensación de asfixia y opresión; sobreprotección e intensa subordinación afectiva; rasgos físicos, gustos y intereses que no coinciden entre padres e hijos; reiterados cambios de domicilio; ausencia de fotos de la primera infancia, entre otras.

Este tipo de tratamiento resultó en lo que *TxI* comenzó a denominar como “temática directa”, es decir, la referencia directa a la problemática a partir del trabajo con aquellas informaciones, pero también con el uso de testimonios pertenecientes a los afectados directos por la represión y la violencia política, con el objetivo de instalar teatral y socialmente la causa de *Abuelas*.

Tal es el caso de la obra inaugural de *TxI*, *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro, basada en material periodístico y audiovisual, otorgado por *Abuelas*, sobre testimonios de referentes de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, de la agrupación H.I.J.O.S., de nietos recuperados, pero también de represores y apropiadores. No obstante,

⁸ Brenda Angiel y Los Macocos llegaron al Metropolitan; Javier Daulte, al Broadway y al Regina; Rafael Spregelburd, al Margarita Xirgu; Leonor Manso, Patricio Contreras y Oscar Barney Finn hacen temporada en El Portón de Sánchez; Leticia Brédice estrenó su primer texto teatral en El Cubo, José María Muscari en el Complejo Teatral de Buenos Aires, por sólo citar algunos casos (*La Nación*, 28/12/2007).

⁹ *La Muerte de un viajante*, protagonizada por Alfredo Alcón, con dirección de Rubén Szuchmacher, en el Paseo La Plaza; *Los monstruos sagrados*, de Jean Cocteau, con Arnaldo André y Claudia Lapacó y dirección del mismo Szuchmacher en el Broadway; *Los padres terribles*, de Jean Cocteau dirigida por Alejandra Ciurlanti en El Cubo; *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton en el espacio Konex; *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, de Tennessee Williams, con dirección de Oscar Barney Finn en El Portón de Sánchez; *Luz de gas*, de Patrick Hamilton, que protagonizaron Dora Baret y Jorge Sassi en el Actor's Studio; y *La Celestina*, de Daniel Suárez Marzal en el Teatro Regio (*La Nación*, 28/12/2007).

según Arreche (2012), en la mayoría de las obras del período 2000-2010 se observa un uso de la figura del testimonio “como *fuerza* de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)”, como *formato*, ya que “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 ambos a la vez.

En este sentido, si bien a partir del ciclo del año 2002 en adelante, las convocatorias para la presentación de obras van a solicitar que las mismas aborden la temática de la identidad en términos más amplios, el tratamiento de las problemáticas de la apropiación y la restitución va a quedar a cargo de un conjunto de dramaturgos/as pertenecientes a *Txl*, quienes van a elaborar una serie de “monólogos testimoniales”, con el objetivo de continuar enmarcando al movimiento en su objetivo fundacional de colaborar con la causa de *Abuelas*.

En el ciclo 2002, se presentaron ocho “monólogos testimoniales”¹⁰ a modo de separadores entre las obras que formaron parte de este ciclo que fueron escritos por un grupo de alumnas del taller de dramaturgia de Patricia Zangaro, y que hacen uso del testimonio como *forma dramática*: *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; *Dame el tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una stirpe de petisas*, de Patricia Zangaro.

La denominación “monólogos testimoniales” parece combinar el género dramático en el que habla un solo personaje y el relato que es enunciado en primera persona por el protagonista o testigo de los acontecimientos que narra, de acuerdo a Beverley (2004), es decir, que intentan reunir ficción y realidad. Estos monólogos fueron interpretados por actores y actrices que personificaron a hijos/as de desaparecidos que fueron apropiados/as y que recuperaron sus identidades. El énfasis de estos textos está puesto en el relato de una serie de incompatibilidades físicas entre los/as apropiados/as y sus apropiadores, y de gestos y sensaciones que encontraron sentido cuando los/as apropiados/as recuperaron sus identidades y pudieron conocer las historias de sus padres desaparecidos. La representación de la dimensión biológica de la identidad aparece de manera predominante en estos textos para transmitir a los espectadores algunos indicios, elaborados y difundidos por *Abuelas*, que caracterizarían a la figura del/ la apropiado/a y que le permitirían a cualquier espectador poner en duda su identidad.

