

A propósito de la duda: las narrativas sobre la apropiación de menores en escena

MARÍA LUISA DIZ

Resumen. El lunes 5 de junio del año 2000 se estrenó el espectáculo semi-montado *A propósito de la duda*, con dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego, en el Centro Cultural Rojas de la Ciudad de Buenos Aires. Este espectáculo que fue escrito especialmente para contribuir a la causa de *Abuelas de Plaza de Mayo* por la búsqueda de los/as menores apropiados/as durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) y la restitución de sus identidades daría, con posterioridad y sin sospecharlo, origen al movimiento de *Teatro x la Identidad*, considerado como uno de los “brazos artísticos” de *Abuelas*, y a su primer ciclo teatral en el año 2001. En este sentido, cabe interrogarse: ¿Qué narrativas sobre la apropiación de menores puso en juego este espectáculo? ¿En qué sentidos aquellas narrativas entran en relación/ tensión con el discurso institucional de *Abuelas*? ¿Qué efectos, en términos memoriales y teatrales, generó la puesta de dicho espectáculo?

Palabras Clave: Teatro - Memoria - Pasado reciente - Apropiación - Identidad

Abstract. On Monday 5 June 2000 the semimounted show the way of doubt premiered, dramatized by Patricia Zangan and direction of Daniel Fanego, in the Rojas Cultural Center in Buenos Aires. This show was written especially to help the cause of Grandmothers of the Plaza de Mayo by finding the / as appropriate under / as Argentina during the last military dictatorship (1976-1983) and the restoration of their identities would subsequently and unsuspecting rise to the movement of Teatro x Identity, considered as one of the “artistic arms” Grandmothers, and his first theatrical cycle in 2001. in this regard, it should ask themselves: What narratives about the appropriation of minors put in play this show? In what ways those narratives enter into relationships / voltage Grandmothers institutional speech? What effects, memorials and theatrical terms, generated the setting of the show?

Keywords: Theatre - Memory - Recent past - Appropriation - Identity

Introducción

*A propósito de la duda*¹ aborda el conflicto de un joven apropiado, cuya característica física sobresaliente es la calvicie, que las Abuelas resaltarán como un rasgo hereditario, en contraste con la abundante cabellera de su apropiador. A lo largo de la puesta se confrontarán testimonios, abordados dramáticamente, de personajes que interpretan los apropiadores de este joven, a un ex integrante de un grupo de tareas, así como también a Abuelas y nietos/as recuperados/as. A partir de la escucha de estos relatos contrapuestos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad, el protagonista deja entrever en su discurso, a lo largo de la puesta, las contradicciones y el acrecentamiento de la duda acerca de su identidad. Lo único que él considera que puede salvarlo de la calvicie es un progreso económico y social a través de una carrera profesional y de la posesión de un auto para convertirse en un *number one*.

Esta salvación individual, económica y expresada con términos en inglés no es casual, en tanto el estreno de este espectáculo se inscribe en el contexto de superposición de crisis política, económica y social –producto de las políticas neoliberales implementadas durante la década del noventa y profundizadas a principios de los dos mil– que desembocó en el estallido social desencadenado durante las jornadas de diciembre de 2001.

Pero, además, se inserta en un período de “explosión de la memoria”, proceso que se venía activando desde mediados de la década del noventa por la confluencia de varios factores, entre los cuales cabe destacar las declaraciones públicas de algunos represores² y las condenas a prisión para algunos militares impli-

¹ Para ver el corto que muestra escenas del espectáculo y entrevistas al equipo realizador sobre el proceso de producción del mismo, se puede acceder al siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=YhGO5ERjZg4>

² Nos referimos a las declaraciones de Adolfo Scilingo sobre su participación en los “vuelos de la muerte”, realizadas en el programa de televisión *Hora Clave* conducido por Mariano Grondona que, posteriormente, dieron lugar a las de Julio Simón, Héctor Vergez y Víctor Ibáñez que fueron construidas mediáticamente como el “arrepentimiento” de los ex represores; y a las del entonces jefe del Ejército, teniente general Martín Balza en el programa periodístico de Bernardo Neustadt, *Tiempo Nuevo* que fue interpretado como una “autocrítica” a la actuación de las fuerzas armadas durante la última dictadura. Para ampliar esta información ver Feld (2001). “La construcción del ‘arrepentimiento’: los ex represores en la televisión”, en *Entrepasados*, N° 20/ 21.

cados en el delito de apropiación de menores y sustitución de identidades³. Este proceso dio lugar al surgimiento de nuevas iniciativas y emprendimientos de carácter público por parte de diversos actores de la sociedad civil en acciones relacionadas con la configuración y transmisión de la memoria del pasado reciente⁴, así como también a la aparición de nuevos actores sociales, cuyas voces fueron ganando autoridad y legitimidad en la escena pública. Este es el caso del surgimiento, en 1995, de la agrupación H.I.J.O.S. (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) cuyos integrantes, a la vez que cuestionaban la lectura del pasado que silenciaba la época de la militancia, “al interrogarse por los proyectos y la militancia política de sus padres, redefinen su propia condición de hijos, pues ya no serán los hijos de las pobres víctimas del terrorismo de Estado sino que aspiran a ser los hijos de una generación que luchó por construir un país más justo y solidario” (Bonaldi, 2006: 162).

