

cial, que desapareceu em 1977. Este filme nos permitirá refletir sobre as ligações complexas e instáveis, estabelecidas entre os mass media de comunicação, a política e a memória audiovisual do passado recente da Argentina.

Palavras chave: Memória– ditadura– cinema– documentário– comunicação

(*) **Maximiliano Ignacio de la Puente.** Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura, y Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Dramaturgo, performer, director teatral, realizador audiovisual y profesor.

Clown y dictadura. El horror y la risa

Lydia Di Lello (*)

Fecha de recepción: julio 2019
Fecha de aceptación: septiembre 2019
Versión final: noviembre 2019

Resumen: La nariz roja permite que emerja la fragilidad del individuo. Nuestro cuerpo social nos deja vulnerables; nos expone a la pérdida y a la violencia. El teatro argentino ha intentado metabolizar el trauma de la última dictadura militar a través de la escena. La risa es también un modo de la resistencia, de la memoria, vigorosamente popular. Mi propuesta pone el foco en el uso de la nariz roja y el lugar de la risa como modo de interrogarse sobre el horror a través del análisis de *Tan gris, tan primavera* una pieza teatral que articula clown y dictadura.

Palabras clave: Clown – dictadura – risa – memoria – resiliencia - arte

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 227]

La nariz roja, la máscara más pequeña del mundo, permite que emerja la fragilidad del individuo, dice Jacques Lecoq. Esa nariz, diminuta y sin embargo ineludible, transforma los cuerpos, abre esclusas. Su utilización todo lo modifica. Más aún cuando el uso de la nariz aparece como discordante. Este es el caso de *Tan gris, tan primavera*, un espectáculo teatral que articula clown y dictadura.

Nuestro cuerpo social (el cuerpo de los vínculos) nos deja vulnerables, diría Judith Butler; nos expone a la pérdida y a la violencia. El teatro argentino ha intentado metabolizar el trauma de la última dictadura militar a través de la escena. El teatro de la democracia es, también, el teatro que elabora los contenidos oscuros de la dictadura. No solo la palabra, no solo la acción política directa, la risa es también un modo de la resistencia, un modo de la memoria sutilmente incisivo, neblinoso pero vigorosamente popular.

Este escrito pone el foco en el uso de la nariz roja y la risa como modo de interrogarse sobre el horror.

La nariz roja nos lleva necesariamente a la figura del *clown*. El clown es ese antihéroe, quiere hacer algo y fracasa. Ese fracaso es el motor que desencadena toda una serie de acciones. El trabajo clownesco -diría Lecoq- consiste en poner en relación la proeza y el fracaso. El payaso, una forma dramática que aparece en los primeros rituales de todas las culturas, evoluciona en el clown contemporáneo. Los payasos no solo están en el circo, también en la calle, en el teatro y en otros ámbitos como los clowns “sociales” (*Payasos sin Fronteras, Clowns No Perecederos, Payamédicos*, entre otros), todos con su especificidad de lenguaje. El clown contemporáneo, quintaesencia de la estética de la multiplicidad -sostiene el doctor Jorge Dubatti- es el heredero

histórico de los mimos grecolatinos, de los histriones medievales, de los intérpretes de la *commedia dell'arte*, de los bufones, así como de los cómicos nacionales.

La risa necesaria

El juego está en la base del lenguaje clownesco. El payaso, ese artista que fracasa y vuelve a fracasar, que se expone, vulnerable, ante su público, puede alcanzar profundidades abismales. El clown tiene algo para decir y lo hace desde su singularidad. Lo que nos lleva al lugar de la risa. La risa como modo de resistencia y de resiliencia. No por acaso el grupo que trabajaba con Ángel Elizondo (Escuela Argentina de Mimo) creaba espectáculos que eran sistemáticamente prohibidos durante la dictadura. Tampoco es casual que, con el advenimiento de la democracia, florecieran las propuestas teatrales en las plazas.

El estado de placer, el estado de miedo -sostiene Gabriel Chamé Buendía, el talentosísimo clown argentino de repercusión internacional- no se pueden explicar intelectualmente. Se viven física y emocionalmente. La actuación no pasa por la cabeza, pasa por un estado anímico, un estado lúdico corporal. La gente ríe del hecho trágico, el payaso lo sabe y busca que se liberen estas tensiones. La especificidad de su lenguaje es la risa, la poesía, la tristeza (Chamé Buendía en Yaccar, 2010).

