

Teatro x la Identidad:

la herramienta emblemática de la producción cultural de Abuelas de Plaza de Mayo

Por María Luisa Diz

Introducción

Teatro x la Identidad (TxI) surgió en 2001 como una de las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión que *Abuelas de Plaza de Mayo*¹ comenzó a elaborar a partir de su vigésimo aniversario como Asociación, en 1997. El teatro se convirtió en la herramienta emblemática de la producción cultural de *Abuelas* que no solo permaneció de manera ininterrumpida en el tiempo, sino que además se expandió geográficamente a nivel nacional e internacional. Con la intención de analizar este fenómeno y cómo esta vinculación fundacional entre teatristas y *Abuelas* influyó en la producción y en la selección de los modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad por parte de TxI, el presente capítulo se basa en el examen de literatura institucional y de materiales de difusión de *Abuelas*; de una selección de producciones teatrales antecedentes de TxI y de su primer ciclo en 2001; de documentos del archivo de prensa de TxI; de material hemerográfico y electrónico;

1 En 1977, un subgrupo de madres de jóvenes detenidos/as-desaparecidos/as, pertenecientes a la Asociación Madres de Plaza de Mayo -constituida el 30 de abril de ese mismo año-, comenzó a reunirse para buscar a sus nietos/as. Éstos/as habían sido secuestrados/as en operativos militares junto a sus padres o habían nacido durante el cautiverio de sus madres embarazadas en centros clandestinos de detención durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983).

* Este texto forma parte de los resultados de mi Tesis Doctoral "Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad", Facultad de Ciencias Sociales (UBA, 2017), inédita.

de entrevistas a algunos/as de los/as integrantes y ex integrantes de la Comisión Directiva de TxI, y a participantes de algunos de sus ciclos teatrales (actores, actrices, dramaturgos/as, directores/as); y de un estudio de sus trayectorias artísticas.

La irrupción del teatro como una estrategia de búsqueda y de difusión institucional entre 1997 y 2001 se produjo a partir de la confluencia de *momentos de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016)² dramáticas de las *Abuelas* que implicaron la construcción, por parte de ellas mismas, de personajes, de situaciones, de códigos y de acciones para poder reunirse y buscar a sus nietos/as en medio del accionar represivo del terrorismo de Estado. Según el relato institucional, las abuelas

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

Los mencionados momentos de sedimentación de prácticas dramáticas de *Abuelas* también involucraron una puesta en relato testimonial, familista y humanitaria —con la publicación del libro *Botín de guerra* (Nosiglia, 1985)— para legitimar y visibilizar públicamente la búsqueda de los/as nietos/as apropiados/as, la denuncia de la existencia de un plan sistemático de apropiación ejecutado

2 Este concepto es utilizado para “entender a Teatro Abierto como momento de sedimentación de prácticas que no solamente fueron anticipadas por otros tipos de teatro político como el teatro independiente sino que también continuaron y se expandieron hacia otros movimientos socioculturales, *dentro y fuera* del campo teatral” (Perera, 2016: 100).

por la última dictadura cívico-militar, y la historia y la lucha de las *Abuelas* como colectivo. En aquellos momentos, además, influyeron las prácticas performáticas y artísticas (escraches, *blogs*, historietas, charlas y testimonios visuales) en el escenario público por parte de la generación de los/as hijos/as de desaparecidos/as, nietos/as recuperados/as y hermanos/as de nietos/as apropiados/as y recuperados/as —agrupados/as en H.I.J.O.S. y en *Abuelas*— que revitalizaron las prácticas y los discursos del movimiento de derechos humanos, a mediados y fines de la década de los años 90.