No obstante, lo que comienza a vislumbrarse en este período es un desplazamiento en las formas de representación de la “identidad” de la figura del detenido-desaparecido que dan cuenta de una mirada crítica hacia las construcciones de sentido “heroicas”⁵ en torno a la figura del militante desaparecido. Justamen-

³ Según Da Silva Catela (2001), en 1997 un grupo de cinco abuelas (María Isabel de Mariani, Cecilia Fernández de Viñas, Elsa Pavón de Grinspon, Rosa de Roisinblit e Isabella Valenzi) inició una causa por la sustracción de sus nietos que contemplaba tres situaciones diferentes: niños desaparecidos de sus hogares, niños nacidos durante el cautiverio con sus madres en centros clandestinos, y niños desaparecidos durante el cautiverio de sus padres y posteriormente hallados asesinados. Entre 1998 y 1999, la Justicia ordenó procesamiento y prisión a algunos represores (Jorge Rafael Videla, Eduardo Massera, Reynaldo Bignone, Cristino Nicolaides, Rubén Franco, Jorge “tigre” Acosta, Antonio Vañek y Héctor Febres) por el delito de sustracción de menores y supresión de identidad, y rechazó los recursos presentados por Videla y Massera, afirmando que aquel delito no prescribía y que esa causa no había formado parte del Juicio a las Juntas al que fueron sometidos en 1985.

⁴ La presentación de proyectos para la construcción de museos y monumentos, y la recuperación de marcas territoriales; la realización de actos de homenaje a las víctimas y conmemoraciones públicas en fechas significativas; la conformación de bancos de datos, archivos y centros documentales con testimonios gráficos y visuales; la elaboración de artículos periodísticos y académicos; la organización de manifestaciones y producciones artísticas y literarias; la discusión por la transmisión de una narrativa sobre el pasado a las nuevas generaciones en la curricula escolar; y el impulso del tratamiento de temas referidos al pasado en los medios de comunicación.

⁵ En este sentido, los documentales de la generación de los/as hijos/as como *Papá Iván* (2000), de María Inés Roqué y *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, por el contrario, cuestionaban su

te, *A propósito de la duda* va a irrumpir en el año 2000, es decir, en el momento bisagra del viraje entre dos narrativas que, según Gatti (2011), intentan gestionar la *catástrofe*⁶ de sentido que produce la figura del detenido-desaparecido: por un lado, la *narrativa del sentido* que es dura, propia de épocas de gestaciones, trágica y asociada a discursos más antiguos. Por otro lado, la *narrativa de la ausencia de sentido* que también es dura, pero propia de situaciones “transicionales”, más negociadora que la anterior, paródica, perteneciente a las generaciones más jóvenes –aunque la posición crítica y menos idealizada de la militancia de los padres no ha sido algo generalizado ni se ha dado de manera homogénea– y a los llamados, de acuerdo a Gatti, “profesionales de la representación”, entre los que se encuentran los hacedores del arte.

En lo que respecta al campo teatral del período, *A propósito de la duda* se inscribe en pleno auge del *teatro de la postdictadura* (1983-2001) que “se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el ‘canon de la multiplicidad’” (Dubatti, 2002: 4; 29). Frente a la tendencia realista que planteaba la existencia de un teatro “desideologizado” durante este período, centrado en las indagaciones estéticas y alejado de los intereses sociales, Dubatti afirma que lo que se estaba produciendo, en realidad, era “el diseño de nuevos lenguajes poéticos para la continuidad de la función social del teatro, que tematiza y convierte en poética los problemas de la comunidad con el objetivo de incidir recursivamente en la sociedad” (2006: 8). Según este autor, una de las grandes actitudes políticas del teatro del período es la del teatro como “constructo memorialista”, es decir, “como lugar de construcción de relatos sobre el pasado, en especial sobre la dictadura” (14)⁷.

condición como hijas de militantes y, según Amado (2009), se proponían indagar críticamente en la historia de sus padres militantes con el objetivo de tomar distancia de esa generación precedente para (re)construir sus identidades.

