

Los modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad durante el proceso de institucionalización de *Teatro x la Identidad*

María Luisa Diz

UBA-CIS-CONICET/IDES – AINCRIT · mariludiz@hotmail.com

Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Doctoranda en Ciencias Sociales UBA/CIS-CONICET/IDES/AINCRIT. Su proyecto de investigación está centrado en “Teatroxlaidentidad (2000-2010). Las representaciones políticas/ poéticas sobre la apropiación de menores y la restitución de identidad”. Ha publicado diferentes artículos sobre el tema, entre ellos “*Teatro x la Identidad: A propósito de la duda y El piquete. Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y ‘lo político’*” *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* 12 (2010).

RECIBIDO: 20 DE ENERO DE 2014

ACEPTADO: 18 DE FEBRERO DE 2014

Resumen: *Teatro x la Identidad* 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. El presente artículo se propone analizar el proceso de institucionalización del movimiento, desde el año 2002 en adelante, a partir de un eje de análisis: los modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad que aparecen en una serie de cartas de presentación del movimiento, debates al interior del mismo y testimonios trabajados dramáticamente.

Palabras Clave: Teatro x la Identidad; Institucionalización; Representaciones; Apropiación; Restitución.

Abstract: *Teatro x la Identidad* is a movement of theatre-workers originated in year 2000 with the objective to contribute to the cause of *Abuelas de Plaza de Mayo*. This article proposes to analyze the process of the movement to become an institution, since year 2002 from this point forward, as of the core idea of analysis: the ways to represent the appropriation of minors and the restitution of identity in movement letters of introduction, internal debates and testimonies dramatically worked.

Key Words: Teatro x la Identidad; Become an institution; Representations; Appropriation; Restitution.

DOI: 10.7203/KAM.3.3579

1. Introducción

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento de teatristas que se originó en el año 2000 en la Ciudad de Buenos Aires con el objetivo de contribuir a la causa de Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda y restitución de los hijos de desaparecidos que fueron apropiados durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)¹. El presente artículo se propone analizar si el colectivo porteño de ese movimiento -representado por su comisión directiva-, luego de su etapa de origen en los años 2000/2001², ha atravesado un proceso de institucionalización, desde el año 2002 en adelante, y qué implica ese proceso a partir de un eje que podría funcionar como indicador del mismo: los modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad configurados durante esta nueva etapa en una serie de cartas de presentación del mencionado colectivo, de debates al interior del mismo, y de testimonios trabajados dramáticamente por

1 En este sentido, *TxI* podría interpretarse, según Dupré y Copferman (1969), como teatro-movimiento, concepto con el cual se refieren 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”. *TxI* aparece claramente desde su origen como un movimiento teatral al servicio de la causa político-institucional de un organismo de Derechos Humanos.

2 *TxI* se originó en el contexto de crisis política, económica y social, pero también en un contexto de “explosión de la memoria” que se venía activando desde mediados de los años '90 en adelante a partir de las declaraciones públicas de algunos represores; las iniciativas y los 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 reciente; y la aparición de la agrupación H.I.J.O.S., quienes reivindicaban la militancia política de sus padres desaparecidos. En relación con este contexto, en la producción cultural del período de los noventa y dos mil comenzaron a aparecer los documentales de la generación de los hijos, quienes cuestionaban la condición de hijos de militantes y se proponían construir sus identidades tomando distancia de la generación precedente; los documentales institucionales de algunos organismos de derechos humanos y las escasas obras de teatro que abordaban la búsqueda identitaria por parte de la segunda generación desde un modo referencialmente directo. En este contexto, nació *TxI*, el cual se originó a partir de las repercusiones que tuvo el espectáculo semimontado *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro, con dirección de Daniel Fanego, realizado especialmente para Abuelas de Plaza de Mayo y estrenado en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires. Pensado para cinco únicas funciones, las mismas debieron extenderse por la gran cantidad de espectadores y de jóvenes que se presentaron en Abuelas con dudas sobre su identidad. A partir de allí, sus hacedores decidieron realizar una convocatoria más amplia y abierta a la comunidad teatral para realizar un primer ciclo en el año 2001, en el cual se pusieron en escena obras que abordaban la problemática de la apropiación de menores de manera directa o indirecta. Para ampliar la información sobre la obra *A propósito de la duda*, ver: Werth (2010); Pérez (2003); Devesa (2003); Fukelman (2011) y Diz (2011). Acerca del origen y desarrollo del movimiento, ver: Sicouly (2006); Villagra (2006); Rodríguez (2007) y Arreche (2012).

solicitud de la comisión directiva a dramaturgos/as allegados/as a la misma o por parte de algunos integrantes de esa comisión.

Esta segunda etapa de *Txi* se enmarca en el proceso más amplio de “estatalización” de determinadas consignas, demandas y relatos sobre el pasado de violencia política y represión estatal pertenecientes a los organismos de derechos humanos, el cual puede observarse, a partir del año 2003 en adelante, en una serie de decisiones y acciones llevadas a cabo en forma conjunta entre el Gobierno del entonces Presidente Néstor Kirchner y algunos de esos organismos³.

