

Usos del testimonio en producciones de *Teatro x la Identidad* (Ciudad de Buenos Aires, 2000-2010)

MARÍA LUISA DIZ

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de Avellaneda

1. Introducción

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 de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) y por la restitución de sus identidades. Este objetivo se concretó a partir de la realización de ciclos teatrales que pusieron en escena producciones que abordaron las temáticas y/o problemáticas del delito de apropiación de menores y de los procesos de restitución de las identidades.

Desde sus inicios y hasta la actualidad, a los veinte años de su existencia, TxI se ha caracterizado por abordar aquellas temáticas y/o problemáticas a partir de lo que su Comisión de Dirección denominó como “temática directa” que, con el correr de los años, se ha consolidado como el modo de representación institucional de la apropiación y de la restitución. Este modo se caracteriza por el trabajo dramático con testimonios reales de familiares de desaparecidos/as, de nietos/as recuperados/as, de hermanos/as de nietos/as apropiados/as y/o recuperados/as, que fueron publicados

por la literatura institucional de *Abuelas* y alojados en su “Archivo Biográfico Familiar”¹.

El ‘testimonio’, junto con el ‘nombre’, “son algunas de las estrategias de *visibilidad* que eligen la mayoría de las representaciones [de *TxI* en el período 2000-2010] para exponer el conflicto” (Arreche 2012: 123). La elección predominante de ambas estrategias reside en que estas “figuran de manera inmediata como el rastro material de un vínculo de sangre deshecho, y su tratamiento dramático lleva sobre sí la intención que tiene como premisa el movimiento, la búsqueda de *restitución* como restauración parcial de una justicia postergada” (123). La estrategia del testimonio es utilizada en las obras de *TxI* del período mencionado bajo tres modalidades: a) “como ‘fuente’ de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)”;

b) “como ‘formato’, exaltando su naturaleza en el juego de lo dramático [...] donde los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de *performer*, insistiendo en su naturaleza –la de *ser* relato testimonial– y exaltando así su *teatralidad*”; y c) como fuente y como formato a la vez (121 y 123).

El presente artículo se propone analizar una serie de monólogos y una obra de *TxI*, que eligieron la estrategia del testimonio como fuente y como formato, puestos en escena en los ciclos porteños dentro del período mencionado por Arreche y que, en su mayoría, continuaron realizándose hasta la actualidad en las funciones itinerantes por Argentina. Los objetivos consisten en poder dar cuenta de sus similitudes y diferencias temáticas y estéticas; elucidar las funcionalidades estético-políticas del uso del testimonio para representar la apropiación y la restitución, e intentar incidir recursivamente sobre aquellas temáticas y/o problemáticas; y evidenciar las nociones de identidad que construyen y transmiten. El corpus de análisis está formado por las siguientes producciones:

¹ El “Archivo Biográfico Familiar de Abuelas de Plaza de Mayo” tiene por objetivo reconstruir las historias de vida de los padres desaparecidos a través de la recopilación de relatos de familiares, amigos/as, compañeros/as de militancia y de cautiverio, y de fotos, cartas y objetos de los padres, para ser entregados a los hijos/as, nietos/as que recuperan sus identidades.

a) los “monólogos testimoniales” (2002) (*Teatro x la Identidad* 2005): *Mi pelo es rojo* y *Dulce de alcayota*, de Gilda Bona; *Manos grandes* y *Mi hijo tiene ojos celestes*, de Mariana Eva Pérez; *Cuando ves pasar el tren*, de Malena Tytelman; y *Dame el tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una estirpe de petisas*, de Patricia Zangaro;

b) los “monólogos testimoniales” (2005) (*Teatro x la Identidad* 2007): *El arbolito de Tati*, de Araceli Arreche; *Rosita*, de Luis Rivera López; *Récord Guinness*, de Erika Halvorsen; *La búsqueda*, de Anabella Valencia y *Calio*, de Julieta Ambrossoni; y la obra *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* (2010), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi.

2. “Monólogos testimoniales” (2002 y 2005): vínculos y afectos de las experiencias de apropiación

La idea de *TxI* de crear y de poner en escena una serie de “monólogos testimoniales” que abordaran las temáticas y/o problemáticas del delito de apropiación de menores y de los procesos de restitución de las identidades surgió con el espectáculo semimontado inaugural de *TxI: A propósito de la duda*². Con dramaturgia de Patricia Zangaro, dirección de Daniel Fanego y coordinación general de Valentina Bassi, fue estrenado el 5 de junio del año 2000 en el Centro Cultural Rojas, ubicado sobre la Avenida Corrientes de la Ciudad de Buenos Aires, y dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Universidad de Buenos Aires.

El texto dramático está basado en recortes de la prensa gráfica y, fundamentalmente, en videos, proporcionados por *Abuelas* a los/as creadores/as del espectáculo, sobre testimonios de referentes de *Madres de Plaza de Mayo*, de *Abuelas*, de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), de nietos/as recuperados/as, pero también de represores y apropiadores/as.

² Sobre el espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, véase Diz 2015.

El material gráfico y audiovisual, otorgado por *Abuelas*, fue organizado teatralmente por el director, junto a los actores y a las actrices, a partir de la historia ficcional de un joven calvo, apropiado por los personajes de un ex policía y su mujer³, y de una frase, “la calvicie es hereditaria”, afirmada por los personajes de tres *Abuelas*.