⁶ “La catástrofe es la quiebra de las relaciones convencionales entre la realidad social y el lenguaje que casa con ella para analizarla y para vivirla; aparece cuando esta quiebra se consolida y esa consolidación constituye espacios sociales que, aunque con dificultades para la representación se representan y aunque con problemas para la construcción de identidad, ésta se hace” (Gatti, 2011:38).

⁷ De acuerdo a Dubatti (2004), esto puede observarse en piezas como: *Los perros comen huesos* (1986), de Batato Barea; *Postales argentinas* (1988), de Ricardo Bartís; *Vagones transportan humo*

En este marco, *A propósito de la duda* se originó como uno de esos lugares de construcción de relatos, en particular, sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad. En este sentido, resulta pertinente preguntarse: ¿Qué narrativas sobre la apropiación de menores puso en juego este espectáculo? ¿En qué sentidos aquellas narrativas entran en relación/ tensión con el discurso institucional de *Abuelas*? ¿Qué efectos, en términos teatrales y memoriales, generó la puesta de dicho espectáculo?

A propósito de la autora y de las narrativas

En primer lugar, se intentará dar cuenta de quién es Patricia Zangaro y cómo se inserta su obra en el campo teatral del período para poder observar y analizar, en función de ello, las narrativas sobre la apropiación de menores configuradas en su espectáculo *A propósito de la duda*. Tal como afirma Devesa, Zangaro “es parte de la denominada ‘nueva dramaturgia’, junto a creadores como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, entre otros, caracterizada por la diversidad tanto formal como temática, la multiplicidad de sentidos y de mundos, el retorno a las tradiciones teatrales rioplatenses resemantizadas y la revalorización de las poéticas extranjeras” (2002: 385). La textualidad de Zangaro se ubica, siguiendo a Pellettieri (2003), dentro del realismo emergente de los años noventa, en la denominada fase terciaria o refinada (1985-1995), específicamente, la vertiente que reversiona, parodia o polemiza la forma secundaria del realismo reflexivo, que se caracterizó por probar su tesis realista o social a partir de procedimientos provenientes de poéticas teatralistas –el sainete y el grotesco criollos, el grotesco, el absurdo, el expresionismo, el vodevil–. Pero, además, Zangaro participó en *Teatro Abierto*, que “configuró un hecho político de resistencia a la dictadura” (Pellettieri, 2003), y fue una de las fundadoras de la Fundación Somigliana (SOMI), creada en 1990 por Roberto Cossa y otros dramaturgos pertenecientes a la tendencia realista, con el fin de estimular la labor de los autores nacionales, y fue la encargada de la realización del boletín institucional desde

(2000), de Alejandro Urdapilleta; *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (2005), de Daniel Veronese; *Venimos de muy lejos* (1989) de Catalinas Sur; *El pánico* (2005), de Rafael Spregelburd; *Por un reino* (1993), de Patricia Zangaro, entre otros denominados “nuevos” dramaturgos del período.

su creación hasta 1995.

Esta pertenencia a la tendencia realista, que buscaba el retorno a un teatro comprometido con la realidad social y política, específicamente en este período con la construcción de relatos sobre el pasado reciente, se explicita en la necesidad personal y profesional, manifestada por la propia Zangaro, de querer colaborar con la causa de *Abuelas*:

Yo tenía muchos deseos de hacer algo pero no sabía qué, y un día lo llamé a Daniel Fanego, porque obviamente desde mi lugar de dramaturga si no cuento con un hacedor directo del fenómeno escénico no puedo generar un proyecto. Pensé en el porqué ya habíamos trabajado juntos, él ya había dirigido un par de textos míos, nos habíamos llevado muy bien, lo llamé y le dije directamente: “Mirá Daniel yo necesito hacer algo para Abuelas de Plaza de Mayo y quiero hacerlo con vos”. Él hizo un gran silencio y me dijo: “¿Por qué no?” Inmediatamente consiguió un contacto a través de Valentina Bassi que era su pareja entonces porque ella había participado de esa función para las Abuelas y bueno, nos reunimos con las Abuelas inmediatamente y por supuesto ellas nos recibieron con los brazos abiertos, incluso nos dijeron: “Ya tienen una sala, el Centro Cultural Rojas y una fecha” (...). (Entrevista personal, Buenos Aires, 29 de mayo de 2013).