En consonancia con este nuevo contexto, en el cual la revisión histórica del pasado reciente se convirtió en un asunto de Estado, según Verzero (2008), comenzaron a proliferar una serie de producciones culturales (auto) biográficas, testimoniales y documentales que representaban temáticas y problemáticas referidas a ese pasado y/o a sus efectos o consecuencias en el presente. Entre las producciones del período, se destacan aquellas que abordan los modos de construcción de las identidades por parte de la generación de los hijos⁴ y aquellas que difunden las actividades institucionales de algunos organismos de derechos humanos⁵.

En este período, según Dubatti (2012), una de las tendencias del campo teatral de Buenos Aires es el crecimiento de la institucionalización (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 teatral⁶. De este

3 Entre aquellas, cabe destacar la modificación del funcionamiento del Banco Nacional de Datos Genéticos en 2009 para garantizar la obtención, el almacenamiento y 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/as junto a sus padres o nacidos/as durante el cautiverio de sus madres, así como también la ocupación de cargos públicos por parte de algunos/as militantes de organismos, entre ellos, nietos/as recuperados/as por Abuelas.

4 Algunos documentales de la generación de los hijos: *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué; *Los rubios* (2003), de Albertina Carri y *M* (2007), de Nicolás Prividera, y obras de teatro que tematizan esa misma generación: *áRBOLES. Sonata para viola y mujer* (2006/07), de Ana Longoni y María Morales Miy; *Chiquito* (2008), de Luis Cano; *Ausencia* (2009), de Adrián Canale y *Mi vida después* (2009), de Lola Arias.

5 Las películas ((H) *Historias cotidianas*, (2001), de Andrés Habegger (H.I.J.O.S.); *H.I.J.O.S. El alma en dos* (2002), de Carmen Guarini-Marcelo Céspedes (Madres de Plaza de Mayo); *Botín de guerra* (2000), de David Blaustein y *Nietos (identidad y memoria)* (2004), de Benjamín Ávila (Abuelas de Plaza de Mayo).

6 De acuerdo a la subperiodización que realiza Dubatti (2012) para una historia del teatro de Buenos Aires en la posdictadura, esta tendencia forma parte de lo que denomina como proyecto posneoliberal (2003-2007) y su profundización (2007-2012). “A partir de 2003 las sucesivas presidencias, hasta el presente, configuran un país reestabilizado y de perfil diverso al de las décadas

modo, el Estado, por medio de algunos de sus organismos gubernamentales, 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 su parte, Dupré y Copferman (1969) definen como *teatro-institución* 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”. Si bien se acuerda con ambas conceptualizaciones sobre la institucionalización del campo o de los teatristas, podría postularse que la misma no solo se produce a partir de una estrecha vinculación de estos con el Estado y sus políticas, sino también a partir de las acciones propias de aquellos y/o de su articulación con otros actores sociales.

Ahora bien, ¿qué sucede en esta etapa con el colectivo porteño del movimiento de *TxI*? ¿Podría hablarse en su caso de un proceso de institucionalización? ¿Por qué? ¿En qué sentidos? ¿Cuáles serían los indicadores? El presente artículo se propone interrogar la categoría de *institucionalización* a la luz de los sentidos configurados sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad, a partir de una selección de textos producidos en esta etapa, con el fin de observar los modos en que el colectivo porteño se articula no solo con el Gobierno Nacional, sino también con *Abuelas* y otros actores sociales, atendiendo también a aquellas características propias que comienzan a cobrar importancia en lo que refiere a su actividad institucional.

2. La apropiación de menores y la restitución de la identidad: configuraciones de sentidos en cartas de presentación, controversias y “monólogos testimoniales”

Las configuraciones de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad no solo se pueden observar en las obras que se presentaron en los ciclos de *TxI* en la ciudad de Buenos Aires, sino también en algunas cartas de presentación, y en una serie de monólogos escritos por parte de dramaturgos/as allegados/as al colectivo porteño y de algunos miembros de su comisión directiva. De este modo, parece pertinente interrogarse: ¿qué sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad construye dicho colectivo en esta etapa? ¿Esa construcción es puesta en discusión al interior del mismo? ¿Se puede establecer alguna relación entre esa configuración de sentidos y un aparente proceso de institucionalización?

En primer lugar, cabe interrogarse qué es “lo institucional”. Para el Análisis Institucional, el término *institución* se refiere en su acepción restringida a una “forma social

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” (253).