Para el ciclo del año 2005, se escribieron cinco nuevos “monólogos testimoniales” a partir del trabajo con el Archivo Biográfico Familiar de *Abuelas*, el cual “recoge relatos de familiares, amigos, compañeros de militancia y de cautiverio de los padres y madres desaparecidos o asesinados, para preservarlos en el tiempo y garantizar el derecho de cada nieto/a a conocer su origen y su historia”¹¹.

A diferencia de los monólogos del ciclo 2002, éstos van a hacer un uso del testimonio como *fuerza* y *forma* a la vez. Se trabajaron dramáticamente los testimonios de la madre adoptiva

¹⁰ <http://www.teatroxlaidentidad.net/Testimonios.asp>

¹¹ http://www.abuelas.org.ar/areas.php?area=archivo.htm&der1=der1_arch.php&der2=der2_areas.php

de las hermanas Tatiana Ruarte Britos y Malena Jotar Britos (*El arbolito de Tati* de Araceli Arreche) y de la madre exiliada de Tamara Arce (*Rosita* de Luis Rivera López), que hacen referencia a aquellos casos de hijos/as de desaparecidos que fueron sustraídos/as de sus padres biológicos pero que, aunque fueron casos aislados, no se trataron de apropiaciones ilegales por parte de militares sino de adopciones legales; el testimonio de la tía de Laura Ernestina Scaccheri Dorado (*Récord Guinness* de Erika Halvorsen), en el cual reconstruye el dificultoso proceso de restitución de su sobrina como un logro humano; el testimonio de María Isabel Chorobik de Mariani, una de las fundadoras de *Abuelas*, en la voz de un personaje que interpreta a un nieto de aquélla (*La búsqueda* de Anabella Valencia), quien relata la historia de su abuela y de la Asociación, y la intención de continuar su búsqueda de una nieta nacida durante el cautiverio de sus padres desaparecidos; y el testimonio de Elsa Pavón de Aguilar, a través de la voz de un personaje que representa al secretario de un juzgado, quien labra un acta por la restitución de su nieta Paula Eva Logares (*Calio* de Julieta Ambrossoni) y en la cual se transcribe la actitud violenta del apropiador hacia el juzgado ante la decisión de que la menor sea restituida a su familia biológica.

A diferencia de los monólogos del ciclo 2002, si bien estos monólogos pretenden representar la complejidad del proceso de restitución, logrado o no, se puede observar, casi de manera predominante, la reproducción de la figura heroica de los afectados directos por la represión y la violencia política, en este caso, familiares de desaparecidos y/o de los/as menores apropiados/as.

Esta apelación al *sesgo testimonial*, en términos de Arfuch (2013), parecería indicar que “hablar de ese pasado todavía presente sólo es posible restituyendo la voz –aún idealmente– a sus protagonistas en su inmediatez [...]” y, en el caso de *TxI*, para hablar de la apropiación de menores. La funcionalidad política de trabajar dramáticamente con informaciones legitimadas por el trabajo institucional de *Abuelas* y con el formato testimonial radicaría en la pretensión de configurar y transmitir a los espectadores una “verdad” en torno a los acontecimientos narrados perteneciente a los afectados directos por la represión y la violencia política, y de generar una “empatía emocional” para que aquellos se comprometan en la reparación de un delito vigente, o bien, se identifiquen con esa duda identitaria puesta en escena.

El fenómeno masivo y espectacular de un teatro político y social

Desde su origen, *TxI* ha reunido entre sus integrantes a teatristas¹² que han transitado diversos circuitos como el teatro –oficial, comercial e independiente–, el cine y la

¹² Patricia Zangaro, Daniel Fanego, Valentina Bassi, Manuel Callau, Camila Fanego, Diana Lamas, Alejo García Pintos, Pepe Uría, Mária Alonso, Pepe Monje, Belén Blanco, Catalina Speroni, Elsa Berenguer, Ana María Colombo, Gonzalo Costa, María Figueras, Martín Bianchedi, José María López, Esteban Prol, Tomas Megna, Martín Slipak, María Noel Arce, Guillermo Flores, 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 Levín y Martín Orecchio, entre otros.

televisión, y que han participado tanto en movimientos teatrales¹³ como en producciones cinematográficas¹⁴ que han buscado establecer una relación entre lo político y lo estético, y en producción masivas y espectaculares, como unitarios, telenovelas y comedias en televisión.