A propósito de la duda fue un espectáculo semimontado. Esto quiere decir que, por un lado, se trataba de una obra breve –de media hora de duración– y abierta⁸ al trabajo creativo de director y actores. Pero, por otro lado, se relaciona también con la consideración de Zangaro respecto de su espectáculo como “una dramaturgia de la urgencia” (*Página/12*, 20/06/2004), no sólo en el sentido de pretender contribuir urgentemente a la causa de *Abuelas*, sino también por los tiempos y las condiciones de trabajo a los que debieron ceñirse sus creadores. En

⁸ “El texto dramático apenas contiene algunas indicaciones de iluminación, sonido, desplazamiento y actitud de los personajes y carece de acotaciones espacio-temporales y de entrada y salida –exceptuando a los personajes negativos a los que sí se les marca la salida–, por lo que están en escena en todo momento. Zangaro trabaja con la idea de que a través del diálogo aparezcan tanto la caracterización como las acciones de los mismos” (Devesa, 2002: 389).

este sentido, Fanego afirma: “Decíamos que era un semi-montado, pero decíamos eso porque no hicimos a tiempo a montarla del todo. Me dijeron que en un mes estrenaba y teníamos que ensayar en los horarios más estrambóticos, con 30 actores que nunca estaban todos juntos” (*Teatros de Buenos Aires*, 2002: 2).

Este espectáculo semimontado fue escrito especialmente para *Abuelas*, quien no sólo direccionó la problemática que debía abordar, la duda en torno a la identidad, sino que también proporcionó los documentos en los cuales debía basarse: material periodístico y audiovisual sobre testimonios de referentes de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, de la agrupación H.I.J.O.S., de nietos/as recuperados/as, pero también de represores y apropiadores.

En este sentido, el espectáculo no sólo sería inaugural en el sentido de dar origen al movimiento de *Teatro x la Identidad (TxI)*, sino también por ser el primero en hacer un uso dramático predominante de la figura del testimonio que, según Arreche, constituye una de las estrategias estético-políticas de *visibilidad* que eligen la mayoría de las obras de *TxI* del período 2000-2010 para exponer el conflicto y contribuir a la causa de *Abuelas*. La elección predominante de la figura del testimonio reside en que ésta “figura 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 *res-titución* como restauración parcial de una justicia postergada” (2012).

De acuerdo a esta autora, la figura del testimonio se utilizará en las obras de *TxI* del período bajo tres modalidades: “como *fuentes* de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino)”; como *formato*, ya que “**los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de performer, insistiendo en su naturaleza –la de ser relato testimonial– y exaltando así su teatralidad**”; y una combinación de ambos usos a la vez (Arreche, 2012). Éste último tipo de uso es el que se observa en *A propósito de la duda*, cuyo texto está basado en fragmentos de testimonios, pero además su puesta en escena representa tanto la figura del testificante como el acto de testificar. ¿Quiénes testifican y acerca de qué? Por un lado, se encuentran los personajes que interpretan a las Abuelas y los/as nietos/as recuperados/as y, por el otro, los que encarnan a un matrimonio de apropiadores y a un ex integrante de un grupo de tareas, quienes enuncian fragmentos testimoniales contrapuestos acerca de la

apropiación de menores: mientras para los primeros constituye un delito de lesa humanidad en el marco del accionar del terrorismo de Estado, para los segundos fue una forma de protección para los bebés y niños con el fin de que no fueran criados y educados en un hogar “subversivo”. En este sentido, el semimontado parece exponer relaciones binarias que responderían, por un lado, al objetivo social-político del espectáculo que consiste en colaborar con la causa de *Abuelas* y, por el otro, al orden estético que se caracteriza por presentar a los personajes antagonicos de manera binaria. Según Rancière (2005), el arte se relaciona con la política, no desde la estetización de la misma ni tampoco a través del arte comprometido y de propaganda, sino por la esencial relación que estética y política sostienen con la llamada división de lo sensible. Aquello que puede ser apprehendido por los sentidos, constituye un espacio común que, sin embargo, contiene ciertas delimitaciones determinadas por la distribución espacio-temporal de sus lugares y partes, esto es, una nueva configuración simbólico-material de lo visible y lo audible. En este caso, el espectáculo establece un “lugar de conflicto” (Laclau-Mouffe, 1987), definido a partir de la presentificación de personajes antagonicos⁹ que portan memorias opuestas sobre el pasado reciente, con el fin de otorgarle visibilidad y audibilidad a la lucha de sentidos en torno a la apropiación de menores y la restitución de la identidad.