La aparición del teatro como una herramienta artística al servicio de la causa de *Abuelas* se produjo en el marco de un cambio de rumbo efectuado por la Asociación hacia fines de la década de los años 90, que marcó un antes y un después en su historia. Por un lado, la decisión de tener una política institucional en relación con los medios masivos de comunicación en torno a la temática de la apropiación de menores y su búsqueda a partir de la producción de materiales de difusión de archivo propio. Esta decisión se tomó ante la constatación del escaso tratamiento de aquella temática por parte de los medios que, además y por lo general, iba a contramano de lo que *Abuelas* pretendía visibilizar públicamente. Tal fue el caso de los mellizos Reggiardo Tolosa quienes, por entonces, promediaban los veinte años de edad y

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

Por el otro, la iniciativa de esta política institucional también implicó la elaboración de nuevas estrategias de búsqueda y de difusión destinadas al público de la generación de los/as nietos/as apropiados/as para despertar la duda en torno a sus identidades. Ante la comprobación de que los/as nietos/as que buscaban, por entonces,

ya eran jóvenes con autonomía de decisión, para tener llegada y producir identificación en ese público, las nuevas estrategias apelaron a sus medios de socialización, a sus consumos culturales y a sus pares generacionales. Para las *Abuelas*, por ejemplo, el deporte y el *rock* son medios de socialización a través de los cuales se transmiten y se ejercitan valores y lenguajes entre la juventud (*Abuelas*, 2007: 180).³

Estas estrategias incluyeron la realización de campañas de difusión masiva y de convocatorias a personalidades de la cultura, del arte y de los medios. Esas campañas implicaron, a su vez, la elaboración de una serie de producciones audiovisuales, entre las que se destacan los *spots* para televisión y la serie de unitarios de *Televisión x la Identidad*. Estas producciones combinaron los usos de los géneros ficcional y testimonial para construir las figuras y las historias de nietos/as recuperados/as, articulando modos de representación entre lo singular y lo universal. Apelaron a las actuaciones de jóvenes actores no profesionales, y a las participaciones de nietos/as recuperados/as y de sus hermanos/as para producir el máximo efecto de realidad y de identificación en el público joven de la generación de los/as nietos/as apropiados/as. Pero también recurrieron a las interpretaciones de actores y de actrices reconocidos/as públicamente para potenciar la llegada masiva de estas producciones a la audiencia. Utilizaron procedimientos mayormente pertenecientes al realismo, como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las actuaciones que buscan representar fielmente las psicologías de los personajes y generar una empatía emocional en la audiencia. Reprodujeron ejes temáticos presentes en el discurso institucional de *Abuelas*, como la figura del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Configuraron y transmitieron de manera reiterada ciertos modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad que replicaban informaciones elaboradas y puestas en circulación por la labor y la literatura institucional de *Abuelas*. Estas producciones, y en parti-

3 <https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1>

cular los proyectos y materiales educativos elaborados por *Abuelas* junto con el Ministerio de Educación de la Nación a partir de 2003 (CD's que incluyen cuadernillos, textos, videos, actividades pedagógicas, ponencias de especialistas, colecciones de libros, módulos de capacitación y programas), buscaron promover la “restitución *del derecho* a la identidad”⁴ de los/as niños/as y jóvenes, tematizando y problematizando el acto de restitución de la identidad de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as.

Los modos de representación oscilaron entre la reproducción de narrativas recurrentes y simplificadas, y la introducción de narrativas excepcionales y disruptivas en torno a la identidad de los/as desaparecidos/as, a la apropiación de sus hijos/as, a la figura de los apropiadores, a la búsqueda de las *Abuelas*, al proceso de restitución de la identidad, al análisis de ADN, al reencuentro de los/as nietos/as apropiados/as con sus familias biológicas, a los vínculos afectivos de los/as nietos/as con las familias apropiadora y adoptiva, y a las fotos y pertenencias de los padres y/o madres desaparecidos/as como disparadores del reconocimiento y del recuerdo de sus hijos/as.

Las primeras aproximaciones del teatro a la causa de *Abuelas* y los antecedentes teatrales inmediatos de Txl

El teatro irrumpió en la historia de *Abuelas* ocupando un lugar de relevancia como homenaje y como cierre en su primera campaña de difusión titulada *¿Vos sabés quién sos?*, realizada en el marco de la celebración de su vigésimo aniversario en 1997. “El Homenaje del Teatro a las Abuelas de Plaza de Mayo”, con texto de Roberto “Tito” Cossa y dirección de Leonor Manso y Villanueva Cosse en el Teatro Nacional Cervantes, dejó el camino abierto en el tiempo para el surgimiento