visible u organización” (Lourau, 1975). En ese mismo sentido, la Psicología Institucional-Psicoanalítica entiende por *institucional* “un territorio de discursos, prácticas y objetos instituidos en ámbitos de la vida comunitaria dispuestos en pos de un objetivo” (Malfé, 1986). Este autor desarrolló un Modelo de Tetraedro⁷ como herramienta para el abordaje de las instituciones compuestas por: el polo de la Physis, una dimensión material-funcional que refiere a la división técnica, jerárquica y organizacional del trabajo, en la cual se encuentran un subsistema ecológico que consiste en una dimensión espacial interna y externa de la institución, y un subsistema tecnológico que comprende los dispositivos e instrumentos técnicos; el polo de la Crátesis, que remite al poder y las relaciones de fuerza, esto es, a la distribución del poder dentro de la institución a través de un subsistema económico que comprende la asignación de recursos y de un subsistema nómico que refiere a las jerarquías; y el polo de la Semiosis, una dimensión simbólico-imaginaria en la que circulan formaciones imaginarias compartidas atravesadas por fuerzas inconscientes: mitos, ideologías, utopías, valores, creencias, sentidos e ideales compartidos. Esta dimensión comprende los subsistemas ideológicos y epistémicos referidos a la producción y circulación de saberes. Este modelo tetraédrico se completa con la Estructura libidinal que refiere a las formaciones fantasmáticas inconscientes que forman lazos afectivos y de cohesión entre los miembros, y con la dimensión histórica que atraviesa todos los polos.

El presente artículo pretende realizar un análisis sobre una de las formaciones de la dimensión simbólico-imaginaria del colectivo porteño de *Txl*: los sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad configurados en esta etapa.

En el año 2002, este colectivo realizó el lanzamiento de su segundo ciclo, nuevamente como en la apertura del primer ciclo en 2001, con la lectura por parte de la actriz Valentina Bassi de una carta escrita por el actor y director Daniel Fanego, dos de los creadores de la obra inaugural de *Txl*, *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro, y miembros fundadores del mencionado colectivo:

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 y esos mismos dirigentes fueron cómplices del silencio, del ocultamiento de las pruebas, 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

⁷ Figura tridimensional de lados iguales similar a una pirámide.

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, Teatro Lorange, 15 de julio).

En el fragmento seleccionado de esta carta, Fanego busca visibilizar y denunciar la apropiación de menores como un delito vigente, vinculándolo con el discurso sobre el cuestionamiento social hacia la dirigencia política evidenciado en las jornadas de diciembre de 2001 y que, por entonces, continuaba circulando públicamente. Esta estrategia discursiva parece relacionarse con uno de los propósitos fundacionales de *TxI* que es el de transformar la causa de *Abuelas* en una causa de interés social, el cual pretende ser potenciado en esta etapa a partir del establecimiento de una relación discursiva entre dicha causa y el contexto de crisis en el que, por entonces, el país continuaba inmerso y cuyas consecuencias sociales no dejaban de sentirse.

A partir del ciclo 2004, las cartas de presentación del colectivo porteño comenzaron a ser escritas y firmadas por su comisión directiva, a diferencia de los dos primeros ciclos en los cuales fueron realizadas por Daniel Fanego, por lo que podría interpretarse como uno de los símbolos de institucionalización del colectivo:

Habiendo presenciado obras teatrales que problematizan el asunto, que lo comprendían en su verdadera profundidad, que dejaban de lado el panfleto y la resolución esquemática para darle la dimensión trágica que realmente tiene, los jóvenes podían tener esperanza de dejar de ser botín de guerra para nacer otra vez a la compleja y quizá dolorosa pero siempre liberadora experiencia de enfrentarse con su verdadera identidad. 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. (...) 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. (*TxI* 2004, texto incluido en los programas de mano entregados a los espectadores en cada función).

El fragmento de esta carta de presentación parece demostrar que el propósito de convertir la causa de *Abuelas* en una causa de interés social se pretende potenciar en esta etapa también a través de la estrategia de la “metáfora” de los niños desaparecidos. Esta

parece constituirse en una política de selección de obras que le permitiría al colectivo ampliar sus objetivos institucionales. De hecho, a partir del año 2002 en adelante, las bases de los concursos para la presentación de obras comenzaron a solicitar que las mismas debían abordar temáticas y problemáticas referidas al tópico de la identidad en términos más amplios (social, cultural, sexual, de etnia, etc.). No obstante, el uso de categorías provenientes del discurso institucional de *Abuelas* como “botín de guerra” y “niños desaparecidos” parece perseguir el objetivo de reafirmar su autoconcepción fundacional como “brazo artístico” de la Asociación. Teniendo en cuenta que *TxI* se originó como una de las estrategias institucionales de *Abuelas*, esta Asociación que, según Gatti, “ha desarrollado una poderosa maquinaria simbólica, mediática, institucional, jurídica y hasta artística” (2011:126), podía llegar a fortalecer el proceso de institucionalización del colectivo.

No se puede hacer referencia a aquellas categorías de “botín de guerra” y “niños desaparecidos” sin remitirse al libro *Botín de guerra* (1985), de Julio E. Nosiglia, editado por *Abuelas*, que fue el primero en informar sobre los mecanismos del accionar del terrorismo de Estado en relación a los hijos de desaparecidos y en el cual se hace referencia a estos como bebés y niños “desaparecidos”. Según Da Silva Catela, “releer *Botín de guerra* permite verificar cómo 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” (2005:127). En el libro se hace referencia a los niños como “botín de guerra”, en el sentido de “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). En este sentido, siguiendo a Da Silva Catela, las categorías de “botín de guerra” y “niños desaparecidos” encierran la idea de la deshumanización: “Desaparecer, apropiarse, violar, no es otra cosa que negar al individuo, negar la posibilidad de tener derechos, como si nunca hubiera existido” (2005:132). De este modo, con el uso de aquellas categorías fundantes de *Abuelas*, la carta busca configurar a los menores apropiados como individuos que han sido deshumanizados y afirma que el modo “adecuado” de representar y transmitir tal condición debe ser a través de la dimensión trágica y del conflicto, lo cual podría interpretarse como otro símbolo de institucionalización del colectivo.