Por su parte, la apelación predominante al *sesgo testimonial*, en términos de Arfuch, indica que “hablar de ese pasado todavía presente sólo es posible restituyendo la voz –aún idealmente– a sus protagonistas en su inmediatez” (2013: 78). De acuerdo a Quintana, *Botín de guerra* (1985) de Julio Nosiglia constituye el primer texto institucional con el que *Abuelas* irrumpe en el escenario público, con el aparente objetivo de aportar a la masa testimonial que serviría de base documental para incriminar a las fuerzas castrenses durante el Juicio a las Juntas en ese mismo año. La particularidad de este texto, según la autora, es que “por medio de una concatenación de testimonios compilados e intervenidos por la figura de Nosiglia, configura una trama de sentido, una puesta en orden de los acontecimientos, tanto de los secuestros como de las acciones de búsqueda, fren-

⁹ “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 antagonicos (...)” (Laclau-Mouffe, 1987: 14).

te al vacío y al desajuste ontológico –discursivo generado por las desapariciones” (2014:14)–. De acuerdo a esta autora, este texto se constituye como una trama narrativa que produce su “verdad” a partir de la concatenación de testimonios individuales, los cuales, a la vez que hablan en nombre de los ausentes, construyen una legitimidad de la lucha por la restitución de los menores apropiados. De manera similar, el texto dramático de *A propósito de la duda* encadena una serie de fragmentos testimoniales que han sido compilados e intervenidos por la dramaturga con los objetivos de configurar una trama de sentido en donde se evidencia, en este caso, una disputa por establecer la “verdad” sobre la apropiación de menores durante la dictadura y la necesidad de construir una legitimidad de la causa de *Abuelas* en un contexto histórico donde la vigencia de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida impedían el pleno y efectivo juzgamiento de los militares y civiles implicados en el delito de apropiación de menores.

A partir del material proporcionado por *Abuelas*, Zangaro escribió un texto basado en la historia ficcional de un joven calvo: “‘La calvicie es hereditaria’, dijo un día Daniel Fanego, y a partir de allí ese personaje sirvió de metáfora y disparador de una historia común a muchos” (*La Nación*, 30/06/2000). Tal como se mencionó anteriormente, la textualidad de la autora pertenece al realismo emergente que reversiona, parodia o polemiza el realismo reflexivo a partir de procedimientos teatrales populares, humorísticos, trágicómicos, irracionales, develadores, expresivos y espectaculares. Esta textualidad se relaciona con la narrativa de la ausencia de sentido sobre la “identidad” de la figura del detenido-desaparecido que se comienza a configurar en esta etapa, en tanto lo tragicómico y lo paródico intentan gestionar ese imposible de ser representado que implica aquella figura, sobre todo, en los documentales de la generación de los/as hijos/as. En el semimontado, lo tragicómico y lo paródico podrían observarse, sobre todo, en la caracterización del personaje principal que es un joven apropiado, quien presenta como característica física sobresaliente la calvicie y es denominado en el texto como “Pelado”.

Esta denominación, en consonancia con la característica física que se destaca, parecería funcionar como metáfora de la sustitución de su identidad y como el indicio principal para poner en duda su identidad, ya que su apropiador posee, por contraste, una abundante cabellera. De este modo, se observa que el aborda-

je dramático de la identidad sustituida se efectúa, principalmente, exacerbando una característica física que da cuenta de la dimensión biológica de la identidad. Esta dimensión ocupa un lugar preponderante en el discurso de *Abuelas* que, para Gatti, se refiere a la identidad alrededor de un doble eje: la genética y la familia. En la localización de los menores apropiados, las Abuelas 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). Esto derivó, según este autor, 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. En 1984, las Abuelas confirmaron la existencia de un marcador de consanguinidad: el “índice de abuelidad”, por lo cual, según Quintana, “el análisis de ADN se transformó en la herramienta clave para restituir las identidades de los/as nietos/as, constituyendo actualmente, la prueba irrefutable en los juicios por apropiación y sustitución de identidad” (2011). Sin embargo, de acuerdo a esta autora, a partir de esta posibilidad, la apelación a la “sangre”, presente en el discurso de *Abuelas* desde el inicio de las búsquedas, se tornó más dominante y recurrente proyectando, en consecuencia, una visión esencializada de la identidad que parece conllevar el riesgo de soslayar el carácter constructivo y relacional de toda identidad, disimulando el drama de la irreversibilidad del tiempo humano. De este modo, en el semimontado la identidad es abordada dramáticamente en ese mismo sentido esencialista, como si se tratara de “un conjunto de cualidades predeterminadas”, en términos de Arfuch, –en este caso la calvicie– que se heredan sin posibilidad de ser modificadas y que, por lo tanto, permitirían al apropiado poner en duda, a la vez que, restituir su identidad. Mientras que la idea de una identidad sustituida –y luego, quizás, restituida– demuestra que la identidad constituye, más bien, “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, 2002: 21).