A propósito de la duda aborda una temática direccionada por *Abuelas* que, desde su vigésimo aniversario en 1997, orientó su comunicación hacia los/as jóvenes nacidos/as durante el período dictatorial con el fin de promover la duda en torno a la identidad personal. En el espectáculo semimontado, esa duda se despierta en el personaje del joven calvo, en la contradicción que se genera entre el malestar hacia su calvicie, la frase “la calvicie es hereditaria”, y la caracterización del personaje de su apropiador con una abundante cabellera.

A propósito de la duda establece un ‘lugar de conflicto’ (Mouffe 2005) definido por el antagonismo que puede surgir en cualquier tipo de relación social. Esta categoría de lo social se aplica para el análisis de este espectáculo, ya que pone en escena personajes antagónicos⁴, cuyos monólogos juegan dramáticamente a dar testimonios que construyen y transmiten memorias en lucha sobre el pasado reciente argentino: por un lado, los personajes de *Abuelas*, nietos/as recuperados/as y jóvenes que buscan a sus hermanos/as y, por el otro, los personajes de un represor y apropiador y su mujer apropiadora, y de un ex gendarme que confiesa su participación como integrante de un grupo de tareas durante la última dictadura. De este modo, el espectáculo reconstruye teatralmente la disputa social entre quienes intentan imponer determinados sentidos sobre la vigencia en democracia del delito de apropiación de menores cometido durante la última dictadura. Así, mientras para los/as primeros/as personajes, la apropiación de menores constituye un crimen de lesa humanidad que, como tal, no prescribe; para los/as segundos/as, se trató de una

³ Sobre las declaraciones públicas de un represor en las que se basó Zangaro para construir el personaje del apropiador, véase Diz 2019.

⁴ “Los antagonismos no son relaciones objetivas sino relaciones que revelan los límites de toda objetividad. La sociedad se constituye en torno a sus límites, que son límites antagónicos [...]” (Laclau-Mouffe 2004: 14).



A propósito de la duda. Fuente: María Luisa Diz.

forma de proteger a aquellos/as menores para que no crecieran en un hogar 'subversivo', sinónimo de marxista, apátrida y sin Dios. No obstante, el espectáculo expone su posicionamiento político en favor de los testimonios jugados dramáticamente por los/as primeros/as personajes, en tanto Zangaro se propuso colaborar en instalar la causa de *Abuelas* en la escena pública⁵, en un contexto en que se estaban realizando una serie de juicios por causas de apropiación de menores.

Según *Abuelas*, el éxito de *A propósito de la duda*, que superó todas las expectativas por la cantidad de espectadores/as y de funciones, movió a sus creadores/as a hacer una convocatoria amplia a la gente de teatro, y así surgió *TxI* y su primer ciclo teatral en el año 2001, en el que este espectáculo fue repuesto (*Teatro x la Identidad 2001*).

⁵ Entrevista personal (Buenos Aires, 29-05-2013). Inédita (Zangaro 2013).

Para el primer ciclo, la Comisión de Dirección de *TxI* implementó la modalidad del concurso, a través del cual se realizó la selección de las obras que debían abordar “el delito de apropiación de bebés y el cambio de sus identidades a manos de la dictadura que gobernó Argentina a fines de los 70 y la identidad en un marco más general, en tanto la identidad del otro, como parte de una comunidad, nos afecta y nos modifica” (Teatro x la Identidad 2001).

Para el año 2002, la Comisión decidió que las obras que se presentaran a concurso para formar parte del segundo ciclo debían abordar dramáticamente otras temáticas y problemáticas referidas a la identidad en otros términos más amplios. Es decir, que las obras no debían hacer referencia directa al delito de apropiación de menores necesariamente.

Ahora bien, según la dramaturga e investigadora Araceli Arreche –quien en ese momento formaba parte de la Comisión–, como la mayoría de las obras que fueron seleccionadas para el segundo ciclo no abordaban directamente las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad, se temía perder su marco político-institucional fundacional de colaborar con la causa de *Abuelas*. Para continuar enmarcando a *TxI* en su objetivo originario, la Comisión determinó que las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad debían ser abordadas estéticamente a partir de lo que denominó como “temática directa”. Esta era entendida como el trabajo dramático con testimonios, de manera similar al “teatro documental” (Arreche 2011: 10). Para poner en marcha dicha decisión, la Comisión convocó a Zangaro, quien propuso ampliar esa convocatoria a un grupo de alumnas que participaban de su taller de dramaturgia. Según Zangaro (2013), allí surgió la idea de escribir bajo su supervisión monólogos a la manera de aquellos que fueron parte de *A propósito de la duda*, tomando como punto de partida el trabajo dramático con testimonios pertenecientes al “Archivo Biográfico Familiar” de *Abuelas*. Así escribieron los ocho “monólogos testimoniales” que fueron presentados a modo de “separadores” entre las obras que formaron parte del ciclo 2002: *Mi pelo es rojo* y *Dulce de alcajota*, de Gilda Bona; *Manos grandes* y *Mi hijo tiene ojos celestes*, de Mariana Eva Pérez; *Cuando ves pasar el tren*,

de Malena Tytelman; y *Dame el tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una estirpe de petisas*, de Zangaro. Estos dos últimos monólogos formaron parte del espectáculo semimontado *A propósito de la duda*.