No obstante, en el año 2002, al momento de seleccionar las obras que formarían parte del segundo ciclo, surgió una controversia entre la comisión directiva⁸ y la comisión de lectura⁹ en torno a ciertas tensiones que atraviesan al movimiento desde sus inicios y que, al parecer, en principio, tendrían que ver con la relación entre “lo estético”, “lo político” y “lo masivo”. Luis Rivera López, presidente de la comisión directiva de *Txl*, explica lo sucedido:

La principal controversia que surgió en 2002 estuvo referida a la cantidad de espectáculos elegidos por el jurado. Hubo un "choque de poderes" ya que el jurado eligió (de más de 300 obras presentadas) solamente 6 o 7. La comisión de dirección pidió al jurado que elija más cantidad, ya que en el ciclo anterior la cantidad de obras fue inmensa y no se quería reducir la potencia de llegada del evento. Pero el jurado no cedió en función de la calidad de las obras y solamente "sugirió" otras 6 sin responsabilizarse por esa elección. Dentro de la comisión se dio una discusión muy áspera respecto de qué hacer. Finalmente se priorizó la cantidad de gente a la que llegar y se incluyeron todas las obras [21] (que aún así resultaban pocas respecto de las 40 del 2001). Pero eso resultó en una crisis con renunciadas y mucha discusión. (Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 6 de junio de 2013).

Mariana Eva Pérez, por entonces integrante de la comisión de lectura en representación de *Abuelas*, cuya obra *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* que aborda la relación conflictiva con su hermano apropiado y recuperado fue seleccionada para el ciclo, afirma:

Estaba abierta la convocatoria de *Teatro x la Identidad 2002* y tenía miedo de que no apareciera ningún texto que se jugara con la contradicción, fuera del panfleto. *Instrucciones...* no es el discurso de *Abuelas*, ni siquiera es mi propio discurso cuando hablo de *Abuelas*. *Instrucciones...* es decir: no somos héroes buscando a estos chicos que

8 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.

9 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. Y por *Abuelas*: Mariana Eva Pérez y César Núñez.

son víctimas. No. Somos un puñado de víctimas buscando a nuestros familiares. *Abuelas* no es el salón de la Justicia (*Revista Veintitrés*, 2002: 29).

Silvia Aira, quien en ese momento coordinaba la Comisión de Prensa y Difusión del colectivo porteño de *TxI*, siendo el nexo entre la comisión directiva y la gente que se acercaba a participar del movimiento, sostiene:

Estoy convencida que esta decisión [de seleccionar sólo 21 obras] se debió más a serios problemas de comunicación interna entre la Comisión Directiva y la Comisión de Lectura, en la bajada de premisas para la selección, que en la falta de calidad de los espectáculos propuestos. (...) Esta selección de elite, repito, producto de un error de comunicación que no se quiso asumir, provocó una ruptura por la que yo sentí que no podía seguir formando parte de esa comisión que se desdecía y no cumplía con la palabra que había dado en octubre de 2001 a toda esa gente que se acercó. Por ese motivo renuncié. (...) *TxI* era una combinación de arte y política única y con un enorme potencial. Creo que ahí se fracturó, porque se decidió que fuese solamente un ciclo teatral de acompañamiento a la lucha de *Abuelas*. (Entrevista vía e-mail, Buenos Aires, 29 de agosto de 2013).

En la contraposición de estas citas sobre la controversia suscitada se observa una disputa por la toma de decisiones en torno a quiénes pueden participar en el movimiento, cómo se debe representar y transmitir la problemática de la apropiación de menores, y cómo debe ser el vínculo con *Abuelas* y su discurso institucional. En esta etapa parece producirse un quiebre con respecto a la etapa originaria -caracterizada por la apertura, la espontaneidad y la horizontalidad-, ya que se producen una serie de exclusiones y relegamientos u oclusiones de voces, en favor de una concentración de poderes, una unificación de discursos y criterios, y un afianzamiento de vínculos interinstitucionales que pueden llegar a ser beneficiosos para el colectivo. En este caso, parece observarse una consolidación de la ideología institucional (subsistema ideológico inmediatamente ligado al polo de la Semiosis) que parece representar y reafirmar el poder de la comisión directiva (polo de la Crátesis, de la política institucional) y, por ende, del colectivo porteño en su puesta al servicio de la causa de *Abuelas*. Esto parece producirse a partir de una primacía de los modos de representación y de transmisión de la problemática de la apropiación de menores y la restitución de la identidad en sintonía con las estrategias de comunicación de

la *Abuelas*, en las que predomina la combinación entre el trabajo con documentos y la difusión masiva.