⁴ Es definido como “el derecho de cada uno a saber quién es” (*Abuelas*, 2006: 28). Esto implica conocer o saber quiénes fueron o son nuestros padres, pertenecer a un grupo familiar, a una cultura y a una historia. Disponible en: https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo_promotores.pdf (Fecha de consulta: 25/4/2016).

de una nueva aproximación del teatro a la causa de la Asociación y de un nuevo antecedente de lo que sería la consolidación de TxI como el emblema de la producción cultural de *Abuelas*: el espectáculo semi-montado *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro con dirección de Daniel Fanego, estrenado en el Centro Cultural Rojas en 2000. Tanto el homenaje como el semimontado se produjeron a partir de una confluencia de intereses entre *Abuelas* y algunos/as teatristas. *Abuelas* buscaba otorgarle legitimidad y visibilidad públicas a su causa a través de la cultura, del arte y de los medios. Mientras que los/as teatristas pertenecientes a la tendencia realista se propusieron darle continuidad a un proyecto de teatro comprometido con la realidad social y política, y como forma de construcción de conocimiento en el contexto de crisis del modelo neoliberal.

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

Tanto el homenaje como el semimontado documentaron y denunciaron la vigencia en democracia de un delito cometido en dictadura, como forma de acción política concreta. Mientras que la convocatoria a una gran cantidad y diversidad de actores y de actrices que, en su mayoría, contaban con la característica en común de tener visibilidad pública contribuyó a la transmisión masiva y espectacular de esa documentación y de esa denuncia en un medio no masivo como es el teatro, además de colaborar en el incremento de consultas en la sede de *Abuelas*. A modo de ejemplo, una carta de *Abuelas* firmada por su presidenta Estela de Carlotto y, por entonces, su secretaria Alba Lanzillotto, dirigida a los “amigos del *Teatro por la Identidad*”, afirmaba que *A propósito de la duda* había contribuido eficazmente a generar en muchos jóvenes la duda en torno a sus identidades; ya que, en ese año 2000, habían conseguido que

seis de los chicos que buscaban recuperaran sus identidades. Ambos espectáculos trabajaron a partir de lenguajes y procedimientos estéticos como el formato coral, para construir un relato polifónico en el que cada una de las voces de los/as intérpretes intervenía de manera coordinada; el monólogo para interpelar al público a partir de la puesta en escena de relatos singulares-personales; y la articulación entre los géneros ficcional y testimonial para vincular modos de representación entre lo singular y lo universal, de manera similar a la estética de las producciones audiovisuales de Abuelas.

El homenaje también buscó promover la “restitución del derecho a la identidad” venerando de manera solemne y jerarquizando en escena la memoria institucional de Abuelas en torno al pasado reciente, al delito de apropiación de menores y a la labor de la Asociación. El semimontado puso en relación/tensión esa memoria dentro de la escenificación de una disputa memorial entre fragmentos de testimonios de afectados directos, y de responsables y cómplices por la represión y el delito de apropiación de menores. Sin embargo, esa disputa no fue puesta a consideración de los espectadores, en tanto la figura y el discurso de los represores y de los apropiadores fueron representados a través de la reproducción de narrativas heroicas y autovictimizantes, justificaciones, autoexculpaciones y posiciones defensivas. Por ende, el semimontado construyó un tipo de espectador pasivo que “*debe ver (...) lo que el director teatral le hace ver*” (Rancière, 2010: 20).

Por otro lado, el semimontado replicó y extremó de manera trágica uno de los tópicos recurrentes en el discurso institucional de Abuelas: la incompatibilidad de rasgos físicos entre apropiados y apropiadores como un indicio para poner en duda la identidad. No obstante, ese tópico fue puesto en discusión a partir del foco en el trastrocamiento narrativo de la identidad que causa la apropiación: la incompatibilidad de ese rasgo físico era “leída” por el apropiado no como un indicio de duda identitaria, sino como un malestar que intentaba ser evadido mediante el supuesto bienestar económico y material otorgado por la experiencia de la apropiación.