Los monólogos fueron interpretados por actores y actrices que personificaron a nietos/as recuperados/as. Ahora bien, establecida la apropiación de menores como un crimen de lesa humanidad por parte del terrorismo de Estado, ¿qué noción de identidad tematizan y dramatizan estas producciones teatrales⁶?

Los sentidos configurados por estos textos replicaban elementos pertenecientes al doble eje de la genética y la familia con el que el discurso institucional de *Abuelas* se refiere a la identidad (Gatti 2011: 123). Este doble eje hace referencia a la identidad genética y a su comprobación por medio de un análisis de ADN. Pero también a la necesidad de conocer los relatos, las historias y los testimonios de la familia biológica para que la identidad pueda ser restituida no solo en términos biológicos, sino también, y sobre todo, en términos culturales.

Por un lado, los textos de los monólogos hacen hincapié en relatos sobre la incompatibilidad de rasgos físicos entre apropiados/as y apropiadores: “Mi pelo es rojo, el de ellos no lo era” (*Mi pelo es rojo*, 333); “Pero ellos también tenían ojos oscuros, más oscuros todavía que los míos” (*Mi hijo tiene ojos celestes*, 332).

Por otro lado, se observan narraciones sobre una suerte de ‘biologización’ del gusto y de algunas formaciones del inconsciente, como el síntoma y el sueño: “Yo quisiera saber cómo agarraba el cigarrillo, cómo cagaba, o si le gustaban las sardinas. Porque una mañana uno se levanta y no sabe de dónde le vienen tantas ganas

⁶ El presente artículo no pretende realizar una problematización exhaustiva de la categoría de identidad. Al respecto, existe una vasta discusión, especialmente desde la crítica feminista y los estudios de género, y desde las críticas y la crisis de la “política de identidad” en los años 90, en torno a las interrelaciones entre las dimensiones biológica y cultural de la identidad. Desde, por ejemplo, los trabajos de Judith Butler en adelante, se ha postulado conceptualmente que “lo biológico” puede ser narrado o “leído” culturalmente.

de comer sardinas” (*Quisiera saber si le gustaban las sardinas*, 335); “Tengo hambre de dulce de alcayota. Antojo, dicen [...]. Mi hambre lo huele todo y lo sabe a toda hora y en todas partes, como algo que ha probado alguna vez” (*Dulce de alcayota*, 327); “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” (*Mi pelo es rojo*, 333).

Por último, los textos de los monólogos permiten dar cuenta de una dimensión constructivista y narrativa de la identidad referida a las informaciones existentes sobre los padres desaparecidos y la familia biológica: “Cuando vi el vestido, me di cuenta que era bajita, como yo [...]. Y como la abuela. Y como la abuela de mi abuela, que vi en aquellas fotos de mujeres petisitas [...].” (*Una estirpe de petisas*, 336); “Me dijeron que tengo la misma forma de cruzar los brazos. Así, como si estuviera acunando a un chico [...]. Pero de cara no me parezco. Eso dicen, aunque yo creo que hay algo en la comisura de los labios. Algo así, como una risa” (*Quisiera saber si le gustaban las sardinas*, 335); “Ahora sé que mi viejo, el biológico, tenía ojos celestes y me transmitió el gen recesivo que yo le transmití a mi hijo” (*Mi hijo tiene ojos celestes*, 332); “[...] te miro en esa foto en la que quedaste congelada y te descubro igual a mí hoy, chiquita y con hambre” (*Dulce de alcayota*, 327); “Cada vez que digo: Dame el tenedor, me río. No sé, es como sentir la presencia de mi vieja [...].” (*Dame el tenedor*, 329); “Por primera vez me reconocí en su mirada de explosiones, autos verdes y sirenas en medio de la noche” (*Mi pelo es rojo*, 333).

Pero también los textos incluyen, aunque en menor medida, vínculos y afectos que forman parte de la experiencia de apropiación: “Lo que no faltaba nunca en mi casa eran argumentos para convencer, para no dejar lugar a dudas. Y yo tenía ganas de creer” (*Cuando ves pasar el tren*, 328); “Una mujer policía se apropió de mí [...]. A la mujer policía no quise verla nunca más, ni para putearla” (*Dame el tenedor*, 329); “Sentía mucha pena cuando aquel brazo largo me pegaba. Y no menos pena si me daba una caricia” (*Una estirpe de petisas*, 336).

De esta manera, si la identidad es construida y narrada, puede ser sustituida a través de las historias y de los testimonios de la familia

apropiadora, pero también restituida por medio de las historias y de los testimonios de la familia biológica. No obstante, podría decirse que esa restitución no se produce plenamente, en tanto las identidades de los/as menores apropiados/as conservan vínculos y afectos de la experiencia de apropiación.

Estos monólogos tematizan y dramatizan una noción de identidad que no llega a vislumbrar profundamente la complejidad de las experiencias de los/as nietos/as recuperados/as, sobre todo en lo que se refiere a la dimensión constructivista y narrativa de la identidad sustituida/restituida. En este sentido, los monólogos remiten, casi de manera exclusiva, a las informaciones existentes sobre los padres desaparecidos y la familia biológica, y solo de modo excepcional a los vínculos y afectos que forman parte de la diversidad de las experiencias de apropiación.