La risa (y el llanto), convengamos, es el primer medio de comunicación del ser humano con su entorno social y es previo al lenguaje. Tan primario es. Es en el convivio donde la risa se potencia. Como afirma Henri Bergson: “No disfrutaríamos la comicidad si nos sintiéramos aislados” (Bergson, 1986, p.11). “La risa -explícita Berg-

son- esconde una segunda intención de entendimiento, e incluso de complicidad, con otras personas que ríen, reales o imaginarias” (Bergson, 1986, p.12). “No es más que la expresión de una incongruencia, dirá Arthur Schopenhauer. Pero la risa irrumpe, crítica, feroz, cuestionadora de los sistemas de poder establecidos.

La risa, sabemos, influyó en las más altas esferas del pensamiento y el culto religioso. Mijail Bajtin, estudioso de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, se retrotrae a la literatura latina paródica o semi-paródica donde, afirma:

Poseemos una cantidad considerable de manuscritos en los cuales la ideología oficial de la Iglesia y sus ritos son descritos desde el punto de vista cómico. Así, una de las obras más antiguas y célebres de esta literatura, *La Cena de Cipriano* (Coena Cypriani), invirtió con espíritu carnavalesco las *Sagradas Escrituras (Biblia y Evangelios)* (Bajtin, 1995, p.15).

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular consagrado por la tradición, sostiene el especialista. Pero la risa acompañaba también ceremonias y ritos civiles. Todos los ritos y espectáculos organizados a la manera cómica -señala- presentaban una diferencia con las formas de culto y las ceremonias oficiales de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, deliberadamente no-oficial. Parecían haber construido al lado del mundo oficial un segundo mundo, una suerte de dualidad del mundo.

Bajtin, finalmente, pondrá el acento en la ambigüedad de la risa: la “risa es ambivalente, niega y afirma, amotaja y resucita a la vez” (Bajtin, 1995, p.17). Esta dualidad se hace cuerpo en los intérpretes de la obra analizada en este escrito.

Claroscuro

Tan Gris, tan primavera, con dramaturgia de Tato Cayón y dirección de Fabián Caero se presentó en el Centro Cultural *El deseo*. Su trama hilvana personajes clownescos en un centro de detención. Una oficina gris en un innominado ministerio es el ámbito donde un clown detenido, a cambio de su libertad, acepta trabajar para los militares en la construcción de una máquina para desaparecer personas. Se trata del ingeniero Ledesma que, junto a otros tres personajes, trabaja aparentemente en ello, pero su fin oculto es hacer trampa.

Una fuerte tensión se impone, incómoda, entre los personajes, todos con su nariz roja, en una clave clownesca de los cuerpos dispuestos a exponer lo irrisorio de sí mismos, pero presos en un espacio tan pesado y bochornoso como un centro de detención. Este contraste feroz multiplica sentidos e interroga desde un lugar *otro*.

Mantuvimos una larga entrevista con Fabián Caero, el director, que nos habló del surgimiento del proyecto:

El clown tiene la posibilidad de mostrar su mundo interior como ninguno. Empezamos tratando de hacer una creación colectiva y fracasamos. El clown

agradece el fracaso, vive de eso, de que las cosas no funcionen. Convocamos a Tato Cayón y le mostramos lo que teníamos armado que era muy rústico y él lo trabajó. Tato empezó a escribir, nos encantó y empezamos a estudiarlo y trabajarlo como obra teatral dentro de lo que es la temática del clown, la mirada a público, las detenciones, romper la cuarta pared, etc. El desafío era, explica Caero, cómo abordar una temática de estas características y poder encontrar humor dentro de la dinámica propia que propone el teatro clownesco (Caero, 2014, entrevista con la autora).

Es ostensible que la puesta procura un cuidadoso equilibrio. Ocurren los juegos corporales típicos del clown (las torpezas, la dificultad de cargar un baúl pesado, movimientos en cámara lenta, etc.), pero sin excesos. El gag está aquí absolutamente integrado a la trama.