Por su parte, la representación del señalamiento y de la denuncia de los apropiadores en el semimontado se realizó a través del recurso estético de la murga. Un integrante de H.I.J.O.S., Eduardo Enrique “Wado” de Pedro, fue quien propuso la idea de incorporar una murga en escena lo cual, para Zangaro, “le dio una estética muy particular, popular, callejera”. Fanego cuenta que “la puesta en escena de la murga incorpora el bombo” –“el motor de la murga, es el instrumento que acompaña a la muchedumbre y un disparador de sentimientos” (Romero, 2003)– que forma parte de los elementos que la agrupación H.I.J.O.S. utiliza en los escraches para señalar a los represores” (*Página/12*, 25/05/2000). La murga *Los verdes de Montserrat*¹⁰ fue la elegida para participar del espectáculo. La elección residió en que esta murga, que se formó el 24 de marzo de 1996 en la marcha a Plaza de Mayo en conmemoración de los 20 años del último golpe militar y, desde entonces, participa en las acciones de algunos organismos de Derechos Humanos, entre ellos, *Abuelas* e H.I.J.O.S.

Pero, ¿qué significa la puesta en escena de esta murga en el año 2000? Según Romero, la murga generó un “espacio de resistencia y contracultura” (2003) en el período dictatorial cuando se eliminaron los feriados por carnaval del calendario, los cuales aún en el año 2000 no habían sido restituidos. La puesta en escena de esta murga podría interpretarse como la resignificación de ese espacio de resistencia y contracultura en un contexto de reclamos y protestas frente a las desigualdades económicas y sociales, el desfinanciamiento y la privatización de la cultura, y la vigencia de leyes que impedían el juzgamiento y la condena de los militares y civiles responsables y cómplices de delitos de lesa humanidad, como lo es la apropiación de menores.

En resumen, la puesta incorpora ciertas narrativas del sentido pertenecientes al discurso institucional de *Abuelas*. Estas podrían ser interpretadas como

¹⁰ Impulsada por dirigentes de ATE Capital (Asociación de Trabajadores del Estado), esta murga organiza desde entonces el curso del barrio de Montserrat y ha participado en festivales, marchas y encuentros junto con organizaciones sociales y movimientos de Derechos Humanos, entre los que se encuentran *Abuelas de Plaza de Mayo*, *Madres de Plaza de Mayo - Línea Fundadora*, e H.I.J.O.S. Además, realiza tareas de apoyo escolar, talleres de música para niños y microemprendimientos para la autogestión de la murga (Sitio web de *Los Verdes de Monserrat*: <http://www.agrupacionmurgas.com.ar/AgrupacionesCapital/Monserrat/LosVerdes.htm>. Fecha de consulta: 15/10/2013).

narrativas cerradas y fijas, asociadas a los relatos originarios de la Asociación, que remiten a la tragedia que implican los vínculos de sangre deshechos, y que apelan a la genética para restituirlos, con la consecuente generación de un discurso esencialista sobre la identidad, entendida principalmente como un conjunto de rasgos biológicos que se heredan y que no pueden modificarse. Pero, la puesta también produce e intercala narrativas de la ausencia del sentido. Estas podrían ser interpretadas, por el contrario, como narrativas abiertas y móviles, que pertenecen a los discursos de la generación de los hijos, propios de un periodo transicional en el que éstos aparecen públicamente para acompañar la búsqueda de las Abuelas, y que intentan ser más negociadores con los sentidos que las narrativas precedentes, remitiendo a lo tragicómico y a lo paródico –la calvicie de “Pelado”–. Lenguajes estéticos que trabajan sobre la imposibilidad misma de representar a aquellos/as que no están, o que están pero no se sabe dónde porque han sido apropiados/as y sus identidades sustituidas. Y lo hacen a partir del exceso –la murga con la cantidad y variedad de elementos visuales, sonoros, gestuales que implica– y/o del vacío de sentido –un espectáculo que no ha sido armado del todo y que se modifica en cada puesta– para poder habitar la ausencia que implica la figura de la desaparición-apropiación, ya que según Quintana, “durante la última dictadura los militares pergeñaron un régimen diferencial de desaparición que no se orientó al exterminio de los pequeños, sino a la sustitución de sus identidades” (2014: 12)¹¹. De hecho, el espectáculo finaliza con la salida del personaje principal, “Pelado”, confundido ante la escucha de los fragmentos testimoniales confrontados a lo largo de la puesta sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad, sin poder resolver su duda