Con el mismo objetivo de reafirmar el propósito fundacional de *TxI*, para el ciclo del año 2005, un grupo de dramaturgos/as que formaba parte de la Comisión de Dirección escribió cinco “monólogos testimoniales”: *El arbolito de Tati*, de Araceli Arreche; *Rosita*, de Luis Rivera López; *Récord Guinness*, de Erika Halvorsen; *La búsqueda*, de Anabella Valencia y *Calio*, de Julieta Ambrossoni. Los monólogos fueron escritos en base a algunos testimonios de familiares de menores apropiados/as que fueron publicados en el libro *Identidad. Despojo y Restitución* de la Abuela Matilde Herrera y el periodista Ernesto Tenenbaum (Herrera - Tenenbaum 1990).

Estos monólogos fueron escritos y trabajados dramáticamente con la idea de ser leídos e interpretados, en su gran mayoría, por actores y actrices de teatro, cine y televisión, así como también por otras figuras del espectáculo que no disponían de tiempo para formar parte de una obra. Estas figuras eran convocadas por la Comisión para participar en el denominado “Espacio Abierto” que se realizaba desde el año 2004, antes de comenzar cada función.

La mayoría de los monólogos del año 2005 (*Teatro x la Identidad* 2007) representan las voces de familiares de desaparecidos/as y sus relatos acerca de las búsquedas de los/as menores apropiados/as y, en algunos casos, la restitución de sus identidades. En estos monólogos, las figuras y las acciones de los familiares por la recuperación de los/

as menores apropiados/as fueron construidos, predominantemente, a partir de sentidos heroicos que destacan sus virtudes y hazañas: “Cambió los ingredientes de cocina por mucha astucia y coraje [...]. Pero la sigo buscando, no voy a dejar la lucha de mi abuela” (*La búsqueda*, 393); “La argentina Dolly Fortunati posee la mayor colección, con 5.324 firmas, pertenecientes a su sobrina Laura Fortunati registrándose como Récord Mundial y como símbolo de lucha por la verdad y la identidad” (*Record Guinness*, 396); “Porque si yo estuve detenida no fue por pedir algo para mí sola, sino también para mis compañeros de trabajo” (*Rosita*, 398).

No obstante, se encuentran algunas excepciones a esta regla. El monólogo *Calio* es interpretado por el personaje de un secretario de juzgado, quien lee en voz alta la sentencia de restitución que redacta sobre el caso de una menor apropiada por un policía y su mujer. Pero el personaje intercala entre paréntesis sus pensamientos, así como también la reacción y los dichos del acusado, introduciendo algunas fisuras en las fórmulas fijas y cerradas del discurso judicial:

(¿Lavallén o Logares, qué pongo? Por ahora Lavallén ¿no? Bueno, si no que diga el juez cualquier cosa) [...]. (Esto va para largo, ¿cómo era?, la restitución de la menor, Paula Lavallén, hija de los desaparecidos Claudio Logares y Mónica Crispón) [...]. El acusado responde: Silencio. (Es una manera de decir, ¿no? Porque grita, parece que le va a pegar al juez, a todos en realidad). El acusado responde: primero: que la abuela se vaya a vivir a su casa, segundo: que le deja la casa, que su casa está a su disposición, tercero: que de lo contrario la menor morirá de tristeza, que es el lugar que conoce (*Calio*, 385).

De esta manera, este monólogo representa la situación conflictiva que implica el acto de restitución de una menor apropiada en el escenario judicial, el cambio legal del apellido con el que fue inscripta por sus apropiadores al apellido otorgado por sus padres biológicos desaparecidos, y la oposición violenta por parte del apropiador a la restitución de la menor a su familia biológica.

Por otro lado, los monólogos *Rosita* y *El Arbolito de Tati* rompen con la línea de los sentidos configurados por el resto de los monólogos al introducir la figura de la adopción. Esta figura es representada

como una adopción de buena fe por parte de matrimonios que desconocían el origen de los/as menores que adoptaron y que permite dar cuenta de otro de los destinos que tuvieron algunos/as hijos/as de desaparecidos/as. Sin embargo, ese otro destino fue posibilitado por el circuito jurídico-burocrático preexistente y su impronta salvacionista en torno al sector de la “infancia pobre y abandonada” (Villalta 2006), sobre el que los militares montaron el plan sistemático de apropiación de menores. La dictadura buscó legitimar algunas apropiaciones mediante el recurso a la adopción. Esta implica que hay una familia que no puede incluir al niño/a y, por tanto, lo/a entrega. La adopción implica, entonces, un abandono. *Abuelas* se esforzó en desarmar la construcción analógica entre apropiación y adopción para denunciar el carácter delictivo de esas prácticas, y difundir e instalar que los/as hijos/as de desaparecidos no había sido abandonados/as, sino robados/as (Villalta 2006).

En el monólogo *Rosita*, una madre detenida, liberada y exiliada durante la última dictadura graba el relato en primera persona acerca de su detención en un cassette para su hija que fue sustraída y criada por otras personas y, finalmente, encontrada por *Abuelas*: “Y en cuanto a tus... a las personas que te criaron...yo sé que ellos no tuvieron nada que ver con esto... sé que no te mintieron nunca” (*Rosita*, 398). Por su parte, en el monólogo *El arbolito de Tati*, una madre adoptiva de dos hijas de desaparecidos narra cómo ella y su marido se enteraron del origen de las niñas, y de cómo reaccionaron y actuaron frente a esta situación: “Porque nosotros aceptamos la verdad y somos los padres adoptivos más orgullosos en la tarea dolorosa de explicar desde el amor lo inexplicable del horror” (*El arbolito de Tati*, 389).