A partir del ciclo del año 2004, *TxI* va a poner en funcionamiento lo que denominó como *Espacio Abierto* que consiste en la convocatoria de personalidades no sólo de reconocida trayectoria en el ámbito teatral que por cuestiones de compromiso laboral no podían participar de las obras, sino también del ámbito artístico y cultural en general, y de los medios de comunicación para la lectura, previo al inicio de cada función, de textos¹⁵ pertenecientes a autores nacionales e internacionales reconocidos, en algunos casos, que hacen referencia directa o indirecta a la identidad, a la dictadura y a la apropiación de menores. En el ciclo del año 2005, el *Espacio Abierto* consistió en la lectura de los cinco “monólogos testimoniales” que surgieron a partir del trabajo con el Archivo Biográfico Familiar de *Abuelas*.

Esta estrategia parece perseguir, por un lado, el objetivo de acercar una mayor cantidad de espectadores a los ciclos teatrales convocados por la presencia de estas figuras del espectáculo y, por otro lado, conseguir adhesiones que otorguen legitimidad y visibilidad al movimiento no sólo en el ámbito teatral, sino también en los ámbitos artístico, cultural y mediático.

Por otro lado, se observa por parte de *TxI* el uso de ciertas fórmulas estandarizadas, tales como: “¿Vos sabés quién sos?”, pregunta tomada del nombre de la campaña de difusión de *Abuelas* en 1997 que hace uso de la segunda persona del singular para dirigirse a cada joven con el fin de interpelarlo/a con confianza acerca del conocimiento certero de su identidad; “Lunes de teatro gratis por la verdad y la memoria”, consigna de los ciclos que se realizaban únicamente ese día de descanso para la gente de teatro, con entrada libre y

¹³ Entre los teatristas mencionados, varios de ellos han participado en *Teatro Abierto* (1981-1985), agrupación *Libertablas* y *La Banda de la Risa*.

¹⁴ Entre estas producciones, se destacan las participaciones de algunos de los teatristas mencionados en filmes como *No habrá más penas ni olvidos* (1983), de Héctor Olivera; *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984), de Juan José Jusid; *La Noche de los Lápices* (1986), de Héctor Olivera; *Sentimientos: Mirta, de Liniers a Estambul* (1987), de Jorge Coscia y Guillermo Saura, y *No habrá más penas ni olvidos* (1983), de Héctor Olivera.

¹⁵ Entre esos textos, se pueden encontrar, entre otros, el discurso del escritor colombiano Gabriel García Márquez de aceptación del Premio Nobel de Literatura en 1982, titulado *La Soledad de América Latina*, en el cual se hace referencia a la búsqueda de una identidad latinoamericana, pero también a las guerras y dictaduras en nuestro país; la denuncia en pleno régimen militar del plan represivo en términos políticos, sociales, culturales y económicos llevado a cabo por el estado dictatorial que el periodista y escritor Rodolfo Walsh realizó en su *Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar*, tras la cual fue asesinado; y el poema *Plegaria contra el silencio* que manifiesta la importancia de defender la palabra humana en un contexto de muerte, 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 cual se cometieron graves violaciones a los derechos humanos.

gratuita para posibilitar la concurrencia masiva de espectadores, y con el objetivo de adherir no sólo a la causa de *Abuelas*, sino también a dos de las consignas del movimiento de derechos humanos; “Mi nombre es...y puedo decirlo porque sé quién soy”, modo de presentación instaurado que le otorga importancia al nombre como referencia del conocimiento de la verdadera identidad; y “Hasta que aparezca el último nieto”, frase que remite al objetivo fundacional y a la razón de ser del movimiento.