En contraposición al abordaje referencialmente directo de *A propósito de la duda*, la obra *Playback*, de Pablo Zukerfeld, por Espacio Vacío Compañía teatral, estrenada en la sala Antonin Artaud en 2000, propuso un tratamiento metafórico de ese trastocamiento narrativo mediante el recurso del *playback*: el apropiado aparecía representado como un ser despojado de su voz y de su discurso propios que, por tanto, no tenía otra alternativa que repetir de manera automatizada el discurso de sus apropiadores.

De esta manera, ambos espectáculos tematizaron y dramatizaron —de manera directa e indirecta— una noción compleja de identidad incluyendo vínculos y afectos de la experiencia de la apropiación.

A propósito del origen de TxI

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

teatro al servicio de una causa y el compromiso de intentar incidir recursivamente sobre aquella.

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

La visión romántica compartida acerca del origen y del espacio de TxI comenzó a desdibujarse a partir de la conformación de una primera Comisión Directiva.⁵ Los/as fundadores/as e integrantes de esa primera comisión tenían en común las características de ser teatristas, cuyas trayectorias combinaban participaciones en movimientos y en producciones que buscaron articular arte y política,⁶ con trabajos en producciones mediáticas. De esta manera, estos/as teatristas buscaban tener un reconocimiento material y simbólico que les permitiera generar y gestionar un proyecto propio que, a imagen y semejanza de ellos/as, vinculara arte y política, y tuviera visibilidad pública.

Las producciones teatrales del primer ciclo de TxI en 2001 replicaron, en su mayoría, los ejes temáticos alrededor de las que se construyeron las producciones audiovisuales de *Abuelas*:⁷ la figura

5 Integrada por Marta Betoldi, Luis Rivera López, Claudio Gallardou, Norberto Díaz, Eduardo Blanco, Susana Cart, Marcela Ferradás, Joaquín Bonnet, Andrea Tenutta, Coni Marino, Daniel Di Biase, Cristina Fridman, Eugenia Levin, Valentina Bassi, Daniel Fanego, Camila Fanego, Diana Lamas y Martín Orecchio.

6 Teatro Abierto, La Banda de la Risa y Libertablas.

7 *Las letras de mi nombre*, de Vita Escardó y Victoria Egea; *Sin nombre*, de Sol Levinton; *Margarita*, de Adriana Tursi; *El nombre*, de Griselda Gambaro; *El que borra los nombres*, de Ariel Barchilón; *Hijos naturales, nombres civiles*, de Horacio Banega; *Hija*, de Mariana Anghileri; *Contracciones*, de Marta Betoldi; *Vagamente familiar*, de Carlos Balmaceda; *Sangre Huesos Piel Alma*, de Pedro Sedlinsky; y *Madresperanza*, de Mario Cura.

del nombre, la retórica de la sangre y el recurso del testimonio. Las producciones que se caracterizaban por apelar a procedimientos realistas como el encuentro personal, el sistema de personajes maniqueo y las formaciones actorales en métodos realistas abordaban, de manera directa, las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad. Mientras que aquellas producciones que recurrían a procedimientos metafóricos, fragmentarios, yuxtapuestos, absurdos y humorísticos, así como también a actuaciones formadas en estéticas diversas, trataban problemáticas referidas a la “restitución *del derecho* a la identidad”.

Las repercusiones del primer ciclo de TxI posibilitaron y legitimaron, de alguna manera, la aparición contemporánea, aunque efímera, de otro ciclo de teatro al servicio de la causa de otro organismo de derechos humanos: el ciclo “Jueves de la Memoria” en homenaje a la lucha de las Madres de Plaza de Mayo-Línea Fundadora, organizado también por teatristas pertenecientes a la tendencia realista, en el Teatro del Pueblo. Este ciclo tematizó y dramatizó las mismas problemáticas que abordó TxI, como la desaparición y el delito de apropiación de menores, y apeló a los mismos procedimientos realistas mencionados. No obstante, una de sus obras trabajó dramáticamente el deseo de venganza de los afectados directos hacia los responsables de las desapariciones.⁸ Un tema tabú que solo reaparecerá, también de manera excepcional y por fuera de los ciclos de TxI, en el circuito teatral independiente de Buenos Aires en 2008 y 2009.⁹

TxI se concibió como un momento de sedimentación de prácticas dramáticas, performáticas y artísticas de *Abuelas*, hijos/as, nie-

8 *Tres buenas Mujeres* (o *cómo asar un pavo a la pimienta*), un cuento de Laura Bonaparte, madre de tres desaparecidos, en versión teatral de Graciela Holfeltz, con dirección de Georgina Pargagnoli.