Ahora bien, si ese modo de representación implica un trabajo documental, ¿qué entendía el colectivo por ese tipo de tratamiento? ¿Con qué documentos trabajaba? Araceli Arreche, dramaturga e investigadora que formaba parte de la comisión directiva, sostiene al respecto:

Como en el segundo año la convocatoria se amplió a textos que problematizaran la identidad y muchos de los textos que ganaron el concurso no trabajaban sobre la “temática directa” o la remisión directa a un problema, lo que nos dábamos cuenta era que cada vez más ganaban importancia esas obras y se perdía el marco del movimiento. (...) Una discusión que había era qué se entendía por “temática directa” y se decía que era trabajar sobre testimonios (Entrevista pública, Buenos Aires, IDES, 25 de noviembre de 2011).

Tras la controversia producida, y como a partir del año 2002 en adelante las obras debían referirse al tema de la identidad en términos más amplios, de acuerdo a lo mencionado por Arreche, para continuar enmarcando al movimiento en su objetivo fundacional de contribuir a la causa de *Abuelas*, la comisión directiva decidió convocar a Patricia Zangaro, dramaturga de *A propósito de la duda*, obra inaugural de *TxI* basada en testimonios proporcionados por *Abuelas*, quien propuso ampliar esa convocatoria a un grupo de alumnas que participaba en su taller de dramaturgia. De allí surgió la idea de escribir bajo su supervisión, según Zangaro, “monólogos a la manera de aquellos que fueron parte de *A propósito de la duda*”, a partir del trabajo dramático con el dispositivo testimonial. En este sentido, escribieron ocho “monólogos testimoniales”¹⁰ que fueron presentados a modo de “separadores” entre las obras que formaron parte del ciclo 2002. Esta decisión parece haber reafirmado el poder de la comisión directiva en cuanto al establecimiento de un modo institucional para representar las problemáticas de la apropiación de menores y la restitución de la identidad.

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). Según Arreche (2012), en estos monólogos aparece el uso del testimonio como *forma*

10 *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 estirpe de petisas*, de Patricia Zangaro.

dramática, “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*”.

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 “hicieron 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 con el aparente objetivo de 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. Esta representación de la identidad en términos biológicos guarda una estrecha relación con uno de los entramados de la maquinaria productora de sentidos que, según Gatti (2011), *Abuelas* ha desarrollado con más profundidad en la elaboración de su discurso, y que ha logrado un enorme consenso social y un alto nivel de estabilidad institucional. El discurso de *Abuelas* se refiere a la identidad alrededor de un doble eje: la genética y la familia. En la localización de los menores apropiados debieron acudir a las marcas que llevaban puestas y que conducían al origen: la huella de la genética y la duda sobre la identidad en aquellos nacidos durante el período dictatorial. Pero esas marcas “se han convertido, con el tiempo, en una *construcción teórica con pretensiones universales* y con forma de algoritmo: identidad es origen → origen es gen → identidad es gen” (Gatti, 2011:132). Esta cuestión podría entenderse, según Sosa (2012a), en el marco de la evocación de los lazos biológicos con los desaparecidos, por parte de las asociaciones de familiares, la cual ha comandado la experiencia del duelo y los reclamos de justicia. Además, los relatos de los familiares han sido equiparados con la verdad sobre el pasado reciente. No obstante, de acuerdo con la autora, esa normativa sanguínea ha comenzado a desplazarse en este nuevo contexto histórico¹¹ no solo a otros actores sociales que no han

11 “En el período iniciado en 2003, el drama familiar adquirió un nuevo marco oficial. Por primera vez un gobierno democrático adoptó la posición de las víctimas para asumir el duelo como un compromiso de Estado. Durante su discurso inaugural, Néstor Kirchner declaró: “Somos los hijos e hijas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo”. Presentándose como parte de esa “familia herida”, el ex presidente hizo suyo el linaje inaugurado por la violencia” (Sosa, 2012a: 46). Además, la autora analiza en la obra de teatro *Mi vida después* (2009), de Lola Arias, la historia de Vanina Falco y Juan Cabandié, dos hermanos no biológicos, para mostrar cómo la performance de la sangre puede ayudar a concebir una idea más amplia de ser afectado por la violencia y sugerir que los

sido afectados directamente por la violencia política y la represión estatal, sino también dentro de algunas de las asociaciones de familiares mismas desde los primeros años de la posdictadura, como es el caso de *Abuelas*:

Las Abuelas de Plaza de Mayo han apoyado las demandas de justicia ajustadas a una performance científica fundada en la verdad de la sangre, incluyendo exámenes de ADN como prueba final de identidad. Sin embargo, la existencia misma de una organización abocada a reconstruir una progenie marcada por la falsificación de sus orígenes biológicos cuestiona de por sí toda forma tradicional de parentesco. (Sosa, 2012: 46).