En estos monólogos, la figura de la adopción de buena fe es representada como un destino diferente al destino de la apropiación. Los padres adoptivos aparecen como personajes inocentes frente a la complicidad del circuito-jurídico-burocrático con la dictadura, honestos, bondadosos, orgullosos y auxiliares en el proceso de restitución de la identidad de sus hijos/as adoptivos/as; en contraposición a los apropiadores que aparecen representados como personajes malvados, agresivos, sobreprotectores y obstaculizadores de aquel proceso, como el personaje del acusado en el monólogo *Calio*.

De manera similar a los monólogos del año 2002, estos monólogos representan el acto de dar testimonio por parte de familiares de desaparecidos/as y de menores apropiados/as. Ahora bien, a diferencia de aquellos monólogos que construían versiones más reduccionistas de la experiencia de apropiación, en tanto excluían, de manera casi preponderante, vínculos y afectos de aquella experiencia, estos monólogos introducen algunas narraciones más heterogéneas y matizadas sobre la diversidad de experiencias de apropiación, entre las que se halla la experiencia de la adopción.

3. Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado: un rompecabezas incompleto de identidades, testimonios y memorias

En el ciclo de *TxI* del año 2010 (Teatro por la Identidad 2012), se estrenó esta obra de Virginia Jáuregui y Virginia Poggi, con dirección de Andrés Binetti⁷. Las dramaturgas y actrices de esta obra no son hijas de desaparecidos que fueron apropiadas, sino hijas de presos políticos durante la última dictadura, Rubén Jáuregui y Guillermo Poggi, militantes de la organización de lucha armada trotskista PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo), uno en Buenos Aires y el otro en Rosario, Provincia de Santa Fe. Poggi se exilió en Italia tras ser liberado en 1979 y Jáuregui fue liberado en 1983, pero en 1985 murió de un infarto. Damiana nació en Bariloche, Provincia de Río Negro y Virginia se había mudado allí de pequeña. Esta última tiene a su abuelo y a su tía desaparecidos.

En la puesta, ambas protagonistas se encuentran sentadas en unas sillas ubicadas al fondo del escenario y en cada intervención se ponen de pie, se ubican debajo de un dispositivo de luz rudimentario, hablan dirigiéndose a los/as espectadores/as y vuelven a sentarse. Están vestidas con remeras estampadas de colores y jeans, una vestimenta informal y juvenil que las diferencia visualmente. Las miradas y

⁷ Pueden verse escenas filmadas de la obra en: <https://vimeo.com/14976762>

los diálogos entre ellas son escasos, aunque por momentos el texto pareciera tejer una suerte de diálogo imaginario entre ambas. Sobre el fondo del escenario se encuentran tubos fluorescentes y varios ventiladores. Hacia la derecha del dispositivo lumínico, se encuentra el personaje denominado como “relator” sentado en una silla. A la izquierda, se ubica una mesa pequeña con instrumentos musicales y dispositivos de audio donde se sitúa una actriz que también es música.

El relator tiene puesta una remera con la inscripción “canchero” –término coloquial para referirse a alguien que es ducho y experto en alguna actividad– e interviene dando explicaciones sobre los dispositivos técnicos en escena que, según él, “sirven para captar la atención del público”, “hacen ruido si tienen piezas sueltas o flojas”, y “hay que desarmar o abrir”, cuestiones que se relacionarán con las historias de las protagonistas. Asimismo, este personaje realiza acotaciones y preguntas sobre detalles sin importancia (la marca del televisor que tenían en sus casas, la marca del colectivo escolar en el que viajaban, el color del auto que tenían sus familias). Señala con efectos sonoros y sentencias los momentos donde las protagonistas parecen caer en “golpes bajos”. Interrumpe sus relatos cuando éstas hacen referencia a la muerte y al exilio de sus padres, poniendo en evidencia la pretensión de evitar la emoción identificatoria en los/as espectadores/as.

La actriz, que también es música, interviene en el inicio de la obra tocando con un teclado/guitarra colgante un *funk*, un género musical de influencia africana, cuyo término significa ‘lo terrenal’, ‘la vuelta a lo fundamental’, a ‘lo auténtico’ (Adams 1992). Estos sentidos se relacionarán con los relatos de las protagonistas sobre anécdotas inconexas referidas al jardín de infantes, al primer amor, a la primera salida a un partido de fútbol y a un baile, y a las canciones de la adolescencia. Además, esta actriz interpreta y baila la canción *Killing me softly* junto al relator y a Virginia, luego del relato de Damiana sobre su primer baile con un chico. También canta, sin acompañamiento musical, un *fado*, un género musical portugués cuyas canciones expresan, de manera predominante, sentimientos de melancolía, nostalgia, fatalismo y frustración, que es ubicado luego de otro relato de Damiana que se refiere a recuerdos de (des)ilusiones amorosas.