Por añadidura, el propio espacio teatral sostiene la intención de la puesta.

Cuando se ingresa a la sala hay que subir una escalera. A medida que se asciende, el espectador es de algún modo “emboscado” por un texto escrito en los peldaños, que invita a la obra: *4 clowns. Una historia de riesgo en plena dictadura. Tan gris, Tan primavera. ¿Cuánto valen tus ideales?* A modo de intervención urbana, como los banales anuncios propagandísticos que nos sorprenden subiendo las escaleras del subterráneo. Pero más aún, como esas baldosas, esos lugares urbanos de la memoria, que indican, inexorables, la identidad de una persona secuestrada en ese sitio. La palabra escrita interviniendo el espacio teatral asalta la memoria, obliga a la reflexión. No se puede “no verla”; aún sin verla, nos atraviesa.

Después de este primer impacto se ingresa propiamente al El Centro Cultural *El deseo*, que es un espacio singularmente acogedor. Payasitos de colores, marionetas, penden del techo. Almohadones de colores vivos, muñecos a cuerda y licor de chocolate configuran el universo texturado que se ofrece al espectador. Pequeños carteles adosados a las paredes invitan al público a sacarse fotos. Una de las actrices, fuera de la obra misma, es un clown que recibe al público y se dedica a interactuar con la gente. Este recibimiento colorido va a contrastar fuertemente con la escenografía propiamente dicha. Los espectadores ingresan a un espacio fríamente gris, el de la escena. En ese gris resaltan las narices rojas de los clowns, único contacto con el color perdido de la cálida recepción.

Más adelante comprobaremos que aquella escalera de acceso, de extra-escena, intervenida por el texto, ingresará a la escena misma. Los personajes la utilizarán en sus entradas y salidas, lo que genera una suerte de sensación de extrañamiento en los inadvertidos espectadores. Se diluyen las fronteras. Si todos, personajes y público, compartimos el mismo espacio ¿no participaremos todos del encierro de los malogrados protagonistas? Como sea, se plantea aquí un desacomodamiento que refuerza la experiencia de ser atravesado por el texto que nos impone la escalera. Acaso en un juego de reflejos con otra gran escalera que está en el centro de la escena. Un juego de escaleras en una escenografía despojada.

Un espacio gris, empapelado de planos y algunas siluetas perdidas entre tanto papel indiferente. Ominoso se destaca, en cambio, un objeto jeroglífico, la pretendida

máquina de desaparecer gente, metaforizando la maquinaria de exterminio que fue la última dictadura militar. Como telón de fondo, la persistencia de una lluvia que no da respiro. Y una iluminación que alterna juegos de oscuridad para resaltar las luces de la máquina en funcionamiento con una luz intensa, directa, sobre los cuerpos yacientes.

En la misma línea del despojamiento de la escenografía se construye la caracterización de los personajes. Lejos de la estridencia que suele acompañar a los trajes clowns, aquí sobresale la sobriedad. Además de las narices, que refulgen en la oscuridad de la trama y de la escena, solo unos pequeños detalles de color destacan en cada uno de los personajes. Un moño rojo el Ingeniero, Nelson las zapatillas rojas y las medias rayadas, Sara un sacón y una vincha roja.

El personaje de Susana aparece como el más farsesco, se presenta muy despeinada, con un plástico en la cabeza, porque llueve, y habla con una voz chillona. Olfatea, casi como un animal: “Algo está que arde”, exclama. A medida que evoluciona, Susana dará un vuelco trágico que se materializará con una modificación radical en su apariencia. Al final de la pieza se presenta con un peinado formal y un saquito, un signo de su drástico cambio.

Sin embargo, lo más farsesco de ese personaje no reside en su vestuario sino en su lenguaje. Tiene una voz estridente, es verborrágica y habla ceceando porque tiene la lengua dormida. Este rasgo, que desata la risa de los espectadores tiene otra lectura entrelíneas: la lengua dormida a causa de la tortura.