Sin embargo, aquella construcción teórica de identidad = gen, elaborada por *Abuelas*, derivó, según Gatti (2011), en una *política de la identidad* institucionalizada y legitimada que se articuló sobre una definición esencialista de la identidad, como aquello que permanece, que se hereda y que no puede modificarse. Esta concepción parece excluir la dimensión cultural de la identidad y con ella los cambios, las ambigüedades y los sinsentidos. La reproducción de esta concepción esencialista de la identidad en los “monólogos testimoniales” busca transmitir sentidos legitimados e institucionalizados excluyendo, de alguna manera, aquellas voces que durante la controversia suscitada pretendían ponerlos en cuestión e incluir, por el contrario, sentidos conflictivos y contradictorios en la representación del proceso de restitución de la identidad.

Con el propósito de elaborar nuevos materiales para aquellas figuras del espectáculo que no disponían de tiempo necesario, pero que querían participar en los ciclos, un grupo de dramaturgos/as que formaba parte de la comisión directiva escribió cinco nuevos “monólogos testimoniales”¹² para que fueran leídos por aquellas en el ciclo 2005. Esto parece haber derivado en una nueva reafirmación del poder de la comisión a partir de la reincidencia en esta estrategia rectora de trabajar dramáticamente la problemática de la apropiación de menores a partir del uso del dispositivo testimonial.

A diferencia de los monólogos de 2002, estos fueron escritos en base al libro *Identidad. Despojo y Restitución*, de Matilde Herrera y Ernesto Tenenbaum, editado por *Abuelas* en 1997. En este caso, se efectuó un uso del dispositivo testimonial no solo como *formato*, sino también como “fuente de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)” (Arreche, 2012). En el libro se narra la historia del trabajo

pasados traumáticos son también atuendos que pueden ser adoptados en el contexto de ser espectador (Sosa, 2012b).

12 *El arbolito de Tati*, de Araceli Arreche; *Rosita*, de Luis Rivera López; *Récord Guinness*, de Erika Halvorsen; *La búsqueda*, de Anabella Valencia y *Calío*, de Julieta Ambrossoni.

institucional de *Abuelas* y se relatan casos de menores apropiados, los cuales en su mayoría han sido restituidos, a partir de fragmentos de testimonios de sus familiares. Estos monólogos, interpretados por actores y actrices, representan a esos familiares de desaparecidos o de menores apropiados y su lucha por la restitución de estos últimos. En estos monólogos se puede observar la reproducción, casi de manera predominante, de la figura y las acciones de los familiares en un sentido heroico. De manera similar a los monólogos del ciclo 2002, se reproducen discursos y sentidos legitimados por *Abuelas* que reafirman el objetivo fundacional del colectivo porteño de *TxI* de contribuir a su causa. Pero además, la reproducción de sentidos definidos y sin ambigüedades podría interpretarse como una necesidad estratégica por parte del colectivo para poder fortalecer su propio proceso de institucionalización.

En este mismo sentido, para el ciclo 2005 la dramaturga Gilda Bona, quien había escrito algunos de los “monólogos testimoniales” para el ciclo 2002, fue convocada por la comisión directiva para trabajar dramáticamente algunos testimonios¹³ pertenecientes al Archivo Biográfico Familiar de *Abuelas de Plaza de Mayo*, 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”¹⁴.

En estos testimonios intervenidos teatralmente, las voces de los familiares, interpretadas por actores y actrices, relatan las historias de embarazadas detenidas-desaparecidas cuyos hijos/as fueron apropiados/as, a partir de las características físicas y de personalidad de aquellas madres, sus ocupaciones, recuerdos y anécdotas familiares. Al finalizar el relato se mencionan sus nombres, lugar y fecha de nacimiento, así como de su desaparición, edad y de cuántos meses se encontraban embarazadas. En aquellos relatos se puede observar, de manera predominante, la reproducción de la *narrativa humanitaria* (Laqueur, 1996).

Se trata de un tipo de discurso que se originó en el humanismo del siglo XVIII y principios del XIX a partir del desarrollo de nuevas narrativas como la novela realista, el informe clínico, los informes parlamentarios que denunciaban las condiciones de vida infrahumanas y la investigación social en general, procedentes de la revolución empírica del siglo XVII. Esta narrativa se caracterizaba por hacer énfasis en los detalles como signos o productores de verdad y buscaba provocar un “efecto de realidad” al representar las experiencias de los otros como reales. Además, se definía por asentarse en el cuerpo

13 Testimonios publicados en el material audiovisual realizado por *Teatro x la identidad* y la productora CLIPS durante el 2005 y estrenado en el 2006: sobre Silvia Amanda González, interpretado por la actriz Hilda Bernard y sobre Silvia Mabel Isabella Valenzi, interpretado por los actores Claudio Gallardou y Daniel Fanego.

14 [Sitio web de Abuelas](#).

individual, no solamente como el *locus* del dolor, sino también como el vínculo entre quienes sufren y quienes están en posición de ayudar a detener ese sufrimiento, entendido como un imperativo moral; en tanto, el relato de los detalles de los padecimientos corporales pretende despertar compasión, generar sensibilidad o cierta “empatía sentimental” en la audiencia. Este relato exponía los lineamientos de la causalidad y de la agencia humana, es decir, alguien provocó un sufrimiento y alguien puede mitigarlo, y el cuerpo aparece en este sentido como el objeto de un discurso científico a través del cual se forjan los vínculos entre un victimario, una víctima y un benefactor.