Por último, cabe mencionar la venta de *merchandising*, es decir, de objetos promocionales con el logo de *TxI* y/o diseños realizados solidariamente, entre otros, por dibujantes argentinos reconocidos como Miguel Rep, Hermenegildo Sabat y Carlos Alonso (remeras, prendedores, mates, libros, postales, etc.) y las alcancías colocadas a la salida de los teatros, con el objetivo de que los espectadores contribuyan, de manera voluntaria, al sostenimiento económico del movimiento. No obstante, *TxI* cuenta desde el año 2004 en adelante con diferentes subsidios otorgados por el gobierno nacional y el de la Ciudad de Buenos Aires, por lo cual, el fomento de la colaboración voluntaria de dinero por parte de los espectadores parece tener el objetivo de representar a *TxI* como un movimiento que se autogestiona económicamente por considerarse independiente de cualquier partido político y/o gestión de gobierno.

De este modo, *TxI* intenta comunicar de manera efectista un producto político y cultural desde dispositivos de producción y circulación masivos y espectaculares que masifican un medio como el teatral que, de por sí, no es masivo, y que potencian una causa que, por el contrario, viene siendo comunicada de manera masiva por parte de *Abuelas* desde 1997 en adelante.

La conversión de una causa político-ideológica en una causa social

En una entrevista realizada al presidente de *TxI*, Luis Rivera López, al preguntarle en qué medida *TxI* había contribuido a la causa de *Abuelas*, éste afirmó lo siguiente:

Creo que en mucha medida. La sacó del ámbito puramente ideológico-político para sumergirla en una actividad más “social” como el teatro. Comenzó con un movimiento que luego se generalizó que tiende a creer que se trata de un problema que va más allá de las mismas abuelas, para transformarse en algo colectivo. Esto independientemente de la cantidad de denuncias concretas que generó especialmente en la primera época.

En la carta de presentación de *TxI* escrita por Daniel Fanego y leída por Valentina Bassi en la apertura del lanzamiento del primer ciclo, en el año 2001, aparecen las ideas de que la causa de *Abuelas* es “nuestra causa”, “la causa de nuestra identidad”, “de la identidad cultural, social y política de por lo menos tres generaciones de argentinos”, y de que “mientras exista un solo pibe con la identidad robada o falseada, está en duda la identidad de todos”.

Por su parte, la carta de presentación, también escrita por Fanego y leída por Bassi en la apertura del ciclo 2002, sostiene: “Tal vez, casi estoy seguro, que contribuyendo a que otros sean dueños del propio destino, encontremos alguna de las respuestas que tanto necesitamos hoy para seguir resistiendo”.

En este mismo sentido, en la carta de presentación del ciclo del año 2004, firmada por la comisión directiva de *TxI*, se afirma lo siguiente:

[...] Porque en la búsqueda de la identidad de los chicos apropiados, encontramos la búsqueda de la identidad individual de cada integrante de esta sociedad (quizá también arrebatada en parte por la misma dictadura), y finalmente la identidad de cada artista participante en *TxI*. 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 [...].

A fines de los noventa y principios de los dos mil, la memoria sobre el pasado reciente no era un asunto de Estado y la causa de *Abuelas* no estaba instalada socialmente, sino que era vinculada a los afectados directos por la represión y la violencia política agrupados en un organismo de derechos humanos.

En ambas cartas se observa una operación de sentido cuya intención es convertir esa causa de interés particular en una causa de interés general, por medio de la construcción de un “nosotros” inclusivo y de la referencia a la identidad que, si bien parece ser concebida en términos más amplios, es entendida desde una concepción esencialista, en el sentido de referirse a “un conjunto de cualidades predeterminadas –raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.” (Arfuch, 2002: 21), y que además parecen poder transmitirse generacionalmente. Pero, por otro lado, la identidad es concebida en términos relacionales, de acuerdo a Barth (1976), como un proceso dinámico y dialógico que se desenvuelve siempre en la interacción social con un “otro”.