Lo que nos conduce al tema del lenguaje, que tiene diferentes tratamientos. Una constante son los juegos de palabras. El dramaturgo toma la decisión de que el personaje de Nelson sea paraguayo con la idea de abrir a distintas posibilidades de habla. Promediando la obra, Nelson declara su amor a Sara exclamando *rojajjú (te quiero en guaraní)*, una cita de telenovela, un guiño al melodrama. Otro detalle interesante es el uso del verbo en condicional. Lo utilizan al chequear si uno de los personajes yace vivo o muerto. Expresiones tales como “No estaría teniendo pulso” resulta graciosa pero, a la vez, remeda el lenguaje de los informes policiales.

La música es un elemento particularmente relevante en esta puesta. Porta inequívocas claves textuales sobre la pieza. Como la inclusión de la canción de Palito Ortega cuyo estribillo reza: “Tirate al río en la parte más profunda y después cuando te hundas si querés podés gritar...”, que suena particularmente siniestro porque en este contexto alude a los *vuelos de la muerte*, un modo de la desaparición arrojando desde un avión cuerpos al río. En un momento de locura del personaje de Susana, se incluye un tema cantado por Violeta Rivas, “El vuelo del cardenal”, acentuando el tono farsesco de la escena. Es de singular pregnancia la inclusión en dos momentos claves del Himno a la Bandera. “la idea -explícita Caero- era poner en juego algo tan claro como un símbolo patrio, con el sentido que se le atribuía en esa época, en los cuerpos de estos clowns”.

En la primera inclusión el director busca des-solemnizar el himno y propone que los clowns jueguen a público al izar la bandera. Juegos en los que la escalera en el

centro de la escena adquiere gran protagonismo. Pero la acción evoluciona en un drástico cambio de sentido. Los personajes se quedan en silencio y frontales, muestran, graves, a público la máscara de la máquina siniestra. Esto es, un recurso clownsco como es la mirada a público (la mirada que técnicamente debe ser rápida y definida buscando la complicidad del espectador para reforzar la risa) aquí es una mirada quieta, que interpela. Una interpelación que incomoda, que produce una profunda afectación en los espectadores.

La segunda inclusión es la voz de Darío Volonté entonando la canción patria como fondo de una situación de desatada violencia al promediar la pieza.

Al final suena *El remanso*, un tema que compuso Pedro Guerra y que canta a dúo con Jorge Drexler. Una canción muy decidora que reza: “Yo seré la imagen de tu espejo...no maltrates mi fragilidad...yo seré el abrazo que te alivia”. Esta canción fue dedicada a los hijos apropiados de Uruguay.

Pero, en medio de la música, el ruido. El ruido de una radio siempre fuera de sintonía. El ruido deviene “lo que hace ruido”. En esta búsqueda de sintonía se cruzan voces y melodías, como la de Luis Alberto Spinetta en versión instrumental (“Le pusimos como fritura de disco”, apunta el director). Esto es, la dimensión temporal se expresa en el sonido de una época, más precisamente, en las interferencias de una época. Pero en la misma radio en que se sintoniza a Spinetta, se cruza el horror, asalta la voz de Videla.

Finalmente quisiera poner el foco en dos personajes que se organizan alrededor del eje de la violencia y la ambigüedad: el ingeniero Ledesma y Garibaldi, el represor.

El primero, atravesado por el conflicto entre la libertad o la complicidad con el Proceso, se presenta tambaleante, detrás de una pila de cajas. Las cajas se caen, claro. El cuerpo se quiebra y sigue avanzando, quebrado. Ese cuerpo dislocado, que da risa, ¿es meramente un cuerpo farsesco o alude, también, a un cuerpo quebrado por la tortura?

Su quiebre es físico, pero también moral. Obligado a construir una máquina de desaparecer, cambia de registro en medio de la acción dramática. Pasa de situaciones irrisorias a decir un monólogo en el que relata una tortura. Se enfatiza su doble condición de hombre común con sus torpezas y a la vez instrumento de un sistema de muerte: “esta presión- nos dice Aníbal Brito, el actor a cargo del personaje- lleva al ingeniero a la locura”. El desdoblamiento de intenciones se expone en tensiones en el cuerpo y también en los modos de ser nombrado, ya sea como *el ingeniero* o con el apodo gracioso con el que lo ridiculizan los otros personajes. Un apodo que lo humaniza y del que huye con mayor fuerza a medida que avanza la pieza. Tal vez solo pueda cumplir su cometido infame desde el lugar distante del ingeniero.