Esta tradición narrativa fue constituyéndose en la década del ‘70, a partir de los vínculos que establecieron los exiliados políticos de las dictaduras en el Cono Sur con las redes transnacionales de derechos humanos, las cuales se hicieron eco de sus denuncias por las violencias de Estado (Sikkink, 1996; Markarian, 2004). Las redes no demandaban la historización de las violencias políticas ni los compromisos políticos de exiliados y perpetradores, sino los datos identitarios básicos (edad, sexo, ocupación o pertenencia religiosa) y la reconstrucción material en detalle de secuestros, torturas, características de los lugares de cautiverio, nombres de los cautivos y de los responsables de las violaciones; es decir, la dimensión fáctica y la presentación técnica privilegiadas por el Poder Judicial. Este nuevo relato también tenía que ver con las denuncias donde el cuerpo, como *locus* de la memoria y el ejercicio del mal, y el dramatismo buscaban provocar sensibilidad y empatía moral con la audiencia. La narrativa humanitaria y el cuerpo aparecían entonces como las claves del alegato.

El estilo de denuncia en términos humanitarios se caracterizaba por hacer hincapié en las claves familiares –los lazos sanguíneos con los desaparecidos- y universales de las *víctimas* –lo cual destacaba el carácter masivo e indiscriminado de la represión estatal sobre la sociedad civil. La adopción de este tipo de discurso, por parte del movimiento, como herramienta de denuncia sirvió además para confrontar con el discurso del estado dictatorial la negación de la existencia de desaparecidos; la defensa de los valores familiares –al sostener que los desaparecidos pertenecían a familias que estaban dentro del orden de lo “normal”-, y de los lazos de parentesco que legitimaron la acción del movimiento en la escena judicial y en la esfera pública (Jelin, 2010 [2006]); y la representación de los desaparecidos como “víctimas inocentes”, que discute con la noción dictatorial de culpabilidad y restituye, al mismo tiempo, su condición humana en el sentido de volver a considerarlos sujetos de derecho.

La elección por parte del colectivo porteño de *TxI* de esa narrativa en clave humanitaria y familiar, que logró establecer exitosamente una empatía con gran parte de la sociedad para movilizarla en favor de la lucha contra las violaciones a los derechos humanos y sus consecuencias, podría radicar en la búsqueda de generar esa empatía con los espectadores a través de la lectura e interpretación de esos testimonios trabajados

dramáticamente. Pero, además, estos relatos reproducen sentidos pertenecientes al eje familiar del discurso de *Abuelas* en torno a la identidad, el cual vendría a complementar el eje de la genética. En este sentido, “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 inscripto en cada uno de manera indeleble, la huella genética” (Gatti, 2011: 145).

3. A modo de conclusiones

La configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad de manera referencialmente directa por parte del colectivo porteño de *TxI* se produce en un contexto en que la proliferación de producciones culturales sobre el pasado de violencia y represión política, y sobre la construcción de las identidades por parte de la generación de los hijos trabajan, de manera predominante, sobre lo (auto) biográfico, lo documental y lo testimonial. En lo que respecta a la producción teatral, desde mediados de los ‘80 hasta fines de los ‘90, las obras que abordaban las temáticas de la apropiación y/o la búsqueda identitaria por parte de los/as hijos/as de desaparecidos –apropiados/as o no-, eran escasas y lo hacían de manera referencialmente directa¹⁵. En este sentido, tanto la obra inaugural de *TxI*, *A propósito de la duda* (2000), de Patricia Zangaro, basada en testimonios proporcionados por *Abuelas*, como los monólogos testimoniales de los ciclos 2002 y 2005, y el trabajo dramático con algunos testimonios del Archivo Biográfico Familiar de *Abuelas* parecen ir en esa misma dirección de abordaje directo de la temática a partir del tratamiento dramático del yo testimonial y de documentos.

En esa configuración de sentidos sobre la apropiación y la restitución por parte del colectivo porteño, la apelación predominante al *sesgo testimonial*, en términos de Arfuch, parecería indicar que “hablar de ese pasado todavía presente sólo es posible restituyendo la voz –aún idealmente- a sus protagonistas en su inmediatez (...)” (2013:78). Ese sesgo testimonial pretende continuar reproduciendo y transmitiendo esa función original del dispositivo testimonial como vehículo principal de acceso a la “verdad” sobre el pasado de represión y violencia política, y en este caso sobre la apropiación de menores, perteneciente a los familiares de desaparecidos agrupados en organismos de Derechos Humanos. Y, en este caso, ese acceso a la “verdad” también parece construirse a partir de la inclusión en ese sesgo testimonial de elementos pertenecientes al discurso institucional de *Abuelas* cuyos sentidos remiten a la deshumanización, lo biológico, la filiación y la heroicidad, y pretenden generar una “empatía emocional” en los espectadores para que se comprometan en la

15 Entre ellas, se encuentran *Potestad* (1985), de Eduardo Pavlovsky; *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* (1998/2000), de Marcelo Bertuccio; y *Paula.doc* (1998), de Nora Rodríguez.

reparación de un delito vigente, o bien, para que se identifiquen con la representación de la duda identitaria puesta en escena.