Por otro lado, las cartas van a plantear una ecuación pasado –presente: restituir la identidad de quienes fueron apropiados/as durante la dictadura para recomponer el tejido social roto por la represión y la violencia política, pero también para restituir la identidad social afectada por la crisis política, económica y social de 2000/01, que en el discurso de *TxI* va a aparecer representada como el resultado de la implementación de políticas neoliberales por parte del estado dictatorial y de su profundización durante los noventa, y principios de los dos mil.

Finalmente, *TxI* postula la idea de convertir su objetivo político de colaborar en la restitución de los/as hijos/as apropiados en un objetivo estético, trasladando los sentidos figurados de aquella problemática al abordaje teatral de las problemáticas y conflictos de la identidad social, cultural, de género y de etnia, entre otras, que pueden encontrarse en algunas obras de los ciclos del período 2001-2010. Según Dubatti (2006): “Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político”. En este sentido, cabe preguntarse si las obras de *TxI* han logrado

efectivamente abordar la problemática de la apropiación, y de la identidad en general, desde metáforas artísticas intensas o constituyen simples acontecimientos políticos que se ponen en escena.

A modo de conclusiones

TxI ha desarrollado tres estrategias estético-políticas principales en relación a ciertas poéticas teatrales puestas en escena durante sus ciclos. Una de ellas consiste en el tratamiento dramático de las informaciones sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad, elaboradas por el trabajo institucional de *Abuelas*, con el objetivo de transmitir de manera efectista aquellos indicios que responderían a la categoría del/la joven apropiado/a y que le permitirían a cualquier espectador poner en duda su identidad. Pero también esta estrategia parece perseguir el propósito, en el origen del movimiento, de instalar teatral y socialmente ambas problemáticas en un contexto memorial que comenzaba a activarse y, durante su proceso de institucionalización, para no perder de vista el propósito fundacional de colaborar con la causa de *Abuelas*, en un contexto memorial que legitimaba esa causa desde el estado. Este modo de tratamiento suele combinarse con el uso dramático de la figura del testimonio con el fin de construir y transmitir la “verdad” acerca del pasado reciente perteneciente a los afectados directos por la represión y la violencia política, además de pretender generar una emoción identificatoria en los espectadores.

Otra de sus estrategias es la construcción de dispositivos de producción y circulación masivos y espectaculares, vinculados a las lógicas de la industria cultural y del entretenimiento. La participación y convocatoria de actores y actrices de teatro, cine y televisión, y de personalidades de los medios de comunicación que, en algunos casos, han participado de movimientos y producciones culturales que articulan lo estético con lo político; la configuración de fórmulas estandarizadas por medio de leitmotivs, slogans y consignas; y la venta de productos promocionales que identifican al movimiento pretenden potenciar la llegada masiva de los ciclos y posicionar a *TxI*, al medio teatral y a la causa de *Abuelas* en un lugar de legitimidad y visibilidad social.

En relación a lo anterior, la tercera estrategia de *TxI* se ha propuesto convertir la causa de *Abuelas* en una causa de interés social por medio del tratamiento dramático de problemáticas y conflictos referidos a la identidad en términos más amplios: social, cultural, de género y de etnia, entre otros, cuestión que puede observarse en varias obras presentadas en los ciclos del período 2001-2010 en la Ciudad de Buenos Aires.

En el análisis de estas tres estrategias parece residir una de las principales tensiones que atraviesa al movimiento desde sus inicios que es la de llegar cada vez a más y nuevos espectadores, y de mejorar la calidad estética de la obras para concretar, pero también trascender el objetivo político de colaborar en la restitución de los/as jóvenes apropiados/as.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2002). “Problemáticas de la identidad” en *Identidades, sujetos y subjetividades*. (Buenos Aires: Prometeo Libros).

Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Arreche, Araceli (2012). “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario” en *Revista Gestos (USA)* Año 27, N° 53.

Barth, Fredrik (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. (México: Fondo de Cultura Económica).

Beverley, John (2004). “¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno” en *Subalternidad y representación. Debates de teoría cultural*. (Madrid: Iberoamericana).

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).

Dubatti, Jorge (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación).

Pellettieri, Osvaldo (2000). *El teatro del año 2000*. (Buenos Aires: Galerna).

Verzero, Lorena (2011). “Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño” en *Taller de Letras (Chile)* N° 49.