El otro personaje, breve pero central, es el de Garibaldi, el militar, interpretado por el propio director. Hay aquí un juego de ausencia-presencia del represor. Al principio es alguien que llama al teléfono a intervalos e incomoda al Ingeniero y al resto de los personajes, algo que hace acordar al inolvidable señor Galíndez de Eduardo Tato Pavlovsky. Cada vez que suena el fatídico ring pa-ciera que la acción se detiene.

Luego aparece el personaje tan inquietante. Pero su figura desconcierta, no condice con las expectativas suscitadas. El uniforme le queda chico, es campechano, hasta intenta despertar la simpatía del público. Persigue a Susana, la platea se ríe, pero lo que subyace es una escena de abuso y sometimiento. Lascivo, le pasa la lengua a la máquina del horror.

Mijail Bajtin, a propósito de las epopeyas paródicas de la Edad Media que ponían en escena bufones, tramposos y tontos, menciona en la epopeya heroica paródica la aparición de dobles cómicos de los héroes épicos (Rolando cómico, por ejemplo). El Garibaldi que compone Caero es una suerte de doble bufonesco del represor. No por grotesco, menos brutal. Juega al extremo con las tensiones entre risa y violencia.

Una nariz roja en lo oscuro

El arte teatral es un juego. Cuando el clown se coloca la nariz empieza a jugar.

“Nosotros queremos jugar”, afirma Caero, el director del espectáculo que nos convoca. Allí, la utilización de la nariz resulta conmovedora. Pobres hombrecitos, vulnerables en su fragilidad, resisten, luchan, están vivos, en una situación de muerte. Acaso sea esta la clave del título de la pieza. El dramaturgo escribió la obra sin título, *Tan gris tan primaveral* es una frase del texto. Al escucharla en la voz (esto es, en el cuerpo) de las actrices durante los ensayos, fue elegida, sin dudar, como el nombre de esta creación tan singular. Universo de gags y de muerte. Hay una escena, profundamente poética, acaso el acmé de la pieza, que expresa maravillosamente este claroscuro. El personaje de Nelson se despierta de su estado de inconsciencia, después de haber sido sometido a una prueba con la máquina siniestra. Se despierta del infierno y lo que ocurre es el amor. Abre una cajita y le ofrece su contenido a su amada. No es un anillo de compromiso, es una nariz roja. O, mejor dicho, el anillo de compromiso es esa diminuta, decidora nariz.

De igual modo, al final de la obra, los espectadores, al retirarse, reciben de la mano de uno de los actores como regalo final una nariz roja. Acaso una propuesta de los artistas acerca del modo de enfrentar el mundo. Como si dijeran “Te regalo el compromiso del humor y de la vida”. Fabián Caero refrenda con sus dichos nuestra hipótesis: “Estamos acá con esta nariz porque estamos apostando a lo positivo en medio del horror”.

Coda

En las imágenes grotescas, diría Bajtin, la muerte no aparece como la negación de la vida, entendiendo *vida* en su acepción grotesca, es decir, la vida del gran cuerpo popular. La muerte es, dentro de esta concepción, una entidad de la vida en una fase necesaria como condición de renovación. Esto es, “en el sistema de las imágenes grotescas la muerte y la renovación son inseparables del conjunto vital”. (Bajtin, 1995, p.45).

“El arte se mira, sostiene el filósofo francés Gérard Wacjman ¿Y si las obras-del-arte que se miran tuvieran también el efecto de hacernos mirar?, continúa. ¿Qué nos hacen ver? ¿Y si las obras-del-arte fuesen anteojos?” (Wacjman, 2001, p.35).

El teatro propone un modo de mirar. Los personajes de *Tan gris tan primaveral*, ingresan al final vendados, pero no pierden su nariz roja. La tensión llevada al extremo. Venda que ciega los ojos y ese punto rojo en el rostro indicando cuerpo poético. Cuerpos que yacen ¿muertos? Se ponen de pie ¿vivos? Muerte y resurrección o presencias espectrales de desaparecidos. Eso sí, con una pequeña y frágil nariz roja con la que enfrentar al mundo.