Esta obra recupera algunos procedimientos de la obra *Mi vida después*⁸ de Lola Arias, estrenada el año anterior 2009 en el Teatro Sarmiento –perteneciente al Complejo Teatral de Buenos Aires–, que fueron analizados por Brownell (2009) y Verzero (2010): los niveles performáticos del testimonio y de la acción, la memoria fragmentada, y la articulación entre lo histórico y lo autobiográfico.

En primer lugar, *Bajo las nubes de polvo [...] articula el “nivel performático del testimonio”, en tanto ambas protagonistas hablan de sus historias en primera persona, y el “nivel performático de la acción”, cuando lo que las protagonistas hacen “no está en función de narrar o recrear esas historias, sino de construir momentos de pura performance” (Brownell 2009: 5).*

Esta obra trabaja con dos actrices que hablan desde su ‘yo’ autobiográfico de actriz que se convierte en personaje (Verzero 2010: 38), y que se dirige directamente a los/as espectadores/as para exponer públicamente su historia privada.

La construcción de las identidades se representa como un proceso de selección de unos pocos elementos conocidos del legado familiar que se debate entre la asunción y el distanciamiento de ese legado:

Damiana: [...] Mi papá me enseñó el concepto de zulo y el lenguaje de señas. Zulo: palabra de origen tumbera, es un lugar para esconder cosas. Cosas tuyas me dijo [...]. Hablamos cada vez que me voy a Bariloche, yo en el colectivo y él abajo. Mi hermanito también lo habla. Hablamos los tres (Pausa). El gobierno italiano lo reclama como preso político, sale. Esposado en un avión. Mi papá les tiene pánico a los aviones.

Relator: Golpe bajo.

[...]

Virginia: Papá de River, mamá de Boca, abuelos de Boca, tíos de Boca, hermano de Boca, yo de Vélez.

[...]

⁸ Seis actores nacidos en la década del 70 y principios del 80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados, preguntándose: “¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací?”, “¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar?”, “¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?”.

Damiana: [...] Así funciona un motor, hija mía. Y más o menos así se lo explicarás a tus hijos, como me lo contó mi papá... que lo sabía porque un día, una vez, el Nono se lo explicó. Te amo. Papá.

Relator: [...] Yo desde chico no puedo parar... Tengo que desarmar todo, necesito abrirlo, no sé... no me alcanza con saber que una cosa es así [...] (Teatro por la Identidad 2012: 143 y 150).

Esta puesta apela a diversos objetos y recursos sonoros que se interponen a lo largo de la obra con el propósito de desacralizar los testimonios de las protagonistas y de sus figuras, en tanto hijas de militantes, así como también para cuestionar relatos, recrear recuerdos y representar vacíos.

La lectura en voz alta de un escrito del padre de Damiana acerca de cómo funciona un motor de auto, por parte de ambas protagonistas tomadas de la mano, junto a las explicaciones del relator, representa el mecanicismo de lo heredado. Un mecanicismo que hay que desarmar y abrir, como comenta el relator en relación a los dispositivos técnicos, para poder construir las propias identidades.

En la escena final, ambas protagonistas bailan al ritmo de la canción *Fuiste* de la cantante de cumbia argentina Gilda, junto a un ventilador encendido que se encuentra mirando hacia los/as espectadores/as y que tiene adheridas tiritas de papel de colores. Esta performance podría ser interpretada como una ruptura celebratoria con el mecanicismo de lo heredado. Pero la construcción de las identidades fracasa ante la imposibilidad de obtener más información sobre los legados paternos, antes los cuales se puede optar por tomar distancia, asumir acriticamente o resignificar.

En segundo lugar, *Bajo las nubes de polvo* [...], de manera similar a *Mi vida después*, tiene un estatuto análogo al de la memoria: “La obra transcurre como los recuerdos, a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. Las significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas. La única significación imposible de resemantizar es la ausencia” (Verzero 2010: 38). La obra configura una suerte de rompecabezas al que le faltan piezas, como harán referencia las protagonistas en algunas escenas, dando cuenta de la imposibilidad

de construir un relato unificado acerca de las historias de sus padres y, por tanto, de sus historias personales. Ambas protagonistas narran en primera persona lo que les contaron, lo que imaginan, lo que recuerdan y lo que no quieren o no pueden recordar:

Damiana: (Levanta la mano desde atrás) Me dijeron: “Hace muchos años papá estuvo en la cárcel. Pero no lo podemos contar mucho ¿eh?”.

Virginia: No, nunca me sentaron, un día mi mamá me dijo: “Tu viejo fue guerrillero pero no se lo podés decir a nadie”. Yo fui y se lo conté a mi amiguita y me dijo: “Bueno”. (Pausa). Mi mamá sigue diciendo hoy: “Por favor no digas nada. Tu papá era el Puma Sosa, pero olvidáelo”. (Pausa). “Olvidáelo” (140-141).

En tercer lugar, esta obra articula lo histórico y lo autobiográfico:

Damiana: (Desde su asiento levantando la mano). Nos faltan piezas.
[...]

Virginia: [...] Bombas en colegios [...]. La joven democracia argentina. La tumba fue profanada y el cadáver embalsamado, le cortaron las manos. Hurgando, busco recuerdos [...] Nosotras hamacándonos, dos niñas, una hamaca de plaza, un pino enorme, un perro viejo, una parra, uvas. De los vecinos se apoderó el terror, vieron, no vieron, sintieron, se escondieron, pastos altos, una cena familiar, no escucharon nada. Vieron desaparecer a una familia completa. Dicen, dice, dicen, los vecinos dicen. Yo digo, faltan piezas [...] (147-148).