9 La puesta en acto del ejercicio de la venganza en obras que tematizan el pasado reciente argentino es detectada por Verzero (2010) en algunas obras de ficción realizadas unos años después como *Chiquito* (2008), de Luis Cano y *Ausencia* (2009), de Adrián Canale. La hipótesis de Verzero sostiene que el ejercicio de justicia por mano propia se da en el terreno de la ficción y en un momento en que las garantías institucionales estaban firmemente sostenidas desde el Estado.

tos/as y hermanos/as agrupados/as colectiva y políticamente. Pero, además, desde el primer ciclo, TxI supo poner en escena los *performances* (Taylor, 1997; 2011)¹⁰ testimoniales de Abuelas, hijos/as, hermanos/as y nietos/as como corolario de la ficción teatral, de manera similar a las producciones audiovisuales de *Abuelas*. Incluso, TxI configuró un modo de representación institucional de las problemáticas de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad a partir de la dramatización de estos denominados *performances* testimoniales en una serie de “monólogos testimoniales” y de “testimonios pertenecientes al Archivo Biográfico Familiar de Abuelas” que fueron puestos en escena en los ciclos de 2002 y 2005.

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

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

¹⁰ Taylor concibe los *performances* como estrategias que se ponen en acto en un escenario y bajo un guión determinados (1997) y que “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (2011: 20).

por parte de algunos organismos dependientes del gobierno porteño puso en cuestión esa originaria y pretendida independencia.¹¹ De este modo, TxI se iniciaba como una empresa teatral a escala local. A partir de la apertura de un nuevo contexto histórico, político, social y memorial en 2003, se expandirá a escala nacional, con el establecimiento explícito de nuevos apoyos políticos.¹²

Nuevas preguntas para un nuevo contexto

Los resultados del balotaje electoral, efectuado el 22 de noviembre de 2015, que llevaron a la presidencia de la Nación a Mauricio Macri, ex jefe de Gobierno porteño y representante de Cambiemos —una alianza política entre la Coalición Cívica ARI, Progreso Republicano (PRO) y parte de la Unión Cívica Radical—, marcaron el inicio de un nuevo contexto político y memorial.

Antes de ser electo como presidente, Macri construyó el relato del “curro de los derechos humanos”¹³ para deslegitimar y, así, poder desfinanciar desde el Estado a las causas de los organismos de derechos humanos. Mientras que el ex ministro de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Darío Lopérfido, contribuyó a la construcción de aquel relato deslegitimador al declarar públicamente que en Argentina no hubo treinta mil desaparecidos, generando una ola de repudios por parte de organismos de derechos humanos y de personalidades de la cultura.

Esta actitud negacionista no fue solo discursiva, sino también traducida en acciones de desfinanciamiento de programas, agencias y unidades dedicados a la memoria del terrorismo de Estado y a

11 El primer ciclo de TxI recibió el Premio Trinidad Guevara a la labor teatral 2001, otorgado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y fue declarado de Interés Cultural por la Comisión de Lectura de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. También recibió adhesiones por parte de Proteatro.

12 El análisis de esta nueva etapa de TxI merece un análisis en profundidad que, por cuestiones de extensión, no puede ser abordado en este capítulo.