Ahora bien, este uso de categorías, discursos y sentidos por parte del colectivo porteño de *Txl*, que fueron legitimados e institucionalizados por *Abuelas*, y relegitimados por el Gobierno Nacional en esta etapa como la historia oficial sobre el pasado reciente, no solo parece reafirmar la articulación fundante del colectivo con *Abuelas* y su causa, sino que también, y sobre todo, le permite consolidar un modo de configuración y transmisión de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad, y una política institucional de creación y selección dramática, que establece ciertas pertenencias institucionales. Por lo tanto, este modo de representación institucional de la temática bien podría interpretarse como un fuerte indicador de un proceso de institucionalización del colectivo, en el sentido amplio de articulación con las políticas de derechos humanos del Estado Nacional, con la causa de *Abuelas*, y como una de las características propias y distintivas del colectivo que consiste en abordar la problemática de la apropiación y la restitución, de manera predominante, desde lo que denomina como “temática directa”.

Bibliografía citada

- Arreche, Araceli. "El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario". *Revista Gestos* 53 (2012): 105-124.
- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Beverley, John (2004). "¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno". *Subalternidad y representación. Debates de teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana: 103-126.
- Da Silva Catela, Ludmila. "Un juego de espejos: violencia, nombres, identidades. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar argentina". *Telar* 2-3 (2005): 125-140.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino: desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, Fundación OSDE.
- Copferman, Emile; Dupré, Georges (1969). *Teatros y política*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Herrera, Matilde y Tenenbaum, Ernesto (1997). *Identidad. Despojo y Restitución*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
- Jelin, Elizabeth (2010 [2006]). "¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra". Emilio Crenzel (Coord.) *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas: 1983-2008*. Buenos Aires: Biblos: 227-249.
- Laqueur, Thomas (1996). "Bodies, Details and the Humanitarian Narrative". Lynn Hunt (ed.) *The New Cultural History*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press: 176-204.
- Lourau, René (1975). "Introducción". *El Análisis Institucional*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Malfé, Ricardo. "Pertinencia y actualidad de la noción de Cultura para una psicología institucional". *Actualidad Psicológica* 119 (1986).
- Malfé, Ricardo. "Espacio Institucional" *Revista Argentina de Psicología*, 39 (1991): 89-92.
- Markarian, Vania. "De la lógica revolucionaria a las razones humanitarias: los exiliados uruguayos y las redes transnacionales de derechos humanos". *Cuadernos del CLAEH* 89 (2004): 85-108.
- Nosiglia, Julio (1997). *Botín de guerra*. Buenos Aires: La Página.
- Sikkink, Kathryn (1996). "The emergente, evolution and effectiveness of the Latin American Human Rights network" Elizabeth Jelin y Eric Hershberg (Eds.) *Construir*

la democracia: derechos humanos, ciudadanía y sociedad en América Latina. Caracas: Nueva Sociedad: 71-94.

Sosa, Cecilia. “‘Queremos mamá y papá’. Duelo y filiación en la Argentina contemporánea”. *Ciencias Sociales. Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, UBA*, 81 (2012a): 42-47.

Sosa, Cecilia. “Queering Kinship. The Performance of Blood and the Attires of Memory” *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*, 21:2 (2012b): 221-233. DOI: [10.1080/13569325.2012.694807](https://doi.org/10.1080/13569325.2012.694807)

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.

Verzero, Lorena (2008). “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. (Fecha de consulta: 01/03/2008).

Material hemerográfico y electrónico

Archivo Biográfico Familiar de *Abuelas de Plaza de Mayo*

Arreche, Araceli. Ciclo de entrevistas públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente: “Las propuestas estéticas, políticas y memoriales de *Teatro x la Identidad*”. Núcleo de Estudios sobre Memoria del IDES (2011).

Material audiovisual

Teatro x la Identidad (2007). DVD documental. Buenos Aires: *Abuelas de Plaza de Mayo* – Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación – Clips Producciones.

Bibliografía de referencia

Arreche, Araceli. “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario”. *Revista Gestos* 53 (2012): 105-124.

Devesa, Patricia (2003). “Aportes a la historia del teatro argentino: Teatro x la Identidad”, 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). “*Teatroxlaidentidad*: 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..
- Fukelman, María (2011). “Teatro político en la Argentina: el caso de *Teatro x la Identidad*”. Inédito.
- Pérez, Mariana Eva (2003). “Algunas notas sobre arte y memoria”. Inédito.
- 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.
- Sicouly, Patricia (2006). “*Teatroxlaidentidad*: un teatro para la memoria”. Tesis, Doctorado de Filosofía, College Park, Universidad de Maryland. USA: Inédita.
- Villagra, Irene (2007). “Teatro Abierto y Teatro x la Identidad: dos experiencias de la historia argentina reciente y del tiempo presente”. Inédita.
- Werth, Brenda (2010). *Theatre, performance, and memory politics in Argentina*. USA: Palgrave Macmillan. DOI: [10.1057/9780230114029](https://doi.org/10.1057/9780230114029)