¹¹ Tanto las niñas y niños secuestrados con sus madres y/o padres durante los operativos represivos como los bebés nacidos en cautiverio durante la detención-desaparición de sus progenitoras, fueron inscriptos, en su mayor parte, de manera ilegal e ilegítima como hijas e hijos biológicos de miembros de las fuerzas represivas o de allegados –directa o indirectamente– a éstos. En otros casos, fueron entregados a familias, generalmente vecinos de los secuestrados, que o los adoptaron de buena fe, o bien los anotaron como propios, o los ingresaron en instituciones de ‘menores’ (Abuelas de Plaza de Mayo [1984]1997: 24). Considerando que no se trataba de criaturas entregadas voluntaria y legalmente en adopción, todas esas modalidades supusieron –y suponen– la supresión de datos filiatorios y la producción de una identidad jurídica ‘otra’, que consuma, de ese modo, la borradura identitaria/desaparición de esos/as niños/as (Quintana, 2014: 12-13).

identitaria. Es decir que el espectáculo es abierto y su final también, en tanto no efectúa un cierre de los sentidos configurados en la puesta con la restitución de la identidad del personaje principal, sino con el vacío que implica su permanencia en la duda.

A modo de epílogo

La figura y la obra de Patricia Zangaro, entre su pertenencia a la tendencia realista y a la reversión, parodia y polémica de la misma, parecen explicar esta combinación entre narrativas del sentido pertenecientes al discurso institucional de *Abuelas*, y narrativas de la ausencia del sentido, procedentes de los hacedores del arte y de las jóvenes generaciones, para abordar la figura de la desaparición-apropiación. Por parte de las narrativas de *Abuelas*, la figura del testimonio denota que “la familia rota es el lugar central de la narrativa del sentido cuando se hace carne entre los afectados” (Gatti, 2011:171) y junto con el eje de la genética se instituyen como narrativas portadoras de legitimidad y verdad para “hacer Justicia”, en el sentido de restituir, de restaurar –aunque sea en el plano de lo simbólico– aquellos vínculos de sangre deshechos por la represión estatal y la violencia política, y de denunciar a los agentes sociales involucrados en el delito de apropiación de menores.

Por parte de los teatristas y de los jóvenes, se incluyen narrativas que dan cuenta de la falta y/o del exceso del sentido para poder dar cuenta de un delito aún vigente, ante la existencia de jóvenes que desconocen sus verdaderas identidades. Esas narrativas parecen residir en el formato de un espectáculo que no ha sido montado del todo, que está abierto a la creación y modificación constantes, pero también en la parodia, en lo tragicómico de la calvicie del personaje principal y en la puesta en escena de una murga que funciona a modo de escrache para los responsables y cómplices de este delito que todavía no han sido juzgados. En este sentido, si bien podría pensarse que las narrativas puestas en juego parecen ser opuestas, entre unas que reproducen sentidos cerrados y otras que producen sentidos precarios y provisorios, podría decirse que ambas confluyen para adherir a una causa institucionalizada que continúa vigente y abierta.

Este espectáculo había sido pensado para cinco únicas funciones, pero supe-

ró todas las expectativas, ya que se realizaban dos funciones por día a sala llena. Por este motivo, y porque el Rojas ya tenía comprometida la sala para otro espectáculo, su representación continuó desde el mes de septiembre y hasta fines de noviembre del 2000 en el Auditorio del Centro Cultural Recoleta, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, también con entrada libre y gratuita. Se estima que el espectáculo fue visto en total por unos ocho mil espectadores. Las repercusiones del espectáculo pueden evaluarse tanto a nivel teatral como de la causa de *Abuelas*. Por un lado, debido a la magnitud de la cifra de espectadores, *A propósito de la duda* continuó siendo representado y su texto fue publicado tanto en el país como en el exterior¹². Por otro lado, una carta de *Abuelas* firmada por su presidenta Estela de Carlotto y, por entonces, su secretaria Alba Lanzillotto, dirigida a los integrantes del espectáculo, afirmaba lo siguiente:

Este año 2000 ha sido para nosotras anchamente fructífero. Hemos conseguido que seis de los chicos que buscábamos pudieran recuperar su identidad. Y en este logro, indudablemente, el semimontado “A propósito de la duda” ha contribuido eficazmente porque efectuó un llamado, encendió una luz que alumbró el camino de muchos jóvenes en quienes sembró la duda inspiradora.

Por su parte, Zangaro sostiene con respecto a su espectáculo, así como también a las obras que luego formarían parte de los ciclos de *TxI*:

Sé que han contribuido de manera directa porque a partir de eso hubo muchos más jóvenes que empezaron a llamar, a acercarse a querer saber sobre su identidad. No sé cuántos de ellos habrán efectivamente luego sido

¹² El espectáculo fue representado en Plaza de Mayo en el marco de la vigésima Marcha de la Resistencia organizada por *Madres y Abuelas*, en diciembre de 2000; en Mar del Plata, con un elenco local en 2001; en Londres y en Francia, con actores de esos países en 2003 y 2004, respectivamente. El texto fue publicado en el Suplemento Especial *Teatro x la Identidad en Página/12*, el 9 de abril de 2001; en el libro *Teatro x la Identidad. Obras de teatro del ciclo 2001*, editado por EUDEBA y *Abuelas de Plaza de Mayo*; y fue traducido al inglés y publicado en la revista *Index on Censorship* del Reino Unido en 2001.

parte de ese número de nietos recuperados que se fue acrecentando en estos últimos años. (Entrevista personal, Buenos Aires, 29 de mayo de 2013).