13 En Argentina, el término “curro” significa estafa.

la defensa de los derechos humanos. Sin ir más lejos, aunque la Legislatura porteña había aprobado la partida correspondiente para el colectivo porteño fundador de TxI en el presupuesto de 2012, el entonces jefe de Gobierno Mauricio Macri vetó el aumento del subsidio, bajo el argumento de que:

Si bien esta gestión considera de vital interés cultural la labor llevada a cabo por TxI, también entiende que existe una universalidad de actores culturales que (...) contribuyen a la cultura de nuestra ciudad, no resultando conveniente generar situaciones que puedan afectar el principio de equidad.¹⁴

Esta decisión de Macri fue consecuente con la del veto, en 2010, de un fondo destinado a *Abuelas* que se había aprobado en gestiones anteriores. No obstante, los vetos de Macri a *Abuelas* y al colectivo porteño de TxI formaban parte de más de un centenar de vetos que recortaban o suspendían el financiamiento para la mejora y modificación de los sistemas de servicio público (salud y educación) e iniciativas referidas a la cultura.

En suma, en este nuevo escenario político se observa la conformación de un contexto desfavorable a los grupos y proyectos vinculados a los derechos humanos, al tiempo que recibe la “pesada herencia”¹⁵ de la instalación social de las causas del movimiento de derechos humanos. En este marco, cabe preguntarse cómo influirá este marco conflictivo en las producciones, las estrategias y los dis-

14 Sitio web de la Dirección General Centro Documental de Información y Archivo Legislativo: <http://www.cedom.gov.ar/es/legislacion/normas/leyes/anexos/dvl4098.html> (Fecha de consulta: 17/11/2013).

15 Esta frase fue acuñada por la Alianza Cambiemos para referirse a la supuesta corrupción, ineficacia y utilización de los fondos públicos con fines políticos de los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner para justificar la implementación de políticas de ajuste y de reducción del gasto público por parte del gobierno de Macri. Entre aquellos fines políticos, se señala a las causas de los organismos de derechos humanos que fueron relegitimadas oficialmente por las políticas de memoria implementadas por parte del Estado Nacional en el período 2003-2015.

cursos institucionales de TxI y cómo éste podrá incidir sobre aquel contexto: ¿qué sentidos configurarán sus producciones teatrales para continuar disputando la memoria en torno al pasado reciente y al delito de apropiación de menores, pero también para seguir promoviendo el derecho a la identidad de todos/as los/as hombres y mujeres? ¿Qué estrategias desplegará para llegar a nuevos públicos ajenos no solo a la causa de *Abuelas*, sino también a las causas del movimiento de derechos humanos en general? ¿Qué apoyos institucionales, políticos y económicos podrá establecer sin que los intereses que representan esos apoyos impliquen una anulación de las funcionalidades estético-políticas de sus producciones y de sus estrategias? ¿Cómo reconfigurará su discurso institucional sin involucrar su originaria y pretendida independencia como movimiento de teatro político apartidario?

Estos interrogantes quedan abiertos para ser respondidos en una futura investigación que tome como objeto de estudio a TxI. Dicha investigación debe tener en cuenta que se trata de un objeto dinámico y heterogéneo y, por tanto, que el análisis debe dar cuenta de su complejidad.

Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo (2007): *Historias de Abuelas. 30 años de búsqueda – 1977-2007*, Abuelas de Plaza de Mayo, Buenos Aires.
- ____ (2011): Difusión. Mensuario:
<https://www.abuelas.org.ar/categoria-difusion/mensuario-1> (visitado el 31/10/2011).
- ____ (2006): Cuadernillo para promotores. Disponible en: https://www.abuelas.org.ar/archivos/archivoGaleria/cuadernillo_promotores.pdf (visitado el 25/4/2016).
- Dubatti, J. (2002): *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires.
- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008): *La cambiante memoria de la dictadura*.

Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática, Biblioteca Nacional, Buenos Aires.

Perera, V. (2016): “Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013”, en Dossier temático “Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente argentina y latinoamericana”. *Clepsi-dra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, N° 5, marzo, pp. 84-105. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsi-dra/article/view/Perera/pdf> (visitado el 20/3/2016).

Rancière, J. (2010): *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires.

Verzero, L. (2010): “La escena como espacio para la reparación del daño”, en *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, segunda época, año XI, N° 5, enero. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS05.pdf> (visitado el 18/2/2016).

____ (2013): *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*, Biblos, Buenos Aires.

Taylor, D. (1997): *Disappearing Acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Duke University Press.

Taylor, D. – Fuentes, M. (2011): *Estudios avanzados de performance*. FCE, México, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.