El relato de Virginia, de manera similar a los documentales de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, recrea “una memoria infantil habitada por la violencia de secuestros, de ausencias, muerte e imágenes en las que la percepción cotidiana de amenaza aparece asociada precisamente al lenguaje de la política” (Amado 2009: 164).

En otra escena, ambas protagonistas relatan el presidio, la liberación de sus padres, el exilio de uno y la muerte del otro desde el recuerdo personal y la imposibilidad del mismo; y desde los recuerdos colectivos de los turistas que visitan Bariloche, entre ellos, el de una caja de chocolates como metáfora de la cárcel de esa ciudad en la que estuvo preso el padre de Virginia:

Virginia: La primera conexión con el sur es mi papá adentro de una cárcel. Como en una caja. (Hace el gesto de un rectángulo con sus manos y lo mira).

Damiana: Una caja de chocolates de “El Turista”. El viaje de egresados. El conjunto verde agua de las parejas que van a pasar la luna de miel frente al Nahuel Huapí. El centro cívico. La calle Mitre. Los perros San Bernardo. El Cerro Catedral. La Aerosilla. El Nahuelito. Grisú, Cerebro, Rocket, By Pass, el Hotel Llao Llao. Esos no. Tu papá adentro de una caja. (Repite el gesto de Virginia y hace una pausa). Soy de Bariloche, en el año 1986 nos fuimos a vivir para allá. Pero nací acá. Pero me gestaron en Madrid. Y viví allá hasta que me vine para acá.

Virginia: Mi papá, nació (Pausa). No sé en qué año. No, no es que no lo sé, no puedo recordarlo [...]. Cae preso en 1973 y sale en 1983 [...] Mi mamá le escribe durante los años de cárcel. Cuando sale se encuentran, se casan y me tienen a mí el primero de mayo de 1985 [...].

Lo velaron en casa, estaban todos, no faltaba nadie, la cúpula enterita ahí [...]. Llegó la policía y mamá salió: “Estamos velando a mi marido” [...] Yo estaría en una cuna por ahí, supongo. No puedo recordarlo. Desaparecieron todos, no están en ningún lado. Mi papá salió, llegó la democracia. Resistió (pausa): “Yo me podría morir ahora porque soy feliz”, le dijo a mi mamá. Esa misma semana se murió. Se murió.

Relator: (Interrumpe). Eso es golpe bajo. Golpe bajo (141-142).

Los recuerdos personales de ambas se refieren a la mirada inocente de la infancia –la caja de chocolates y la cunita– que se entremezclan con los recuerdos colectivos que remiten a datos duros y objetivos –lugares y fechas–, así como también a acontecimientos ligados a la violencia política –el presidio y la muerte– en los que se vieron involucrados sus padres.

4. Conclusiones

Desde sus inicios y hasta la actualidad, Teatro por la Identidad ha hecho un uso preponderante de la estrategia del testimonio como fuente y como formato en sus producciones teatrales. El testimonio constituye una de las puestas en relato de la memoria social que mayor capacidad de interpelación tiene porque “pone en escena una

corporización biográfica que desvía el ‘idioma común’ de referencia colectiva de la historia hacia lo singular-personal” (Richard 2002: 192). Estas producciones de TxI buscaban interpelar a los/as espectadores/as a través de la dramatización de historias singulares-personales de búsqueda, de apropiación y de restitución extraídas de la literatura institucional de *Abuelas* y de su “Archivo Biográfico Familiar”, y reafirmar el vínculo fundacional de TxI con su causa.

Los monólogos testimoniales del año 2002 no llegaron a tematizar y a dramatizar plenamente una noción compleja de identidad sustituida/restituida, ya que fueron configurados mayormente gracias a informaciones sobre los padres desaparecidos y la familia biológica y, en menor medida, incluyeron afectos y vivencias de diversas experiencias de apropiación. Además, estos monólogos interpellaron a los/as espectadores/as para transmitirles el mensaje que la duda en torno a la identidad personal se produce en el cuerpo, en ‘lo biológico’, pero que puede ser ‘leído’ culturalmente, es decir, que puede ser narrado en estos textos.

Los monólogos testimoniales del año 2005 reprodujeron el relato épico de *Abuelas* en torno a la búsqueda de los/as menores apropiados/as por parte de sus familias biológicas. Pero, en este caso, complejizaron la experiencia de la apropiación al incluir las figuras de la adopción y de los padres adoptivos. Si bien la adopción fue una estrategia por parte de la última dictadura para legitimar judicialmente algunos delitos de apropiación, la adopción aparece en estos textos como un destino excepcional más aceptable dentro de la regla de la apropiación. La introducción de estas figuras en estos monólogos permite correr los límites del ‘familismo’ (Jelin 2010: 167), concepto que hace referencia a la ‘verdad’ sobre el pasado reciente identificada, durante los primeros años posdictatoriales, con la posición de los/as parientes directos/as de las víctimas de la represión estatal. Estos monólogos incluyeron otras voces sociales –las de los padres que adoptaron hijos/as de desaparecidos/as sin conocer sus orígenes– en la discusión pública de los sentidos que se construyen y transmiten sobre las temáticas y/o problemáticas del delito de apropiación de menores y de los procesos de restitución de las identidades.