Referencias Bibliográficas

- Bajtin, M. (1995), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bergson, H. (1986), *La risa*, Madrid, Editorial Espasa Calpe S.A.
- Blanchot, M. (1976), *La risa de los dioses*, Madrid, Taurus Ediciones.
- Butler, J. (2006), *Vida precaria, El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós.
- Dubatti, J.(7/4/2013), *Fulgores cómicos y hondura trágica*, Tiempo Argentino, disponible en: <http://tiempo.infonews.com/2013/04/07/suplemento-cultural-99617-fulgores-comicos-y-hondura-tragica.php>
- Grandoni, J. (2006), *Clown: Saltando los charcos de la tristeza*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Jara, J. (2011), *Los juegos teatrales del clown, Navegante de las emociones*, Buenos Aires, Novedades Educativas.
- Lecoq, J. (2004), *El cuerpo poético (Una pedagogía de la creación teatral)*, Barcelona, Alba Editorial.
- Moreira, C. (2008), *Las múltiples caras del actor*, Buenos Aires, Inteatro ed. Instituto Nacional del Teatro.
- Stern, A. (1950), *Filosofía de la risa y del llanto. Panorama de la Filosofía y de la Cultura IV*, Buenos Aires, Ediciones Imán.
- Yaccar, M. D.(4/11/2010), *La risa es una manera de soltar el miedo a la muerte*, Página 12, disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-19803-2010-11-04.html>
- Wacjman, G. (2001), *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu.

Abstract: The red nose allows the fragility of the individual to emerge. Our social body leaves us vulnerable; it exposes us to loss and violence. The Argentine theatre has tried to metabolize the trauma of the last military dictatorship through the scene. Laughter is also a mode of resistance, of memory, vigorously popular. My proposal puts the focus on the use of the red nose and the place of laughter as a way of questioning the horror through the analysis of *So gray, so springlike* a play that articulates clown and dictatorship.

Keywords: Clown – dictatorship – laughter – memory – resilience - art

Resumo: O nariz vermelho permite que emerge a fragilidade do indivíduo. Nosso corpo social deixa-nos vulneráveis; expõe-nos à perda e à violência. O teatro argentino tem tentado metabolizar o trauma da última ditadura militar através da cena.

O riso é também um modo da resistência, da memória, vigorosamente popular. Minha proposta põe o foco no uso do nariz vermelho e o lugar do riso como modo de interrogar sobre o horror através da análise de Tão cinza, tão primaveral uma peça teatral que articula clown e ditadura.

Palabras chave: Palhaço - ditadura - riso - memória - resiliência - arte

(*) **Lydia Di Lello.** Investigadora teatral argentina, licenciada en Psicología. Coordinadora del Área de Investigación sobre Oriente del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Teatro x la Identidad: Un escenario para las Abuelas de Plaza de Mayo

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

María Luisa Diz (*)

Resumen: 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 y la restitución, a las familias legítimas y de las identidades, de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). La presente exposición se propone realizar un recorrido analítico en torno a algunas producciones de *TxI* para exhibir los cambios y las continuidades en los modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad en los ciclos del período 2001-2018.

Palabras clave: Teatro – familia – identidad – dictadura – representación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 234]

Introducción

Teatro x la Identidad (*TxI*) surgió en el año 2001 como una de las nuevas estrategias de búsqueda y de difusión que Abuelas de Plaza de Mayo comenzó a elaborar a partir de su vigésimo aniversario como Asociación en el año 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 –ya lleva diecinueve años de existencia–, sino que además se expandió geográficamente a nivel nacional e internacional.

La irrupción del teatro como una estrategia de búsqueda y de difusión institucional entre los años 1997 y 2001 se produjo a partir de la confluencia de *momentos de sedimentación de prácticas* (Perera, 2016) dramáticas de las Abuelas que implicaron la construcción, por parte de ellas mismas, de personajes, situaciones, códigos y 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 delatará” (Abuelas, 2007: 23).

Los mencionados momentos de sedimentación de prácticas dramáticas de Abuelas también involucraron el tratamiento literario o narrativo de testimonios de Abuelas y de otros familiares de desaparecidos/as y de menores apropiados/as (con la publicación del libro *Botín de guerra* de Julio E. Nosiglia en 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 de menores ejecutado 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, charlas, testimonios visuales, blogs e historietas) 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 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 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 a 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.