En este sentido, el espectáculo recibió la legitimación institucional de *Abuelas* por el hecho de haber contribuido de manera directa y efectiva a su causa, aunque no se hayan dado a conocer públicamente los casos de nietos/as recuperados/as por haber visto *A propósito de la duda*. No obstante, según *Abuelas*¹³, el éxito de este espectáculo, que superó todas las expectativas, movió a gran parte de los actores y las actrices involucradas en este proyecto a hacer una convocatoria amplia a la comunidad teatral que dio origen al movimiento de *TxI* y a su primer ciclo teatral en el año 2001. Es decir que *A propósito de la duda*, en términos memoriales, le aportó a *Abuelas* una estrategia de búsqueda y difusión para instalar en la escena teatral y pública su causa político-institucional con el objetivo de intentar reincidir recursivamente en ella. En términos teatrales, *A propósito de la duda* generó un movimiento, ciclos teatrales y, con ellos, una gran cantidad de obras que van a comenzar a abordar dicha problemática desde narrativas que configuran sentidos cerrados y definitivos, o bien, que pretenden dar cuenta de la imposibilidad de poder representar plenamente la figura de la desaparición-apropiación.

Bibliografía

- 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.
- Arfuch, Leonor (2013): *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2002): “Problemáticas de la identidad” en *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros: 19-42.
- Arreche, Araceli (2012): “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001-2011): Emergencia y productividad de un debate identitario”, en *Revista Gestos*, Año 27, N° 53: 105-124.

¹³ Sitio web de *Abuelas*: http://www.abuelas.org.ar/areas.php?area=difusion.php&der1=der1_dif.php&der2=der2_areas.php (Fecha de consulta: 16/11/2013).

- Bonaldi, Pablo (2006): "Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria" en Jelin, Elizabeth y Diego Sempol (Comps.): *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, Social Science Research Council: 143-184.
- Cabrera, Hilda (2004): "En Buenos Aires y en Madrid sigue la búsqueda" en *Página/12* (20 de junio). En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-36958-2004-06-20.html>
- Chaina, Patricia (2000): "Todos con Abuelas", en *Página/12* (25 de mayo). En línea: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-05/00-05-25/pag29.htm>
- Da Silva Catela, Ludmila (2001): *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Devesa, Patricia (2002): "A propósito de Patricia Zangaro" en Dubatti, Jorge (Coord.): *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, Jorge (2002): *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- (2004): "Los lunes de la identidad" en *Revista Ñ*, N° 36, agosto.
- (2006): *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Feld, Claudia (2001): "La construcción del 'arrepentimiento': los ex represores en la televisión" en *Entre pasados*, N° 20/21.
- Gatti, Gabriel (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
- Herrera, Matilde, Ernesto Tenenbaum (1997): *Identidad. Despojo y Restitución*. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo.
- Laclau, Ernesto, Chantal Mouffe (1987): "Más allá de la positividad de lo social: antagonismo y hegemonía" en *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, Carlos (2000): "Y vos, ¿sabés quién sos?" en *La Nación* (30 de junio).
- Pellettieri, Osvaldo (2003): *Historia del Teatro argentino en Buenos Aires*. Vol. 5. El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna.
- Quintana, María Marta (2014): "Configuraciones discursivas de Abuelas de Plaza de Mayo: enunciación y mecanismos retóricos en Botín de Guerra" en Dossier temático: "Representaciones culturales de la apropiación de menores en el franquismo y en Argentina". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*. N° 3, mayo. Universidad de Valencia, España. En línea: <http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3577/3353>

----- (2011): “Sentido(s) de identidad: el caso de la apropiación/restitución de niños/as y jóvenes en Argentina” en *Teoria e cultura* ½, V. 6, N°1, E 2. Disponible en: <http://teoriaecultura.ufjf.emnuvens.com.br/TeoriaeCultura/article/view/2051/1489>

Ranciére, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. España: Museud’Art Contemporani de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

Romero, Coco (2003): *La murga río subterráneo, que desborda*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Atuel.

Wittner, Pablo (2002): “No teníamos conciencia de lo que estábamos armando” en *Teatros de Buenos Aires*, N° 4, agosto, p. 2.