En *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*, las autoras y actrices jugaron dramáticamente a dar sus testimonios, en calidad de protagonistas y testigos reales de los acontecimientos que relataron en primera persona (Beverley 2004). Ambas buscaron, a través de la puesta, desacralizar sus testimonios como hijas de padres militantes y ex presos políticos durante la última dictadura, poniendo en evidencia la pretensión de evitar una emoción identificatoria en los/as espectadores/as. Sus testimonios fragmentados y abordados estéticamente construyeron una noción compleja de identidades que fracasan en el intento de reconstruirse, asumiendo y, a la vez, distanciándose de un legado familiar incompleto al que, como a un rompecabezas, le faltan piezas que, al parecer, se presentan como irrecuperables en el horizonte de sus expectativas.

Bibliografía

- ADAMS, Cecil (1992), *What is the real meaning of 'funky'?*, en <http://www.straightdope.com/columns/read/749/what-is-the-real-meaning-of-funky> [12/05/2016].
- AMADO, Ana (2009), *Del lado de los hijos: memoria crítica y poéticas de identificación*, en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, pp. 164-203.
- ARRECHE, Araceli (2011), *Las propuestas estéticas, políticas y memoriales de Teatro x la Identidad*, entrevista a Araceli Arreche, Núcleo de Estudios sobre Memoria, Ciclo de entrevistas públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente, en [https://www.academia.edu/40289514/Ciclo_de_entrevistas_p%C3%BAblicas_sobre_teatro_memoria_y_pasado_reciente_Las_propuestas_est%C3%A9ticas_pol%C3%ADticas_y_memoriales_de_Teatroxlaidentidad_\[30-11-2020](https://www.academia.edu/40289514/Ciclo_de_entrevistas_p%C3%BAblicas_sobre_teatro_memoria_y_pasado_reciente_Las_propuestas_est%C3%A9ticas_pol%C3%ADticas_y_memoriales_de_Teatroxlaidentidad_[30-11-2020)].
- ARRECHE, Araceli (2012), *El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario*, "Revista Gestos", año 27, n. 53, pp. 105-124.
- BEVERLEY, John (2004), *¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno*, en John Beverley, *Subalternidad y representación. Debates de teoría cultural*, Madrid, Iberoamericana, pp. 103-126.
- BROWNELL, Pamela (2009), *El teatro antes del futuro: sobre Mi vida después de Lola Arias*, "Telón de Fondo. Revista de análisis y crítica teatral", n. 10, en

- <http://telondefondo.org/numeros-antteriores/numero10/articulo/210/el-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html> [10-05-2015].
- DIZ, María Luisa (2015), *A propósito de la duda: las narrativas sobre la apropiación de menores en escena*, “Telar. Revista Interdisciplinaria del Instituto de Estudios Latinoamericanos”, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, año X, n. 13-14, en <http://filo.unt.edu.ar/wp-content/uploads/2015/12/telar1314.pdf> [15-11-2020].
- DIZ, María Luisa (2019), *Declaraciones públicas y artes escénicas: La construcción de personajes y narrativas de apropiadores y apropiadoras en Teatro x la Identidad (2000-2001)*, Dossier temático: “La construcción social de la figura del perpetrador”, “Kamtchatka. Revista de Análisis Cultural”, Universidad de Valencia, en <https://ojs.uv.es/index.php/kamtchatka/article/view/15494> [15-11-2020].
- HERRERA, Matilde - TENEMBAUM, Ernesto (1990), *Identidad. Despojo y Restitución* (1990), Versión en PDF en el sitio web de las Abuelas de Plaza de Mayo.
- GATTI, Gabriel (2011), *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires, Prometeo.
- JELIN, Elizabeth (2010 [2006]), *¿Víctimas, familiares o ciudadano/as? Las luchas por la legitimidad de la palabra*, en Emilio Crenzel (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina: memorias, representaciones e ideas: 1983-2008*, Buenos Aires, Biblos, pp. 227-249.
- LACLAU, Ernesto – MOUFFE, Chantal (2004), *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MOUFFE, Chantal (2005), *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- RICHARD, Nelly (2002), *La crítica de la memoria*, “Cuadernos de Literatura”, n. 8, enero-junio, Bogotá, pp. 187-193.
- 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 (2012), *Obras de Teatro de los Ciclos 2010 y 2011*, Buenos Aires, Abuelas de Plaza de Mayo – Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

- VERZERO, Lorena (2010), *La escena como espacio para la reparación del daño*, “Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento”, segunda época, año XI, n. 5, enero, en <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS05.pdf> [18-02-2016].
- VILLALTA, Carla (2006), *Cuando la apropiación fue adopción. Sentidos, prácticas y reclamos en torno al robo de niños*, “Cuadernos de antropología social”, n. 24, Buenos Aires, julio/diciembre, en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2006000200008 [10-3-2016].
- ZANGARO, Patricia (2013), entrevista personal, Buenos Aires, inédita.

Otra sitografía

- Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* de Virginia Jáuregui y Virginia Poggi, con dirección de Andrés Binetti (escenas filmadas de la obra), en <https://vimeo.com/14976762> [15-11-2020].